

Félix Navarro. Turiasonense ilustre

Coincidiendo con el centenario del Teatro de Bellas Artes, ubicado en la ciudad de Tarazona, creado por el arquitecto aragonés Miguel Ángel Navarro Pérez se ha diseñado esta exposición de carácter temporal para conmemorar la figura de su padre, el también arquitecto Félix Navarro, natural de dicha localidad. La muestra está organizada por la Fundación Tarazona Monumental, el Ayuntamiento de Tarazona, el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón y el Estudio de Arquitectura Navarro Trallero.

Para ello los comisarios, el arquitecto Ricardo Marco Fraile y el historiador Carlos Buil Guallar, han conseguido presentar una exposición que responde a la necesidad de poner en valor la vida y producción artística y arquitectónica de esta personalidad turiasonense que, como arquitecto, marcó un hito en la época finisecular del siglo XIX, junto con otros compañeros de profesión, y que ha sido definido como ecléctico, arquitecto viajero, un prolífico profesional, docente e institucional.

Asimismo, la muestra se desarrolla mediante un recorrido que se estructura en seis ámbitos que se abordan gracias a la magnífica colección de dibujos originales, en propiedad de su descendiente D. Pedro Navarro, actual Decano del Colegio de Arquitectos de Aragón, y paneles que explican las motivaciones, la trayectoria profesional y la figura del arquitecto. Todo ello se inicia desde la Arquitectura Doméstica con varios ejemplos del eclecticismo como lenguaje ornamental que reelabora el clasicismo. Regionalismo que toma como referente el ladrillo acompañado de ornamento. Neoclasicismo con la introducción del colorido en el exterior de las fachadas. Modernismo como arte nuevo y con la introducción de un nuevo material como la forja. Pasando por

el ámbito de Edificios singulares como pueden ser el Palacio de Larrinaga, la Escuela de Artes o la clínica del Dr. Lozano, todos ellos constuídos en la capital aragonesa. Para llegar a la parte central de la exposición, en donde se ubica uno de sus edificios más destacados y estudiados, como es el Mercado Central de Zaragoza. Edificio emblemático que enfatiza su cuidada arquitectura, sus elementos decorativos y relieves escultóricos de acusado carácter simbólico con un programa iconográfico referido a la actividad comercial que se desarrolla en él.

El recorrido finaliza mostrando diferentes obras como el Monumento al Justiciazgo en Zaragoza, que engloba perfectamente los aspectos simbólicos, plásticos y arquitectónicos. Así como otras piezas arquitectónicas del ámbito funerario, para concluir con la Arquitectura para el Ocio, así como un pequeño espacio denominado Miscelánea que recoge las tipologías constructivas no contempladas en los apartados anteriores, como sería la arquitectura industrial, religiosa, e incluso algunos trabajos de restauración, así como el corpus teórico, materializado en publicaciones, editadas a lo largo de su trayectoria profesional.

No obstante, y para entender las motivaciones y conocer la raíz y la base de la figura del arquitecto, se ha creado un “poema visual” en forma de panajedrez. Es en ese “tablero”, donde precisamente se explica visualmente la partida vital y profesional de Félix Navarro, cuya obra se desgrana en una suerte de “estilos y tendencias” que explican al propio arquitecto.

En definitiva, abordar su dilatado paisaje profesional (se han censado más de doscientas obras construidas, además de proyectos, concursos y bocetos) no debe desvincularse de su paisaje vital. Cuatro elementos o rasgos revelan y desvelan el enigma de la trayectoria profesional de Félix Navarro: *“la búsqueda permanente del cosmopolitismo para compaginarlo con lo local, el juego entre el simbolismo y lo escueto, lo*

pragmático y espiritual, y la introducción del hierro junto con el empleo del ladrillo”.

Juhani Pallasmaa: la arquitectura estésica

Acaba de ver la luz la 7ª tirada de la 2ª edición ampliada del célebre libro de Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel. La arquitectura de los sentidos* [*The eyes of the skin. Architecture and the senses* (2012)] con traducción de Moisés Puente y Carles Muro. Básicamente se trata de un libro de filosofía del arte centrado en la arquitectura desde una óptica fenomenológica. Estamos ante un ensayo totalmente merlaupontiano, donde se analizan los diferentes potenciales sensitivos que ofrece la experiencia arquitectónica. En detrimento del predominante sentido de la vista -ese “ojo dialéctico” del que nos habla Peter Sloterdijk-, el autor finés profundiza en las cualidades del tacto en relación al “lenguaje tectónico de la construcción” (19). Esta llamada hapticidad guarda relación efectivamente con el quiasmo merlaupontiano, pero también con otros conceptos filosóficos de índole perceptiva a los que el autor finés nos remite, dando soporte a un interesantísimo discurso sensorial. Por lo tanto, Pallasmaa se ocupa principalmente del sentido del tacto como medio de indagación en el arte en detrimento del consabido imperativo visual: “me había preocupado cada vez más por cómo el predominio de la vista y la supresión del resto de los sentidos, había influido en la forma de pensar, enseñar y hacer crítica de la arquitectura” (11). Pero el arquitecto nórdico no solo aborda el terreno de la hapticidad, sino que también esboza una interesante reflexión sobre otros sistemas perceptivos de indudable valor recreativo, como el sistema

auditivo, el gusto-olfativo y el espacial-orientativo, ya que para Pallasmaa “la inhumanidad de la arquitectura y la ciudad contemporánea pueden entenderse como consecuencia de una negligencia del cuerpo y de los sentidos, así como un desequilibrio de nuestro sistema sensorial” (23). El “autismo arquitectónico”, la “desensualización” o la “deserotización” de la arquitectura son asuntos que preocupan sobremanera al autor, por ello llega a enfrentar aquellas obras de índole ocularcentristas -primacia de lo visual-, veáse Moholy-Nagy, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, a aquellas consideradas de corte háptico -preponderancia del tacto-, léase Mendelsohn, Asplund, Aalto, Holl, Zumthor o Wright. La obra cumbre de este último arquitecto parece gozar de toda la admiración de Pallasmaa, constituyéndose como epítome de la obra de arte total y ejemplo palmario de arquitectura ideal: “el vivo encuentro con *La casa de la cascada* (1939) de Wright entreteje el bosque circundante, los volúmenes, las superficies, texturas y colores de la casa, e incluso los olores del bosque y los sonidos del río, en una experiencia excepcionalmente completa” (54). Por supuesto, la estética propuesta por Pallasmaa entra en confrontación directa con aquellas teorías propagadoras de la hegemonía de lo visual, véanse por caso las aportaciones de corte sociológico de Francastel -supremacía del lenguaje figurativo por encima del lenguaje discursivo- o ese contenedor de disciplinas denominado Estudios Visuales que pretende, fundamentalmente, definir la vida social de las imágenes. Por consiguiente, Pallasmaa propone una estética perceptiva muy nórdica y protestante surgida como reacción a la extrema tiranía católica del ojo, ese “código de cultura ocularcentrista y obsesivamente higiénico” tan aséptico como estetizado (20). Actualmente, la concesión absoluta a lo visual, amparada en la reproductibilidad de millones de imágenes por segundo, somete a la sociedad a una regencia de la *imago* sobrecargada, excesiva y unidireccional. Italo Calvino, Martin Heidegger, Michael Foucault o Jacques Derrida advirtieron ya sobre las “tendencias negativas” de esta primacía de la imagen en

detrimiento de lo dialéctico, lo discursivo y lo sensual (25). Y es que, como bien aduce Gubern en su espléndido *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* (1996), “contemplamos las imágenes que se apretujan densamente en nuestra iconosfera como algo natural y, sin embargo, el *homo sapiens* ha vivido sin imágenes la mayor parte de su historia, pues, en 200.000 años de existencia solo ha producido imágenes en los últimos 30.000, en la séptima parte de su historia como especie” (51). Lo cierto es que estamos indigestados de imágenes y, sin embargo, queremos más. Esto, en principio, no parece saludable. Y es que una concesión totalizadora a lo visual podría retrotraernos a aquello que en época medieval se denominaban como *Blibliae Pauperum*; la instrucción religiosa, ante una masa mayormente analfabeta, mediante la imagen y la “oralidad” de estas *Biblias* -carentes de texto escrito o poco texto en forma de viñeta-. Ahora bien, prescindir de las imágenes para entender el hecho artístico resulta sumamente dificultoso debido a la enorme carga informativa que dicha imagen transmite, como bien saben iconólogos y semióticos. Una vez más, en el punto medio parece hallarse la solución a una estética del arte equilibrada. Ensayos tan ricos como los de Pallasmaa contribuyen, sin duda, a nivelar la balanza de la extrema visualidad reinante; esa inmediatez de la imagen que casa tan bien con el signo de los tiempos, el inclemente neoliberalismo propagandístico de la imagen y el vértigo de una vida moderna tan acelerada como deserotizada.

Juan Antonio Guirado,

cosmopolita pintor jienense

Decía Vasily Kandinsky que: “El artista no sólo debe entrenar el ojo, sino también su alma.” (Kandinsky, 1994) Juan Antonio Guirado, uno de los artistas más olvidados de nuestro panorama artístico contemporáneo, sabía mucho de esto. El pintor andaluz vivió una vida apasionante que con una gran producción artística alimentó su alma a través de la filosofía oriental en uno de los capítulos más relevantes de su carrera artística. El autor supo dejarnos, con su legado, reflexiones relacionadas con las preguntas más esenciales del ser humano.

Trayectoria vital y etapas artísticas.

Juan Antonio Guirado fue artista en muchos sentidos. Repasar algunos aspectos de su vida que nos ayudarán a entender su figura y la importancia de los datos biográficos dentro de su producción artística. Juan Antonio Guirado Espinosa va a nacer el 22 de agosto en Jaén. Es parte de una familia de siete hermanos. A la temprana edad de diez años va a empezar su formación artística en la Escuela de Arte José Nogué. Allí dio sus primeros pasos en el estudio del dibujo artístico. En 1946 fue aprendiz del muralista Joaquín Segarra. También empezó a asistir a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo pupilo del retratista sevillano Baldomero Romero Ressendi.

Con dieciocho años va a Madrid y empieza a prepararse en estudios de tauromaquia. Aunque nunca seguirá esa carrera, sí tendrá una importancia en sus primeras obras. Podemos ver la influencia del mundo de toreo en sus primeros apuntes. Dos años después viajó a Italia y París para estudiar las obras de los maestros del Renacimiento y de los maestros franceses del Impresionismo, de los que se nutrirá su técnica pictórica y su bagaje artístico. Aquí empieza la trayectoria de un artista poliédrico y muy prolífico.

La vuelta de tuerca del viaje artístico de Juan Antonio será a mediados de los cincuenta, mientras Guirado estaba pintando el Arco de Cuchilleros en Madrid, va a conocer a una pareja americana que quedó muy impresionada tras ver su obra. Visitaron su estudio y le compraron varias obras por un valor ochenta veces superior al precio que tenían. De este modo surgirá su exposición en la galería Soler, en el Hotel Fontaineblau de Miami Beach. Así empezó su carrera a nivel

internacional.

Vamos a ver que tras esta experiencia, Guirado se lanzará a vivir una nueva aventura en Australia en 1959. Allí va a encontrar su vocación como artista. De la mano va a ir un cambio en su trabajo como artista y un desarrollo de conceptos nuevos a nivel espiritual, unidos a nuevas vivencias. En España, su obra había sido más tradicional en la forma de retratos y paisajes, pero fue en Australia donde su obra cambió drásticamente desde el realismo, impresionismo, expresionismo hasta el intrarrealismo. Juan Antonio se dejará influir por los movimientos más destacados del siglo XX. En sus obras se deja entrever ese peso de la Historia del Arte más contemporánea.

Entre 1961 y 1974, Guirado expondría su obra en muchos de los espacios artísticos más prestigiosos de Sídney, entre los cuales incluyen la St. Yves Gallery, Red Rose Gallery, Campbell Gallery, Studio 4, El Dorado, Craftman's Gallery, Douglas Gallery y Sebert Galleries en el Argyle Centre, como también la Roundhouse de la Universidad de New South Wales. Durante los años que vive en Sídney, Guirado recibe un contrato del Club Español, ubicado en la calle Liverpool, para pintar reproducciones de los maestros españoles de la pintura del siglo de Oro, como para su propio trabajo. En 1966, Guirado completa su primer contrato privado importante, un retrato del Papa Juan Pablo VI para la colección privada del cardenal australiano, Gilroy.

En 1970 pasará un breve tiempo en Madrid. Realiza una exposición en la galería Cultart de la capital. Con ella, Guirado va a mostrar su cambio de estilo y su consolidación como artista tras los años en Australia. Va a tener muy buena acogida y personajes de la talla del arquitecto Eced, comprarán alguna de sus obras. De esta exposición también surgirá la grabación de un documental en el que se repasa su figura como artista. Durante esta década, Guirado experimentará el punto más álgido de su carrera haciendo exposiciones en distintos puntos del globo terráqueo en el mismo año. Italia, Malta, Australia de nuevo, etc. Vamos a poder apreciar un cambio tanto en los colores de su paleta como en su estilo que va evolucionando de lo figurativo a la abstracción. En 1975 se traslada a Londres y empieza una fructífera relación artística con la historiadora del arte Dame Françoise Tempra. En estos años realiza varias exposiciones en Inglaterra. Se va a adquirir un cuadro suyo por la colección que luego será parte de la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Gana el premio Grolla

d'Oro en Italia. Y participa en la Chicago International Trade Expo en los Estados Unidos.

Después de vivir en el extranjero durante 22 años, Guirado decide volver a su tierra, España, en 1981. En las próximas décadas Guirado se evadirá paulatinamente el mundo del arte. Seguirá creando, quizás será una de sus épocas más prolíficas, pero decide no seguir promoviendo su trabajo. Sus visiones y su sentido de la moral refulgen en sus obras. En ellas, Guirado capta las catástrofes del Medio Ambiente, la codicia interminable del hombre, el consumismo y la decadencia de toda sensibilidad moral. Éstos son algunos de los temas de sus obras en este período. En 1986, Guirado es atraído por tierras lejos de su pueblo una vez más, pero esta vez viajará a los paisajes volcánicos de Lanzarote. Ese mismo año, Guirado realiza una exposición en la Galería Hans Agolani en una muestra titulada 'Oasis de Nazaret' y en 1988 en la Galería Teguisse, también en Lanzarote. Seguirá haciendo algunas exposiciones en Jaén e Inglaterra. Finalmente en 1996 Guirado realiza una exposición en la Galería Vera-estilo en Almería, que forma parte de la 1^{ra} Feria de Arte y Artesanía en Mojácar. En la inauguración de esta exposición, el periodista y crítico del arte, Manuel Quintanilla presenta una monografía sobre Juan Antonio Guirado titulada, *El Pintor Contemporáneo Andaluz*. (Quintanilla, 1989)

Guirado fue tan versátil con sus pinceladas como lo fue en su carácter. Como testamento de sus convicciones se hizo miembro del partido político "Mojácar 2000" desde 1999 hasta el 2007, también realizó colaboraciones con los periódicos regionales, *El Indálico* y *Noticias del Levante*, adoptando el papel de crítico del arte y contribuidor político al dibujar viñetas satíricas, las cuales dedica a la política española y sus fracasos. Los personajes, en forma de buitres y cuervos representan a varias figuras políticas que conversan. Guirado fue crítico con todos los partidos políticos como el Partido Popular, Partido Socialista, UCD y CDS. El artista reprochaba la falta de progreso, de transparencia y la falta de igualdad de oportunidades y sin embargo, su empatía hacia la vida sin restricciones comunitaria es evidente por las numerosas veces en las que se le podía encontrar tocando la guitarra flamenca, cantando y bebiendo con los gitanos del pueblo.

A pesar de que su vida se vuelve más solitaria, Guirado mantiene su

pasión por el arte y lo promueve en ocasiones. En el año 2000, con el apoyo del Ayuntamiento de Mojácar, Guirado establece la Plaza del Arte con otros artistas locales. Este grupo de artistas que son principalmente de Mojácar y del Levante almeriense, se reúnen todos los domingos para exponer sus obras, pintar y compartir ideas.

En el 2001, Guirado recibe un homenaje en la Bienal de Arte de Malta por su prolífico trabajo. 105 países son representados en la exposición, con más de 110 artistas que son seleccionados por la Presidenta del Bienal de Malta y el Centro de Artes Plásticas, Dama Françoise Tempra. Ese año vuelve a mostrar su trabajo en España para CajaSur en Jaén. En 2003, monta su última exposición, titulada 'Intrarrealismo' en la Galería Manolo Rojas en Madrid. En el 2004, se anuncia que Guirado abrirá una galería en Mojácar que se llamaría 'La Medina', la cual llevaría su obra, así como la de otros artistas locales. Sin embargo, este proyecto nunca llegará a realizarse.

Análisis crítico.

«El objetivo del arte es representar no la apariencia externa de las cosas, sino su significado interior», decía Aristóteles. La técnica del artista tiene una profundidad que nos permite ver repetidas veces la misma obra de Guirado y seguir descubriendo detalles que en las veces anteriores pasaban inadvertidos. El pintor andaluz tuvo una actividad muy intensa, que tuvo como resultado un amplio abanico de técnicas y temáticas.

Su viaje a Australia le hizo conocer lo relacionado con la filosofía oriental. Llevó a cabo un estudio artístico relacionado con el Vedanta, uno de los seis sistemas de la filosofía hindú. Este descubrimiento, que llega a su obra en un momento de madurez personal y artística, permite a Guirado crear una línea de trabajo que evoluciona despegándose de aquellos paisajes y retratos que se enmarcaban en una aproximación más tradicional arte pictórico. En una dimensión espiritual de la obra de Juan Antonio Guirado, nos encontramos con el contacto con la naturaleza a la que alude el propio artista.

Las imágenes que aparecen en las obras de Guirado de estos años representan visiones de un futuro que nos está irremediabilmente destinado. Ramiro Calle, introductor de muchas de las técnicas relacionadas con la filosofía oriental en nuestro país describe el

trabajo de Guirado:

El trabajo de Juan Antonio Guirado es interminable en su contenido. Refleja innumerables cambios que nunca pueden dejarnos sin afectar. Un solo fragmento de sus pinturas es una sub-pintura donde los seres humanos son los grandes protagonistas que se muestran en su máxima expresión mínima, y cuando se magnifica se puede ver entrar en el misterio de la vida hacia la calma espiritual. Guirado es un pintor de matices tántricos y vedánticos. (Calle, 2012)

En las pinturas de Juan Antonio Guirado están representadas las miserias y las grandezas de los seres humanos. En sus múltiples matices se reflejan temas fundamentales de las sociedades contemporáneas a la vez que se muestran futuros apocalípticos. Entre las formas *a priori* caóticas, encontramos perfiles de figuras que huyen en masa a lugares nuevos, el poder de creación y destrucción de los seres humanos y la preocupación por la destrucción del planeta, de una vigencia patente en la siguiente Cumbre del Clima de 2021 que se celebrará en Glasgow entre el 1 y el 12 de noviembre bajo la Convención Marco de Naciones Unidas sobre Cambio Climático. Al contemplar sus magníficas pinturas, uno desarrolla, incluso sin darse cuenta, un reflejo del ser, lo que representa el significado de la conciencia. Juan Antonio Guirado era un visionario, su obra está vigente y apela a nosotros como espectadores debido a que sus pinturas tocan los temas más acuciantes de nuestras sociedades. Y que siguen vigentes a día de hoy.

Carmen Gijaro en *Del caos a la luz a través del arte*, se refiere a Juan Antonio Guirado como: «Un artista visionario con una sensibilidad muy espiritual, que buscaba la luz en un camino que le llevo desde el realismo de sus primeros años al llamado intrarrealismo» (Gijaro, 2015). Esta corriente de finales de los años sesenta e inicios de los setenta fue secundada por personalidades como el cineasta Federico Fellini; aunque Guirado no perteneció nunca a este movimiento, se vio muy influida su obra. Uno de los artistas coetáneos al pintor andaluz, Antoni Tàpies dijo que «Pintar rápidamente es un acto calculado para bloquear el pensamiento racional» (Tàpies, 1986) y la obra de Guirado nos introduce en un universo solamente suyo, al que nos invita a interactuar como espectador que se funde con una obra, que desde todos los puntos, se comparte como una obra ética. Hay un halo de genio que se hace patente en la atención que el propio artista presta a cada uno

dude los detalles de su obra. Guirado busca llevarnos más allá de lo aparente, más allá de esas pinceladas que nos invitan a mirar y a volver a mirar con atención, descubriendo lecturas nuevas con cada visión.



Figura 1. *Infierno moderno*. alred. 1972-1980. Acrílico sobre lienzo. 50,5x74 cm. ©Fotografía de Paloma Roder Martínez.

En el grueso de su producción más representativa nos enfrentamos con los movimientos de color y la colocación de una pintura arrastrada de forma enérgica en el soporte. Guirado atiende a la actualidad con los efectos de la globalización y las crisis económicas. Su obra demuestra una elevada conciencia sobre el medioambiental y nuestra relación con el planeta. Guirado concibe el arte como un método de reflexión que permite al espectador encontrarse consigo mismo. Son una invitación al pensamiento. De algún modo, y más allá de su muerte, sus obras, además de un elevado carácter estético, son un retorno al diálogo con el artista. Una conversación en la que se nos presenta una inquietante realidad. Esa realidad alude a que la solución de los dilemas éticos se encuentran dentro de nosotros mismos.

Guirado es un artista que se sitúa entre la vanguardia y la tradición. Unas raíces que le llevaron a describir un trazo circular, volviendo a su punto de origen. Y, al mismo tiempo, le llevaron a recorrer el mundo, a beber de las fuentes vanguardistas de su tiempo. Incluso,

podemos atrevernos a decir, que a traspasar la barrera del tiempo y estar presente entre nosotros hoy, con una obra que tiene mucho que decirnos, que nos interpela.

Lenin decía sobre la *Appassionata* de Bethoveen,

...no puedo escuchar música a menudo; me altera los nervios. Me dan ganas de decir cosas amables y estúpidas, y dar palmaditas en la cabeza a la gente que, viviendo en este sucio infierno, pueden crear tanta belleza. Actualmente no se puede acariciar la cabeza de nadie. Te podrían arrancar la mano de un mordisco. Hay que golpear esas cabezas sin piedad. Aunque, idealmente, estemos en contra de cualquier clase de violencia. Sí... tengo un trabajo endiabladamente difícil. (Fernández, 2018)

La obra de Juan Antonio Guirado es un modo de golpear nuestras conciencias, de ponernos frente a los problemas sociales, humanos y medioambientales. Nos denuncia mediante su pincelada, de una forma muy cercana, todas esas situaciones que hacen su obra pertinente para los espectadores de hoy.

Las obras de Juan Antonio Guirado son la continuación de una larga cadena de tradición pictórica. Resuenan las influencias de Gauguin, Kandinsky o el Expresionismo Abstracto. Podemos ver las referencias a la observación de la minuciosidad de los detalles infinitos de El Bosco en obras como *Renacimientos*.



Figura 2. *Renacimientos*. Sin fecha. Acrílico y periódico sobre cartulina. 81×100 cm. ©Fotografía de Paloma Roder Martínez.

En las obras del artista pertenecientes a las décadas de 1970 y 1980 encontramos un recorrido por la utilización inteligente de la luz y el color que se combina en imágenes en clave alta y baja a partes iguales. Hay una presencia de los opuestos representados a partes iguales. Se presentan las fuerzas y energías contrapuestas de todas las cosas. Se hacen patentes las influencias del misticismo oriental que se traduce en la fusión con la naturaleza y el paisaje. Sin duda, se trata de una representación de Australia. Una tierra en la que resuenan los campos de su Jaén natal. Unidos a esa espiritualidad vienen representados temas mundanos como las guerras, el hambre o la falta del respeto por la naturaleza. En este sentido, con la perspectiva de medio siglo, podemos ver cómo el contexto histórico y artístico de su momento se reflejan en sus cuadros, como ocurre con el esencialismo, presente en ese periodo de Juan Antonio Guirado.

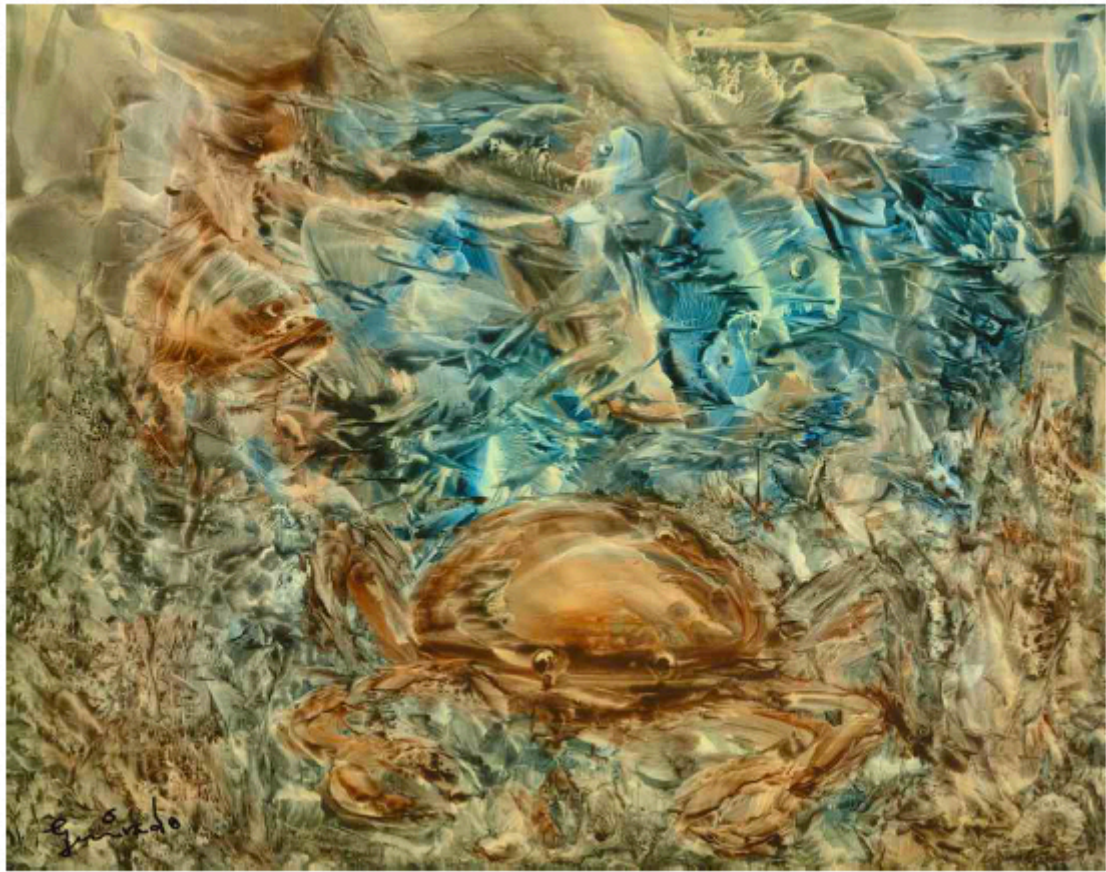


Figura 3. *Fauna Marina*. 1988. Acrílico sobre papel. 51,7×65 cm. ©Fotografía de Paloma Roderia Martínez.

En segundo lugar, podemos referirnos a las obras que nos hacen reflexionar sobre la divinidad, las conexiones con la parte más espiritual del arte del pintor andaluz. El tercer eje lo constituye las obras en las que se ven representadas las relaciones con la Tierra que son el reflejo de lo que el artista nos apela a investigar dentro de nosotros mismos en nuestra relación con el planeta. Guirado pone en valor la relación con la naturaleza y la comunión que se produce entre el ser humano y ésta. También nos pone delante a ese enfrentamiento con las malas decisiones en cuestión de medioambiente. Por último, debemos referirnos a un grupo de obras que se relacionan con la temática de ese carácter visionario que poseía el espíritu de Guirado y que guía todas las obras que han llegado hasta nuestros días.

En ocasiones nos presenta un futuro apocalíptico, que busca indagar en la realidad de su presente y en conexión con el nuestro hoy. Guirado presagió sucesos destructivos que se presentan en sus pinturas. Pero, a diferencia de otros artistas coetáneos a él, su obra siempre acaba dirigiéndonos hacia la luz. Encontramos un equilibrio que refleja

perfectamente el espíritu dual de las obras del artista. Esa combinación perfecta entre la tradición y la vanguardia. Un compendio de vida que merece su lugar en la Historia del Arte Contemporáneo de nuestro país.

Entrevista a Luis Nozaleda, Presidente del Consejo de Administración de Bodega ENATE, con motivo del Premio AACCA 2020 a la mejor labor de difusión

En primer lugar, enhorabuena por el Premio AACCA a la mejor labor de difusión, muy merecido, ¿cómo se sienten por la recepción del galardón?

Es una gran satisfacción recibir un reconocimiento por esta iniciativa y más cuando procede de la entidad de mayor crédito en el mundo artístico en Aragón, como es la AACCA. Sin duda, es una auténtica gratificación que confirma la necesidad de seguir trabajando por novedosas y buenas prácticas para apoyar el sector artístico aragonés.

A3RTE plantea un programa que, especialmente, sirve para dar una oportunidad de desarrollar su trabajo y dar a conocer a jóvenes profesionales, ¿por qué decidieron apostar por un programa como A3RTE?

Para nuestra bodega el arte es la columna vertebral a través

del cual se sostiene todo: nuestra identidad, nuestra esencia y nuestra filosofía. Hemos estado vinculados al ámbito artístico desde nuestros orígenes. Hemos apostado desde el principio por el arte contemporáneo aragonés, contando con diferentes artistas para la reproducción de sus obras en nuestras etiquetas.

Por otro lado, desde 1997 hemos convocado nuestra beca dirigida a artistas profesionales, así que A3RTE nacía como una oportunidad para extender nuestra pasión y apoyo a los jóvenes artistas de nuestra tierra, un motivo más que suficiente para apostar por este proyecto. Y es que, además de necesitar visibilidad, a lo largo de estos años hemos visto que los jóvenes artistas requieren apoyo y mentorización para crecer y poder desarrollarse en su profesión. Aquí es donde A3RTE trabaja para marcar la diferencia.

¿Resulta clave la inversión privada para fomentar el desarrollo de proyectos artísticos?

Sin duda. Tenemos una gran responsabilidad y, en nuestro caso, un serio compromiso por seguir fomentando el desarrollo de este tipo de proyectos. Arte, cultura y progreso van de la mano.

¿Puede hablarnos del proyecto premiado este año, comisariado por Lorena Domingo? Como creadora recibió además (ex aequo con Alejandro Azón, artista participante en el proyecto) el *Premio AACA 2019 al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística*.

Además de ser una gran comisaria, Lorena Domingo ya nos había demostrado su talento como artista. Asimismo, su proyecto *Open this end*, que abordaba el problema de la naturaleza en el mundo contemporáneo y las nuevas éticas de creación, nos

planteaba un reto muy interesante con el que invitar a reflexionar a los jóvenes artistas y, por supuesto, al público que ha podido disfrutar de estas cuatro exposiciones.

Impact Hub, situado en pleno centro de Zaragoza, acoge las muestras que componen el programa, ¿puede convertirse en un referente para la exposición de arte contemporáneo en Aragón?

Impact Hub reúne muchos elementos para convertirse en un referente para la exposición de arte contemporáneo en Aragón: talento, creatividad y un equipo de jóvenes profesionales dispuestos a trabajar de forma disruptiva para elevar el panorama artístico de la Comunidad. Y, por supuesto, el espacio ofrece salas capaces de adaptarse a muy diferentes estilos de arte contemporáneo.

¿Cómo se ha desarrollado el Programa de A3RTE con la crisis provocada por el coronavirus COVID-19 de fondo?

A3RTE arrancó en plena pandemia, por lo que el programa, los tiempos y sobre todo lo relativo a exposiciones y encuentros sociales se han tenido que ir adaptando a las circunstancias de cada momento. Pese a todo, la primera convocatoria ha sido un éxito, algo que no habría sido posible sin el esfuerzo de todo el equipo, tanto de la organización como de los propios becados.

¿Cuál es la previsión de cara al futuro de A3RTE, en base al éxito que ha tenido esta primera convocatoria?

A3RTE ha nacido para quedarse. Se trata de la primera aceleradora de arte de Aragón, por lo que vamos a seguir trabajando para adaptarnos a los tiempos y a las necesidades cambiantes, buscando siempre mejorar para estar cerca de las

inquietudes de los jóvenes artistas aragoneses. A3RTE continuará con carácter bienal, para que pueda complementarse con nuestra ya tradicional Beca ENATE dirigida a artistas profesionales, también bienal.

En 1992, desde ENATE comenzaron a desarrollar una colección de arte contemporáneo, compuesta por obras de prestigiosos artistas. Y desde 1997 conceden de forma bienal la Beca ENATE, ¿podría hablarnos de ambos proyectos, consolidados y capitales para el arte actual?

Ya en nuestros inicios, en 1992, comenzamos una colección de arte contemporáneo con obras de artistas nacionales e internacionales, porque tuvimos claro que ENATE no podría entenderse sin el arte. Desde entonces, cada uno de nuestros vinos está asociado a un pintor de reconocido prestigio, figurando en la etiqueta una obra de su autoría realizada para la bodega. Concretamente, el aragonés Antonio Saura fue el primer artista que vistió una de nuestras botellas, la de ENATE Chardonnay fermentado en barrica. Hoy, contamos con un fondo de más de 400 obras de arte originales, y al menos un centenar de ellas se exhiben permanentemente en la Sala de Exposiciones de nuestra bodega.

Esta colección privada se convierte así en una de las pinacotecas más importantes de España de Arte Contemporáneo y única por su relación directa entre arte contemporáneo y vino ENATE. Nombres como Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Rafael Canogar, Antonio Saura, José Manuel Broto, Víctor Mira, Pepe Cerdá, Salvador Victoria, José Beulas, Gustavo Torner, Frederic Amat, Jaume Plensa, Juan Genovés y muchos otros pintores forman parte del grupo de artistas que han colaborado con nosotros.

Y de forma paralela, en 1997 nace la Beca ENATE con el objetivo de apoyar a artistas no consagrados con una

trayectoria contrastable. Desde entonces, un total de nueve artistas han sido becados: Eva Armisen, Patricia Albajar, Mapi Rivera, Andrés Begué, Ángel Masip, Alfonso Ascunce, Gema Rupérez, Viviana Guasch y Charo Carrera forman hoy parte de la colección artística de la bodega. Actualmente, la beca tiene un carácter bienal y una dotación económica de 6.000 €. Ya estamos preparando la próxima convocatoria, que está prevista para noviembre de 2021.

D Broto (Donación)

José Manuel Broto, artista de reconocimiento internacional, regresa a Zaragoza, su ciudad natal, y lo hace con una donación al Gobierno de la región, y por tanto, al pueblo de Aragón, en un gesto desprendido y entrañable.

Se trata de un conjunto de diez obras de gran formato, fechadas entre 2005 y 2009, que forman un grupo coherente y representativo de lo que viene siendo su pintura en los últimos años.

El color es el elemento protagonista de todas ellas. El color como hilo narrativo, con intensidad y brillantez individualizadas, en una combinación de elementos respondiendo a un sentido constructivo. Broto utiliza el color como elemento determinante en la obra de arte, no como simple adorno o complemento. Y hace en estas piezas una auténtica declaración de intenciones: la exaltación del color como un estallido de optimismo, de vida y luz. El color como antídoto contra el pesimismo generalizado en los tiempos de incertidumbre global que estamos atravesando.

Junto al color está la abstracción, otro rasgo definitorio y fiel en la obra de Broto que ve en la abstracción una capacidad de evocación infinita, la posibilidad de crear horizontes abiertos.

El artista observa el mundo, pero no nos ofrece una transcripción del mismo. Crea una atmósfera propia, suya, que nos transporta a realidades más armónicas que las que nos muestra la simple mirada. El color y la abstracción como puertas de entrada a evocaciones pasadas y sueños futuros.

Este conjunto de obras se exponen bajo el título “D Broto” en el IAACC Pablo Serrano. Seis son acrílicos sobre lienzo pintados a la manera tradicional (*Sin título*, 2007, 200 x 300 cm; *Sin título*, 2007, 200 x 250 cm; *Escuadra*, 2007, 200 x 260 cm; *Sin título*, 2008, 200 x 250 cm; *Sin título*, 2008, 200 x 250 cm; *Sin título*, 2009, 200 x 300 cm). Cuatro son obras digitales, realizadas con ordenador e impresas con tintas pigmentadas sobre papel pertenecientes a la serie *Botánica*, (*Botánica III*, 2005, 200 x 300 cm; *Botánica VII*, 2005, 200 x 300 cm; *Botánica XIV*, 2005, 200 x 400 cm; *Botánica XVII*, 2006, 200 x 300 cm); un conjunto de obras con las que el autor, al modo de los viajeros y exploradores científicos de los siglos XVII y XIX, crea su propio herbario, dejando clara su declaración de intenciones: “en lugar de contribuir a la extinción de las especies, yo he querido aquí contribuir a la extensión de las especies haciendo un repertorio casi borgiano, especies que a lo mejor podrían haber existido o pueden existir un día de estos”.

Algunas de estas piezas habían formado parte de la exposición “Color Vivo” presentada en el IAACC en 2015, una muestra con la que el artista se manifestó muy satisfecho, y que significó el germen de esta donación.

Finalizada la exposición “D Broto”, las obras que la forman integrarán los fondos de la colección permanente del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza, que se compromete a su custodia y

conservación, a facilitar el acceso a las mismas a estudiosos e investigadores, así como a realizar préstamos temporales a otros Museos e instituciones para proyectos que considere de interés.

Con esta donación, José Manuel Broto, quiere agradecer el afecto que ha recibido de Aragón, que siempre le ha reivindicado, reconocido y respetado como uno de sus artistas.

No imagina Broto mejor morada para una parte representativa de su creación artística que la tierra que le vio nacer. El mundo pictórico no tiene fronteras, pero las orillas de la propia infancia y juventud son siempre un lugar tentador, un atrayente refugio memorístico. Un remanso llamado Aragón, donde el arte es parte de su identidad y sus artistas protagonistas de la Historia.

Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales

En *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales* Nekane Aramburu dibuja un minucioso atlas de los modelos alternativos de creación, gestión y difusión del arte en el Estado Español a lo largo de las últimas cuatro décadas. Esta publicación amplía y recoge algunas actualizaciones de su anterior libro editado en 2010 con el título: *Historia y situación actual de los espacios independientes y colectivos de artistas en España 1980-2010*.

El interés de Aramburu por esta parcela de la actividad artística en nuestro país nace en Vitoria en 1993 cuando,

junto a Eva Gil de Prado, crea la empresa TRASFORMA. En 1994 impulsaron los *Encuentros de Arte Actual* con el objetivo de crear un foro de debate sobre las iniciativas independientes y promover la comunicación y la cooperación entre ellas. La convocatoria se repitió en los dos años siguientes y en 1997 publicaron *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*, en el que se recogen las ponencias, debates y conclusiones de los tres encuentros, analizando los modelos alternativos de gestión y difusión del arte existentes. El documento incluía, además, un exhaustivo inventario con más de cien espacios, colectivos e iniciativas independientes que habían irrumpido con fuerza a principios de los 90 en nuestra escena artística.

Un año después, organizaron en Vitoria el *I Seminario de Arquitectura Industrial*, que se repetirá en 1999 y 2000. Las tres convocatorias se recogieron en otras tantas actas, cuidadosamente editadas en inglés, euskera y castellano. Aquellos documentos fueron una referencia para muchos de los que entonces se interesaban por las relaciones entre el arte y el patrimonio industrial.

Estas experiencias precedentes, junto con la creación de la web y canal de Vimeo *Archivos Colectivos*, han cristalizado en este último libro en el que Nekane Aramburu, ya en solitario y después de su etapa como directora de *Es Baluard* (2013 – 2019), amplía la horquilla temporal del análisis de los espacios independientes y los colectivos de artistas hasta nuestros días.

A lo largo de sus más de 600 páginas, desarrolla un sugerente recorrido por todas aquellas experiencias, ofreciendo, de forma pormenorizada, un registro distinto al relato vertical historiográfico bajo el concepto de *co-historiar*, que Aramburu define como “mantener la mirada con otro tipo de miradas diferentes y darles voz”. La publicación despliega una cronología de los movimientos que impulsaron aquella actividad artística en nuestro país, comparándola con la que se

programaba desde la cultura oficial. Para ello, se apoya en los testimonios directos de sus protagonistas, que integra en su análisis desde una construcción horizontal, hilvanando en palabras de la propia autora, “diferentes realidades con metodologías abiertas y colaborativas”. Este trabajo constituye, en definitiva, una completa cartografía de lo alternativo y lo independiente en la práctica artística contemporánea, de las conexiones que se establecen entre sí y de su influencia en la gestión institucional de la cultura.

De lo marginal en el arte y su sentido moral

Algunos retablos contruidos para iglesias oscenses, especialmente en el sigloxvii, presentan en la parte lateral un complemento figurativo con rasgos generalmente femeninos y de aspecto híbrido y monstruoso. Corresponden a lo que en la época se denominaron *bichas*, de amplias connotaciones negativas desde el nombre, y con antecedentes directos tanto en la plástica (seres marginales y grutescos) como en la literatura (la figura descrita por Horacio al inicio de su *Epistula ad Pisones*). Pero vayamos por partes y comencemos por exponer las cosas con un cierto orden, pues de orden y de desorden –y de sus implicaciones morales– tratan, en gran medida, estas imaginativas creaciones.

El juego del *pingy pong*, una cuestión relacional

Antes que a un estudio temático, histórico o formal, E. H.Gombrich, en su magnífica obra *Arte e ilusión*,apela a un análisis puramente relacional para calificar el contenido

básico de muchas obras de arte. Gombrich utiliza para ello una ingeniosa adivinanza ideada por él mismo: el juego del *ping* y *pong*. ¿Si tuviéramos –nos dice– que adjudicar uno de esos dos términos a “un elefante y un gato, ¿cuál sería ping y cuál pong?” (Gombrich, 1998: 314).

La respuesta está clara para el autor del juego y para nosotros, seguramente, también. Y una vez mostrado el uso básico de los términos, el historiador sube el nivel de aplicación a una alegoría moral tan bella como enigmática de Lorenzo Lotto, conservada junto con el retrato de Bernardo de' Rossi, obispo de Treviso (1505), al que servía de cubierta, en la National Gallery of Art de Washington.

El particular significado de la Alegoría de Lorenzo Lotto [...] puede ser difícil de descifrar, pero las relaciones, el ping pong de la cosa, nos resultan tan claras a nosotros como a los coetáneos de Lotto. Evidentemente, el sátiro con su jarra de vino representa “los poderes de las tinieblas”, y el lozano angelito con su compás es del partido de la luz. En el fondo, detrás del malvado sátiro, se ven tumultos y naufragios; detrás del angelito la montaña se eleva al cielo, y una menuda criatura, bien dotada de alas, sigue el camino hacia la altura. El árbol de Palas, troncado a la izquierda, el lado siniestro, crece y perdura por la derecha. Las mismas metáforas del lenguaje que usamos al describir el cuadro preservan las relaciones básicas en que se fundamenta su simbolismo (Gombrich, 1998: 315).



Retrato del obispo Bernardo de' Rossi, de Lorenzo Lotto, 1505, National Gallery of Art de Washington.



Alegoría del vicio y la virtud, de Lorenzo Lotto, 1505, National Gallery of Art de Washington.

La dualidad polarizada que da carácter a la obra de Lotto brilla por su ausencia en otra pintura, todavía más enigmática y prácticamente contemporánea: el *Retrato de un caballero*, pintado por Bartolomeo Veneto en 1510 y hoy en el Fitzwilliam Museum de Cambridge. En ella la alegoría se ha incorporado de tal modo al personaje que este aparece repleto de elementos simbólicos, diferentes, no obstante, a los señalados anteriormente y entre los que destaca un gran laberinto con once vueltas sobre su pecho. El once es un número, como todos, polisémico, pero que para san Agustín tiene una clara connotación negativa, pues rebasa el diez de las bienaventuranzas y simboliza el pecado de orgullo de quien quiere tener más (Cuestiones sobre los evangelios, II, 6). Y para Wright, once vueltas en un laberinto simbolizan los pliegues del pecado que atrapa al hombre en esta vida terrenal (2001: 23). No es de extrañar que si el anónimo joven del cuadro pretende superar las dificultades y peligros que la

vida conlleva le resulte imprescindible ir protegido con talismanes (sus vestiduras multiplican el nudo de Salomón, cuya función ha estudiado Lorenzo, 2020) y con una espada, que no dudará en utilizar cuando le adviertan del peligro no solo sus ojos verdaderos, sino los anillos de sus manos que se han convertido en dos pares extra de ojos, como explicó Rodríguez de la Flor (2007: 81).



Retrato de un caballero, Bartolomeo Veneto, 1510,
Fitzwilliam Museum de Cambridge.

Qué diferentes son también los rostros y la gestualidad de los retratados. El obispo parece confiado, sereno, su postura es firme, y su mirada penetrante, casi frontal, podría soportar cualquier desafío. Sin embargo, el caballero, a pesar de estar protegido física (espada) y simbólicamente (nudo de Salomón), se muestra suspicaz: parece inquieto, alerta, desequilibrado (no hay simetría en su cuerpo) y su mirada es torcida. Porque el primero tiene claro cómo debe pilotar su vida para alcanzar la salvación de su alma: elegir siempre el camino del bien y apartarse del mal; pero para el segundo la vida en la tierra es una deriva en la que no resulta fácil sortear las dificultades, tentaciones y retos que sin duda deberá enfrentar.

Esta primera reflexión nos sirve para contextualizar la temática de algunos retablos oscenses del siglo XVII, de un alto contenido moral además de teológico. Sus discursos son variados, pero sus figuras casi siempre están en oposición: unas representan el bien y otras están caracterizadas como fuerzas del mal. Así que, al acercarnos a ellas, aunque no sepamos exactamente cuál es la idea a la que dan forma, siempre podremos jugar al *ping* y *pong*.

El orden frente al desorden

En otro de sus libros claves, *El sentido del orden*, Gombrich se interesa por la naturaleza de las formas monstruosas e imaginativas, muchas veces sin nombre –pues responden a “juguetonas invenciones del artista” (1999: 251)– que forman parte de las diversas variantes de marginalidad en el arte. Más allá de sus características y función, todas ellas tienen en común una posición secundaria, separada del tema principal y, como señala puntualmente Gombrich, “al borde del caos” (1999: 251).

Fuera del corpus del texto –delimitado por una rígida caja pautada para regularizar y mantener en orden la escritura–, las imágenes de los márgenes, los *marginalia*, gozan para Gombrich de una extraordinaria permisividad y de una libertad completamente ajena al estricto soporte de las letras. Esa era también la idea comúnmente aceptada hasta que ese ornato comenzó a estudiarse de forma sistemática. Hoy sabemos que, aunque sus imágenes se mueven en una zona franca, eso no las convierte en simples adornos, caprichos o *drôleries* más o menos atrevidos, pues dialogan activamente con el tema principal, expresado en el texto o en las imágenes principales que lo acompañan. Como explica Gerardo Boto, en el manuscrito “núcleos y extremos fueron y son interdependientes, incluso cuando parecían contradecirse, escarnecerse o negarse” (2007: 26).

Grupos étnicos minoritarios, clases sociales marginadas, vicios execrables: lo liminal y los aspectos más oscuros de la sociedad en general se representaron y atacaron de manera imaginativa, burlona y sin tapujos en las pequeñas figuras de los márgenes, porque, entre otras razones, mostrarlas a gran tamaño y en los lugares prominentes hubiera supuesto otorgarles un tratamiento preferente lo que, de alguna manera, hubiera implicado aceptación. El desorden, en definitiva, no tiene cabida en el orden.

Una ingeniosa combinación de imposibles

A los *marginalia* medievales, se unió en el Renacimiento el grutesco, en su mayor parte derivado de las figuraciones descubiertas en las salas enterradas de la Domus Aurea de Nerón, conocidas como las *grotte* del Esquilino cuando fueron descubiertas en 1480. Algunas formas grutescas, sin embargo, parecen directamente inspiradas en la figura descrita en las primeras líneas de la *Epistula ad Pisones* de Horacio, más conocida como *Ars poetica*. Horacio en su texto da al poeta la

libertad de inventar y le concede permiso para utilizar los artificios de la simulación, pero con una condición: siempre que con ello no ofenda las leyes del decoro y se adecue a lo que es debido y natural, porque:



Si un pintor opta por unir un cuello de caballo a una cabeza humana y hacer que crezcan plumas multicolores por todas partes sobre una mezcla de miembros, de modo que lo que en la parte superior es una mujer hermosa termina abajo en un pez feo y oscuro, amigos míos, tratad de reprimir la risa ante esta exhibición (en Gombrich, 1999: 255).

Solo que los hombres del Renacimiento y el Barroco encontraron acomodo para esas figuras totalmente antinaturales y al hacerlo estas dejaron de ser ridículas, artificiosas o extemporáneas porque, de acuerdo con su caótica fisonomía y disposición, eran capaces de expresar lo que resultaba imposible a una imagen conformada según los cánones.

Esa es la magia del grutesco, y por eso fue tan difícil prescindir de él en los retablos e incluso en las piezas y ornamentos de uso litúrgico. De manera que lo que no se produjo en la Antigüedad ocurrió en el Renacimiento: dar forma concreta a la elucubración que Horacio presentó como un gigantesco disparate. Así, explica Gombrich, “no conozco ninguna decoración romana antigua que contenga la criatura exacta descrita en el *Ars poetica*, pero hay numerosas variantes del motivo en los grutescos del Renacimiento” (1999: 279). Y para dar veracidad a sus palabras presenta un grabado de Lucas van Leyden, de 1528, donde dos figuras femeninas y monstruosas dan la espalda (muestran su oposición) a un ser masculino y alado, provisto con el caduceo de Mercurio.

A mediados del siglo XVI los *Emblemata* de Andrea Alciato gozaban de gran éxito. Sus simbólicos emblemas, de naturaleza moral y didáctica, están relacionados con las medallas, las inscripciones antiguas, la heráldica, la fábula, la mitología

o la tradición y son, en palabras del propio autor, distinguidos y de buen gusto (Ureña, 2001: 440). Por iniciativa de su primer impresor (que, al parecer, trabajó sin el conocimiento de Alciato) en 1531 los poemas y sus motes o lemas fueron ilustrados, muchas veces no con imágenes que remiten a hechos concretos, sino con alegorías llenas de símbolos.

	
<p><i>Grutescos</i>, Lucas van Leyden, 1528.</p>	<p>“Que la fortuna sigue a la virtud”, en <i>Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas</i> (1549), Lyon: Guillermo Rovillio, p. 39.</p>

En la mayoría de las ediciones hasta 1556, la imagen (*imago*) de las composiciones se reduce a un cuadro con los elementos necesarios para ilustrar o ratificar lo que el título (mote o lema) afirma y el poema (epigrama) al que introduce, explica. Las ediciones de Lyon de 1549 a 1551 añaden otro complemento gráfico: una orla, repleta de elementos, a manera de enmarcación; no obstante, esta novedad duró poco, pues a partir de 1556 se prefirió enriquecer las ideas básicas con largos comentarios de texto, seguramente por razones

prácticas. De hecho, en las ediciones aludidas, debió de resultar caro o complicado diseñar una orla para cada emblema y por ello las mismas se repiten varias veces, aunque, como se deduce de su análisis, cada una parece pensada para un caso específico. Y muchas debieron de idearse por oposición respecto a la imagen principal para activar el contraste, o siguiendo la lógica de Gombrich, el juego del *ping* y *pong*.

Realmente es difícil conocer el mensaje de la llamativa composición de Van Leyden, pero a ello ayudan algunas ideas rectoras de la época, como *Que la fortuna sigue a la virtud*, según afirma Alciato. En la edición *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, publicada en Lyon en 1549, la *imago* correspondiente muestra el caduceo de Mercurio —es decir, una vara con dos serpientes entrelazadas—, cubierto con un casco alado y en la parte inferior provisto de las alas que presenta en los pies el mensajero de los dioses. Para los romanos, explica Cirlot, el caduceo era símbolo “del equilibrio moral y de la buena conducta; el bastón expresa el poder; las dos serpientes, la sabiduría; las alas, la diligencia” mientras que el casco es “emblemático de elevados pensamientos” (1992: 113). Aunque lo más significativo de la vara es que también se enlazan en ella dos cuernos de la abundancia repletos de frutos, pues, como el epigrama explica, “que a los elocuentes varones de equidad muy escogida [...] Fortuna les abunda [...] [y] bien responda”, o dicho de forma más simple: fortuna responde con abundancia a los virtuosos. Y para que, por oposición, el mensaje quede todavía más claro, la orla presenta algo radicalmente distinto: animales puestos en representación de vicios que, sin saber con exactitud de cuáles se trata, a todos podemos asignar, en el juego dicotómico de Gombrich, un *pong*. Así, por su condición apartada del núcleo, sabemos que los frutos están vetados para los monstruos con fiero aspecto de dragón, colocados en la parte superior de la orla, para las aves de extraño plumaje, que picotean voraces en la parte inferior, y también para los aparentemente inocentes conejos (que muchas veces representan

la lujuria) y los caracoles, símbolos de la acedia, vicio que puede llevar al hombre al total desencanto, la depresión y el suicidio. Ellos solo pueden deambular por una enredadera con flores y un racimo de fruta aislado, sin rastro de los carnosos y cuantiosos frutos del cuerno de Amaltea.

A diferencia del emblema, la composición de Lucas van Leyden presenta una estructura unitaria, pues en el grutesco todo se desarrolla en un mismo ámbito. No obstante, gracias a la explicación visual del emblema de Alciato, podemos distinguir perfectamente quien representa el bien, la forma humana y masculina tan semejante a Mercurio con el caduceo (el *ping*) y quiénes están asociadas con el mal, las figuras femeninas con cuernos, curvados cuellos, largas patas de cabra y enroscadas colas serpentinas, recubiertas todavía del acanto del cual emergen. Ellas son claramente *pong*.

Las bichas del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Huesca

No fueron las primeras, pero sí las más representativas. Son interesantes, complejas, están entre las más llamativas, y, además, sirvieron de inspiración para otras no menos elaboradas y sugerentes. Las bichas del retablo mayor de San Lorenzo también tienen antecedentes, pues hay constancia de bichas en los retablos oscenses desde mediados del siglo xvi, pero durante bastante tiempo el aspecto de estos complementos fue relativamente discreto. No en vano los tratadistas más ortodoxos, como Francisco Pacheco (*Arte de la pintura*, Sevilla, 1649: 362), desaconsejaban su uso en el ámbito religioso.

El retablo de San Lorenzo fue el primero en adoptar la columna salomónica en Huesca y el segundo de Aragón. Fue diseñado por Sebastián de Ruesta, quien recibió el encargo de fabricarlo después de ganar en 1647 el concurso convocado por la

parroquia al efecto, y contó con la colaboración de Pascual Ramos para la realización de los elementos escultóricos. Como en algunos frontispicios librarios de la época, los laterales del mueble se completaron con bichas, tanto en el cuerpo como en el ático que, por su tamaño y aspecto, no pasan en absoluto desapercibidas. Equivalen a los motivos de las orlas que enmarcan los emblemas en las citadas ediciones de Alciato de mediados del siglo xvi y específicamente son muy semejantes a las grutescas creaciones de Lucas van Leyden. Las figuras dan la espalda a san Lorenzo (en el cuerpo del retablo) y a la Virgen en su Asunción (ático) (Fontana, 2018: 110-116). Son sus contrarias y, por tanto, en el plano temático han de representar a enemigos de la fe católica. Además de remitir formalmente a una voluta, lo más probable, en cuanto a significado, es que su enorme vientre no sea de embarazo, sino que represente el abultado y sucio vientre de las insaciables arpías, con las que se comparó a los protestantes por comer y corromper la eucaristía, como se explicará después. Además, en lugar de piernas, las bichas del ático tienen acantos –vinculados al vicio– y las del cuerpo principal una gran cantidad de frutos, sin duda caducos, contenidos en una especie de cueros recortados.

Bartolomé Vicente, en la escena principal del retablo pintó a Lorenzo en el momento cumbre de su vida, el martirio en la parrilla, después de negar a un dios romano. No abjurar de su fe llevó a Lorenzo a la muerte física, pero le proporcionó la vida eterna, como prueban los ángeles que en el lienzo bajan del cielo para entregarle la palma y la corona de laurel (la de su nombre) de la victoria. San Lorenzo es el prototipo de hombre religioso *laureado* de virtud, cuya vida proclama las tres virtudes teologales: fe en el Dios verdadero, esperanza en la salvación eterna y caridad con los hombres. En este sentido, Lorenzo no reparte en el relieve del banco de su retablo los tesoros de la Iglesia a los pobres, uno de los episodios más conocidos de su hagiografía, sino alimentos: sacos de pan y harina, sin duda un guiño a los beneficios que

los oscenses esperaban por la mediación de su patrón y principal intercesor en el cielo.



Retablo de San Lorenzo, iglesia de San Lorenzo, Huesca.

Foto: M.^a Celia Fontana Calvo.

Retablo de San Lorenzo: detalle de una de sus bichas mayores, iglesia de San Lorenzo, Huesca. Foto: M.^a Celia Fontana Calvo.

Como hemos dicho, resulta fundamental la firme fe de Lorenzo en el Dios cristiano, pues solo él, como sumo creador, sería capaz de otorgar bendiciones a los hombres, a diferencia de las deidades de los romanos que proclaman su propia falsedad, ya advertida por san Agustín, al ser incapaces de proporcionar los favores implícitos en sus nombres (*De civitate Dei*, IV, 34). Además, la virtud de Lorenzo hace cierta la sentencia de Alciato, *Que la fortuna sigue a la virtud*, pues solo un hombre virtuoso puede conseguir bienes y repartir prosperidad. El mártir es así un digno mediador entre Dios y los hombres y un claro *ping*.

Las bichas desplazadas a los laterales del retablo, aunque están llenas de frutos tienen una función muy distinta. Encarnan el pecado y el vicio: están envueltas en acantos de hojas blandas que aluden a los vicios en general y se presentan desnudas, pero sus formas maternas están lejos del desnudo heroico que exhibe Lorenzo. Además son volubles (llevan una tela ondeante sobre su cabeza, como la Ocasión) y carecen absolutamente de fundamento o sostén, excepto por la pequeña figura masculina que les sirve de inestable peana, no en vano se apoya en una escurridiza cola de pescado enroscada hasta formar, además, una voluta. Unos niños tratan de interactuar con las bichas principales, pero ellas no representan la Caridad que amamanta a sus retoños: con la mirada perdida, ni siquiera reparan en ellos. Además, como se ha dicho, los frutos con los que se asocian deben ser

exclusivamente terrenales y caducos: no pueden fortalecer la vida espiritual y por tanto son inferiores a los otorgados gracias a Lorenzo. En fin, las bichas son un rotundo *pong*.

Las bichas del retablo de San Bernardo

Sebastián de Ruesta y Cristóbal Pérez, fueron rivales en el citado concurso de 1647 y aunque Ruesta resultó ganador, Pérez no debió quedar en mal lugar. De hecho, su extraordinaria destreza como mazonero le permitió desarrollar una exitosa carrera profesional en Huesca, parte de ella en la iglesia de San Lorenzo.

En la iglesia laurentina realizó un retablo de escultura dedicado a san Bernardo, encargado por el mercader Bernardo Lasala en 1650, y que debió acabar, como se obligó en la capitulación, al año siguiente. Esta obra, destinada a presidir la capilla funeraria del mercader, cuenta con recursos expresivos parecidos al retablo de San Lorenzo (también incorpora columnas salomónicas y bichas) y, sin duda, fue para Pérez una clara oportunidad para medirse de nuevo con Ruesta (Fontana, 2019: 208-222). En cuanto al encargante, poco sabemos, pero por su oficio de mercader debía afectarle el tradicional rechazo que la Iglesia, y la sociedad en general, sentían hacia los negocios y el enriquecimiento particular. La usura, practicada por los judíos, estaba condenada y el comercio en general era mal visto porque *homo mercator vix aut nunquam potest Deo placere* (“el mercader apenas o nunca puede agradar a Dios”), no en vano el prototipo del comerciante abusivo y sin escrúpulos era Judas *mercator*, capaz de vender a Cristo por unas monedas, y que se representa ahorcado en la famosa estatua-columna de la portada de Santa María la Real de Sangüesa, del siglo XII.

El programa del retablo que nos ocupa logra mostrar a san Bernardo con tanta fe, esperanza y caridad como Lorenzo, pero

como seguramente en Huesca, en cuanto a virtud y heroísmo, nadie podía competir con su santo patrón, el diseño de Pérez integró en el lado del *ping* a un nutrido grupo de santos con san Bernardo a la cabeza, y además hizo a este protagonista de algún episodio para que quedara en paralelo con el admirado Lorenzo. Además se atribuía al santo monje, según explicó Mal Lara en *La philosophia vulgar* (1568: 2r), el conocido dicho “A Dios rogando y con el mazo dando” (seguramente una interpretación muy particular del *ora et labora* benedictino), lo que resultaba especialmente conveniente para un mercader que vivía de su trabajo.

Cristóbal Pérez trazó la obra y se encargó de que todas las figuras talladas en ella tuvieran una excelente factura, pero sobre todo se esforzó en el planteamiento de las bichas. No se conformó con una versión y dos variantes, como hizo Ruesta, sino que ideó cuatro figuras completamente distintas como antagonistas de las tres virtudes teologales, al exhibir los rasgos de quienes carecen de ellas: infieles y herejes, consumidores para los cristianos de alimentos no espirituales y eternos, sino materiales y caducos, y que no conducen a la salvación del alma, sino a la gula y la embriaguez. Además, como veremos a continuación, dos creaciones parecen específicamente judías porque debía ser importante para Bernardo Lasala criticar las creencias y las conductas de los judíos, con quienes todavía debía asociarse a los mercaderes en general. Un *pong* para cada una de esas imaginativas expresiones del mal.



Retablo de San Bernardo y detalle de una de sus bichas mayores, iglesia de San Lorenzo, Huesca. Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo



Dos bichas pseudojudías, ubicadas en el ático, y otra pseudoprottestante en el banco del retablo de San Bernardo, iglesia de San Lorenzo, Huesca. Fotos: M.^a Celia Fontana Calvo

A mediados del siglo xvii, el prototipo del infiel todavía era el judío. A la fe en Cristo de san Bernardo (al que vemos en el retablo disfrutando de la visión directa de Cristo en la cruz) se opone el rechazo de los judíos a reconocerlo como el Mesías prometido. Con elementos judíos se presentan a ambos lados del ático dos figuras femeninas de cuerpos desnudos y regordetes, con una especie de turbante en la cabeza y un vistoso adorno lateral redondo y rojo en la parte superior del tronco, cerca de las alas, seguramente un recuerdo de la rodela que debían portar los judíos como distintivo. Además desvían su mirada del Calvario, donde se presenta a Cristo, bajo Dios Padre, como auténtico redentor espiritual y, por

tanto, como el Mesías cristiano, y su posición de perfil revela una gran nariz, característica física asociada a ese pueblo semita.

Las demás, probablemente, representan herejes. Las bichas del banco que flanquean el relieve donde san Bernardo reparte el pan bendito para la sanación de los enfermos son las únicas masculinas del programa, poseen extremidades plenamente humanas y carecen de alas. Quedan muy cerca del preciado alimento, pero sus brazos están envueltos (o apresados) por ropas, así que difícilmente podrían acceder a él. Como su vestidura y complementos (hojas de acanto y escamas) insisten en el vicio y el pecado y ellas no reciben el citado pan, hemos de concluir que se trata de no creyentes, indignos del supremo manjar. Su presencia recordaría el robo de formas consagradas ocurrido en la catedral de Huesca en noviembre de 1641, durante la guerra de secesión catalana, que debió de protagonizar un hugonote francés (Fontana, 2004: 229). Y el hecho de que las bichas no puedan utilizar las manos implica un peligro latente: cuidado por tanto con la mano que muestran.

Las bichas de mayor tamaño y más parecidas a las laurentinas flanquean el cuerpo principal del retablo. Comen frutos redondos, muy probablemente manzanas, que sin embargo no les satisfacen, como refleja su triste mirada. Manzanas, junto a granadas, peras, racimos de vid y otras frutas, conforman una inestable sección apenas sustentada por unos cueros recortados. En la base conceptual de estas figuras han de estar las arpías, con las que los católicos compararon a los herejes protestantes porque con sus ideas sobre la eucaristía destruían su poder salvífico. El cardenal Perron (1556-1618) en un sermón de Pascua de Resurrección advertía de que el succulento manjar eucarístico tiene unos terribles enemigos, los luteranos, que al impedir disfrutar de él a los fieles obstaculizan la salvación de sus almas y actúan como ladronas y ponzoñosas arpías. Una vez servida la mesa del banquete

espiritual, dice Perron, “voicy deux harpies Calvin & Luther, & leurs disciples, dont l’une oste & renverse aux fidelles la viande qui leur estoit preparée. L’autre la laisse bien au sacrement & ne l’enleve point, mais elle l’infecte & corrompt tellement de ses mains & de son haleine, y mêlant des qualitez & conditions pernicieuses, que’ell vous en rend l’usage mortel & pestilent” (1622, 681).[*] Las bichas del retablo de San Bernardo comen manzanas –del pecado y de la muerte– de simbolismo opuesto a los panes benditos de san Bernardo.

Finalmente, como complemento y variante de las comedoras, las bichas bebedoras están situadas en los laterales exteriores del ático. A diferencia de aquellas, estas presentan alas, no brazos, y se muestran de riguroso perfil, por lo que destaca de nuevo su gran nariz, para aludir, quizás también a la de los judíos. Están despiertas, pero sin vigor, y sus laxas figuras se adaptan a las formas redondeadas de los recipientes donde reposan, semejantes a un tonel con uvas. Es claro que están bajo el efecto adormecedor del vino, el cual no se ha convertido mediante la transubstanciación en la sangre de Cristo. Hay tristeza en su mirada y su cuerpo y posición recuerdan a los del dios pagano Baco.

¿Milagros o diligencia?

Según la famosa tesis de Max Weber, a partir del siglo xviy en el ámbito protestante, las nuevas doctrinas religiosas consideraron lícito el provecho económico y dignificaron incluso las profesiones más mundanas (2009). El cambio de valoración sobre el dinero y la forma de obtenerlo influyó favorablemente en el desarrollo del capitalismo, pero la Contrarreforma católica se mantuvo por el momento impermeable a todo ello y continuó favoreciendo la confianza en Dios y en los santos como estrategia para remediar las necesidades más perentorias del hombre.

Todo católico había de procurar el bien y apartarse del mal durante su vida si deseaba obtener su salvación en el más allá, como sabía a la perfección el mencionado obispo de Treviso retratado por Lorenzo Lotto. Pero este comportamiento ejemplar no le garantizaba estar libre de peligros y contar con el sustento imprescindible durante su vida. Para satisfacer las necesidades vitales, más que recurrir exclusivamente a las fuerzas particulares y a la buena suerte, como el caballero pintado por Bartolomeo Veneto, la Iglesia recomendaba confiar en los santos que, al gozar ya del paraíso, podrían, por sus méritos en la tierra, conseguir favores para sus fieles devotos al interceder por ellos ante Dios.

Claro que la sabiduría popular no se fiaba por completo de ello. A mediados del siglo xvi el citado Juan de Mal Lara en *La philosophía vulgar* explicó el significado del refrán “A Dios rogando y con el mazo dando”. Por supuesto, habría que rogar y pedir a Dios “con el concierto de las tres maestras del alma: fe, esperanza y charidad”, pero –advierte– no hay que esperar “milagros nuevos, quedándonos en una pereza inútil”, sino que al hombre corresponde poner “los medios para que la voluntad bien ordenada venga a efecto”. Y concluye: “No favoresce Dios al que lo toma por amparo en medio de la ociosidad” y “conviene que el hombre junte, con la devota oración, industria”. En fín, como asegura otro refrán perfectamente enlazado con el anterior, “Dios ayuda al que trabaja” (1568: 1r-2v).

A modo de conclusión

Los elementos iconicos en los retablos oscenses analizados plantean discursos argumentados de forma antitética y basados en la dualidad de los extremos: por un lado el bien con los

santos (*ping*) y por otro el mal con las bichas (*pong*), en una retórica de la imagen que relaciona de forma dialéctica el núcleo con lo marginal. La teoría literaria del Siglo de Oro enfatiza los buenos resultados de este antiguo recurso. Baltasar Gracián en su *Agudeza* explica cómo crece la “sutileza al paso de la contrariedad de los correlatos” (1648: 50). Y en la línea de la sutileza juegan un papel fundamental las bichas con sus *figuras* (del verbo latino *fingere* ‘fingir’) que, a quien no las conozca bien, pueden dar a entender justo aquello que no son, y así hacer creer que se puede confiar en ellas (especialmente en las principales de los retablos estudiados) como fuente de alimentos, bienes o fertilidad. Pero las bichas han de ser lo contrario, contenedoras de frutos caducos que llevan a la muerte, mientras que Lorenzo y Bernardo, recompensados por sus logros en esta vida con la salvación eterna, se revelan como los indicados para dirigir las bendiciones divinas hacia sus devotos.

Además, no olvidemos algo fundamental: que en este *ping ypong* de santos y bichas hay mucho de género, porque finalmente el bien se asocia con lo masculino y el mal con lo femenino. En esa época, no tan lejana a la nuestra, difícilmente cabía otra opción.

[*] Se presentarondos arpías, Calvino y Lutero con sus discípulos, pues una vuelca a sus fieles la comida que les estaba preparada y la otra la deja como sacramento y no le quita nada, pero la infecta y corrompe de tal manera con sus manos y su aliento, y la mezcla con cualidades y condiciones perniciosas, que la hace de uso mortal y pestilente. Traducción propia.

Hoy lloramos su muerte.

«Ya lo oís, señores Diputados: nuestra bondadosa Reina, nuestra cándida y malograda Reina Mercedes, ya no existe. Ayer celebramos sus bodas; hoy lloramos su muerte. Tan general es el dolor como inesperado ha sido el infortunio; a todos alcanza». *Gaceta*, 26 de junio de 1878.

Rodríguez Moya (2012: 155) afirma que «La muerte de un monarca o de un miembro de su familia desde los siglos XVI al XVIII ponía en marcha todo un aparato de propaganda política e ideológica funeraria: cortejos luctuosos, pompas fúnebres, catafalcos efímeros, tumbas conmemorativas». Todo un complejo ritual que se diluye al llegar el siglo XIX. Por eso nos surge una pregunta, ¿qué ocurre en la España del siglo XIX, cuando la monarquía vive una de sus horas más bajas cuando muere un miembro de la familia del Rey? Se intentará responder esta cuestión con el estudio de las imágenes que producen la muerte y funeral de la reina consorte D^a María de las Mercedes de Orleans, por ser la que inicia un camino de modernidad tanto en su matrimonio como con su muerte.

El 23 de enero de 1878, en el palacio de Aranjuez, Mercedes de Orleans, bajó vestida de novia la ancha escalera al pie de la cual se encontraba el vagón de tren que los llevaría a ella y a Alfonso XII hasta Madrid para su enlace. Es la única Reina que ha ido al altar en ferrocarril y la primera que viajará, una vez fallecida, en tren hasta su sepelio. Según nos cuentan las crónicas periodísticas del momento, en la basílica de Atocha, el pueblo aplaudió el paso de la Reina, quien del brazo de su padre se encaminó hacia el altar. Tras algunos

días de numerosos festejos, la pareja se trasladó a El Pardo, donde vivieron una corta luna de miel. Apenas seis meses más tarde, el 18 de junio, la Gaceta dio el primer parte de la enfermedad de la reina y el Rey telegrafió a los Montpensier, quienes acudieron desde Normandía. Ese día de San Juan Mercedes cumplía dieciocho años, mientras sus síntomas se iban agravando. Fueron llamados a consulta diversos médicos, entre ellos Federico Rubio, quien confirmó el diagnóstico de «infección ginecológica». Asistida por el cardenal Moreno, su agonía duró más de doce horas y fue al mediodía del día 26 cuando expiró en el Palacio Real de Madrid^[1]. En ese momento se pone en marcha la maquinaria propagandística en forma de seguimiento en la prensa de lo que ocurre en palacio.

Contrariamente a lo que pasó con sus predecesoras y por primera vez un medio periodístico, concretamente, *La Ilustración Española y Americana*, se hace eco de la noticia de forma exhaustiva incluyendo imágenes en forma de grabados, anticipando lo que poco después se hará con las fotografías. Esta publicación se convierte, desde el momento de su publicación en 1869 en la gran difusora de las actividades de la monarquía y uno de los principales artífices del blanqueamiento de la institución. Siguiendo el modelo de las grandes revistas ilustradas europeas, será el máximo exponente del periodismo gráfico español del siglo XIX. Aparece su primer número en una época de reformas políticas, como es la del Sexenio Democrático, el 25 de diciembre de 1869; marcará un hito en las primeras décadas de la Restauración y, tras irrumpir y empezar a desarrollarse el nuevo fotoperiodismo en las postrimerías de la centuria, sobrevivirá dos décadas más, hasta el 30 de diciembre de 1921, día en el que publica su última entrega. En palabras de Vieyra Sánchez «en sus páginas se da cita una larguísima nómina de destacados literatos, publicistas y periodistas, a ellas se incorporarán definitivamente, trazados con un realismo y calidad excepcional, los dibujos de actualidad, estampados a través de unos grabados de gran belleza y maestría, considerados

auténticas instantáneas de toda una prolongada época histórica» (Vieyra, 2017: 35).

Las exequias de Estado serán siempre descritas paso a paso en *La Ilustración Española y Americana*. Se convierte de esta manera en una fuente para conocer los funerales reales[2] tal y como se dieron en el siglo XIX. Estos, de forma resumida, empezarían con la recepción del cadáver de la reina por su Mayordomo Real, se celebra misa con el cuerpo presente y a continuación se traslada de forma pública al Escorial. Estos acontecimientos dan lugar a imágenes en las que, sus autores Alejandro Ferrant y Juan Comba, nos retratan la reacción de Madrid a la muerte de la reina. El periódico tiene una sección en cada uno de sus números en la que se encarga de dar una explicación al lector sobre lo que está viendo, podríamos compararlo a la voz en off que acompaña a las imágenes en nuestros noticiarios actuales. De la misma forma que en la actualidad esa voz en off deja traslucir con sus comentarios la línea editorial del medio de comunicación, los comentarios que acompañan a los grabados de la muerte de la reina dejan traslucir la parte más humana del acontecimiento, en un intento de humanizar a la monarquía, de acercar al Rey a su pueblo.

Se publica, en primer lugar, un trabajo de Alejandro Ferrant, *Acto de administrar el sacramento de la extremaunción a la augusta señora en la madrugada del 24 de junio*, en el mismo periódico se explica la imagen (Fig. 4) para facilitar y guiar a los lectores por el grabado:

El acto estuvo presidido por el arzobispo de Toledo, el confesor de la enferma; el cardenal Benavides, el Patriarca de las Indias; el Presidente del Consejo de Ministros y los Sres. Ministros; el Gobernador civil de la provincia y otros funcionarios de la corte y del Estado, junto a la familia Real. El grabado recoge el momento en el que el cardenal Moreno, auxiliado por el cardenal Benavides y asistido por capellanes de honor, administra a la reina desfallecida el

Santo Sacramento de la Extremaunción. El rey estaba de pie en la cabecera del lecho; los padres de la reina; las infantas se hallaban de rodillas al pie del lecho sollozando tristemente.



AÑO XXII. MADRID, 8 DE JULIO DE 1878. NÚMERO XXV.

ULTIMOS MOMENTOS DE S. M. LA REINA DE ESPAÑA.



NOTA DE ASESORADOS DEL SACRAMENTO DE LA EXTREMA UNCIÓN A LA REINA DOÑA ISABELA, EN LA NOCHE DEL 24 DE JUNIO. (Dibujo de D. Juan Comba).

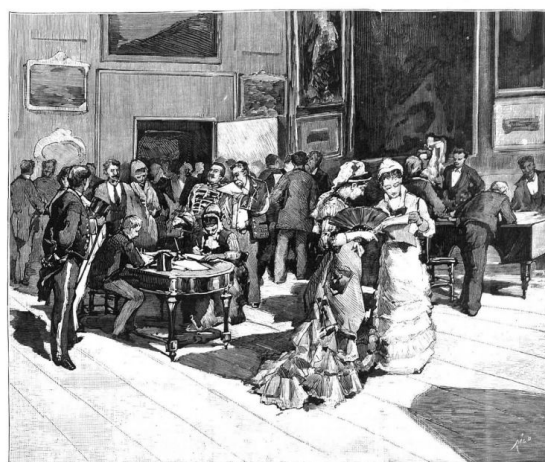
Fig. 1. Juan Comba, *La extremaunción de la Reina por* Juan Comba, 1878, Dibujo en *La Ilustración española y americana*. Año XXII. Núm. 24. Madrid, 30 de junio de 1878.

Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del CSIC. Disponible en Cervantes Virtual



AÑO XXII. MADRID, 30 DE JUNIO DE 1878. NÚMERO XXIV.

ENFERMEDAD DE S. M. LA REINA.



EL PUEBLO DE MADRID LLEGANDO A LAS PUERTAS DEL PALACIO A ESPERAR LA REINA ENFERMA. (Dibujo de D. Juan Comba).

Fig. 2. Juan Comba, *El pueblo de Madrid deseaba una pronta recuperación a la enferma*, 1878. Año XXII. Núm. 24. Madrid, 30 de junio de 1878. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del CSIC. Disponible en Cervantes Virtual

Al mismo tiempo que sucedía la extremaunción de la Reina, en otro lado de Palacio, el pueblo de Madrid deseaba una pronta

recuperación a la enferma (Fig. 5). Es lo que refleja el grabado que *La Ilustración española y americana* publicó el día 30 de junio y que describía así

...los salones de la Mayordomía mayor y otros contiguos, donde estaban expuestos los últimos partes facultativos, y libros en blanco para las firmas, guardando siempre la mayor compostura, el más religioso recogimiento. Era un espectáculo conmovedor el que ofrecía el pueblo en aquellos salones, aun en las altas horas de la madrugada, durante los días 24 y 25 al lado del Grande de España se veía á la pobre viuda; debajo de la firma de un rico banquero, ponía la suya un menestral honrado; á la vez leían los partes facultativos el alto funcionario público y el laborioso obrero. ¡Y era que la Reina de España reinaba á la vez sobre el trono y en el corazón de los españoles!

Una prueba de lo importante que es para *La Ilustración española y americana* las imágenes con las que van a ilustrar el final de la reina es que los encargados de reflejarlas van a ser Alejandro Ferrant Fisherman y Juan Comba, ambos de un gran peso artístico en el Madrid de la época.

Del mismo episodio, publica el 15 de julio de 1878, La Academia un dibujo (Fig. 3.) con menos detalles pero con la misma intención, la de señalar la preocupación del pueblo de Madrid por su Reina. Esta vez el encargado de hacerlo fue el periodista gráfico Mariano Urrutia.

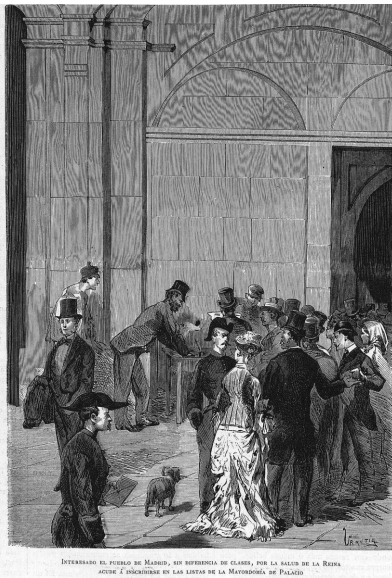


Fig. 3.
Urrutia, *Interesado el pueblo de Madrid*, 1878. Dibujo .
Disponible en
Biblioteca Virtual
de Prensa Histórica

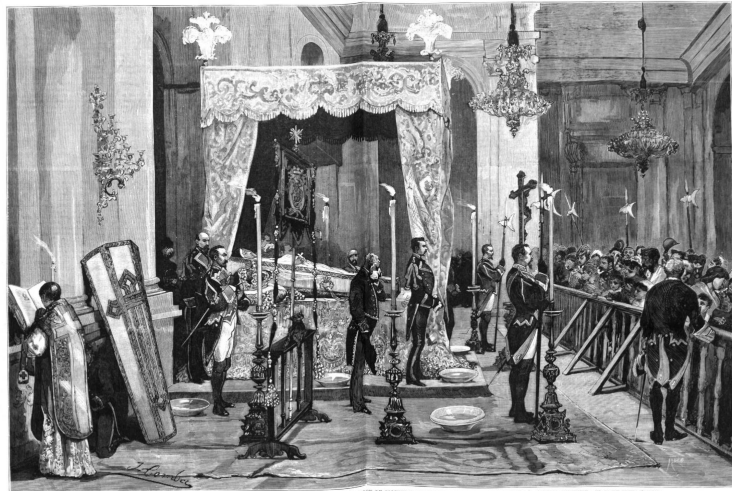


Fig..4. Juan Comba, *Fallecimiento de S. M. la Reina : Cadáver de la Reina expuesto al público en el salón de Columnas, destinado con tan doloroso motivo a capilla ardiente*, el 27 de Junio, 1878. Dibujo para *La Ilustración española y americana*. Año XXII. Núm. 24. Madrid, 30 de junio de 1878. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del CSIC. Disponible en Cervantes Virtual

La siguiente de las imágenes ya va a ser la del *Fallecimiento de S. M. la Reina : Cadáver de la Reina expuesto al público en el salón de Columnas, destinado con tan doloroso motivo a capilla ardiente*, el 27 de Junio. De este grabado (Fig. 6) nos informa la misma publicación que ha sido realizada con los *Apuntes del natural por el Sr. Ferrant y dibujo del Sr. Comba*.

Por lo que respecta de la explicación que el redactor de *La Ilustración* da sobre la imagen, destaca cómo se recrea en la escena de la que detalla todo tipo de detalles:

Levantado por los gentiles-hombres Grandes de España, y recibido luego por los gentiles-hombres de la Real Casa, el cadáver fué trasladado al salon de Columnas, donde, como

hemos dicho, se hallaba dispuesta la cama fúnebre imperial.

El cadáver vestía un hábito de la Merced, y en las manos tenía una cruz de ámbar; estaba contenido en preciosa caja de raíz de olivo, forrada de tisú de oro y con galones de entorchado de capitán general, hallándose colocado en el centro del lado derecho del salón, sobre una cama imperial de la época de Felipe V, primorosamente bordada de seda y oro; rodeábanle cuatro Monteros de Espinosa en los cuatro ángulos del ataúd, dos individuos de la Hermandad Real, dos jefes menores de alabarderos á la cabecera, y dos alabarderos á los pies ; á la derecha, encima de un rico almohadón, se veía una corona real, y junto á ésta el estandarte de la Hermandad citada; á los lados del fúnebre lecho había dos altares bajo dosel, en los cuales se celebraron misas rezadas hasta las doce del día, y cerca del de la derecha estaba la tapa de la caja, también forrada de tisú de oro y con galones de entorchado; destacábase, en fin, entre los dos guardias alabarderos y á los pies del féretro, un gran crucifijo de bronce.

Una fuerte barandilla servía de separación entre la capella ardiente y el lugar destinado al numeroso público que accedía á contemplar por última vez á su amada Reina ,—á aquella bendita señora ya rendida por la implacable muerte, y á quien había visto halagada por la dicha y radiante de juventud y de belleza.

Hay algún detalle más prosaico que aparece en la imagen, cómo son los cuencos con agua perfumada de los que el periodista no dice nada, pero que el artista sí que recoge muestra de que no se ha hecho una idealización de la escena, sino que nos la muestra tal y como sucedió, como más adelante haría la fotografía.

Contrasta la forma en la que el dibujante Urrutia plasma la

misma escena ya que el dibujo carece de los matices y la cantidad de detalles de Juan Comba (Fig. 5)



ASPECTO DEL SALÓN DE COLUMNAS DURANTE LA EXPOSICIÓN DEL CADÁVER DE S. M. LA REINA DOÑA MERCEDES

Fig. 5. Urrutia, Velatorio de la Reina y visita del pueblo de Madrid, 1878.

Dibujo. La Academia : revista de cultura hispano portuguesa, latino-Americana Tomo III Número 24 – 1878 junio 30 Disponible en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

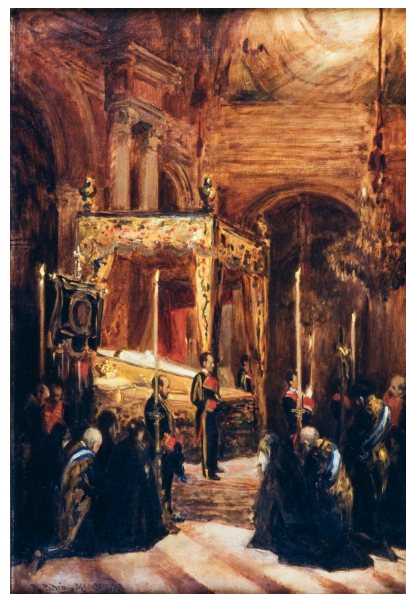


Fig. 6. Ramon Preder, *¡¡Hoy!!*, 1878. Óleo sobre lienzo, 103,5 x 70,5 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Cuando el mismo episodio es tratado por el pintor Ramón Pradó Preder en su obra *¡¡Hoy!!* del Museo Nacional de Arte de Cataluña (Fig. 6), prescinde de los elementos anecdóticos, incluso del cadáver, que se convierte en una leve mancha blanca al fondo de la escena, para centrarse en las personas que asisten a la capilla ardiente y darle todo el protagonismo al espacio en el que ocurre el episodio del velatorio de la Reina.

El momento de la exposición del cadáver de la Reina es además del momento del adiós el de la certificación de la muerte. Por esta razón se dieron varias imágenes de la Reina muerta, como

nunca antes había sucedido. Existen varias versiones de esa imagen definitiva. En la figura a vemos la versión publicada por Domingo Muñoz y grabado por Eugenio Vela en *La Academia* el 15 de julio de 1878 (Fig. 7). En esta ocasión se muestra un lateral de la finada, que cuenta a su lado con la corona de reina. Vemos la boca de la fallecida cubierta con un pañuelo. Y otorga por su posición un protagonismo a la corona que acompaña, convirtiéndola en el foco de atención del espectador.



Fig. 7. P. Muñoz, *Reina M^a de las Mercedes*, 1878. Dibujo, *La Academia : revista de cultura hispano portuguesa, latino-Americana* Tomo III Número 24 – 1878 junio 30 Disponible en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica

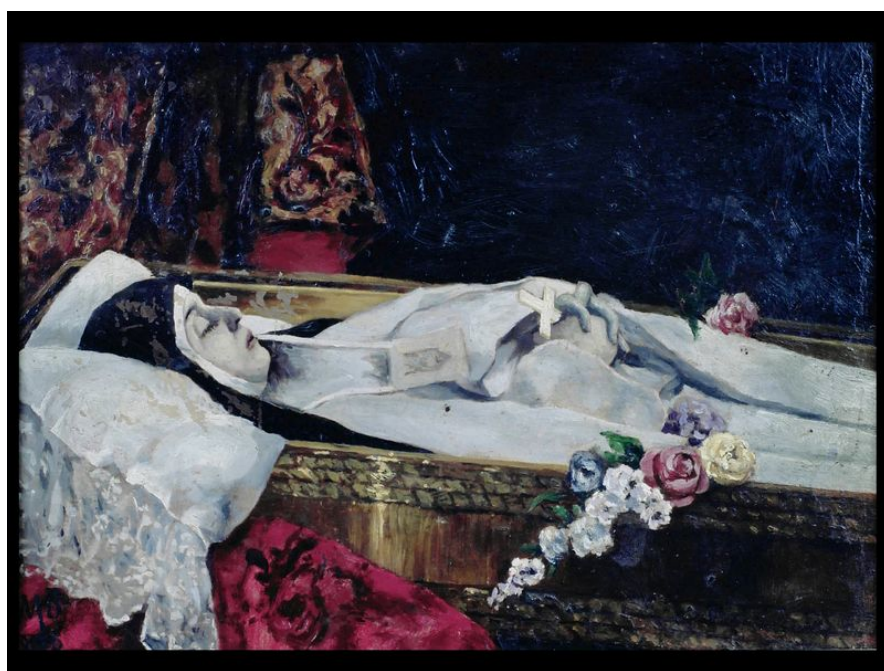
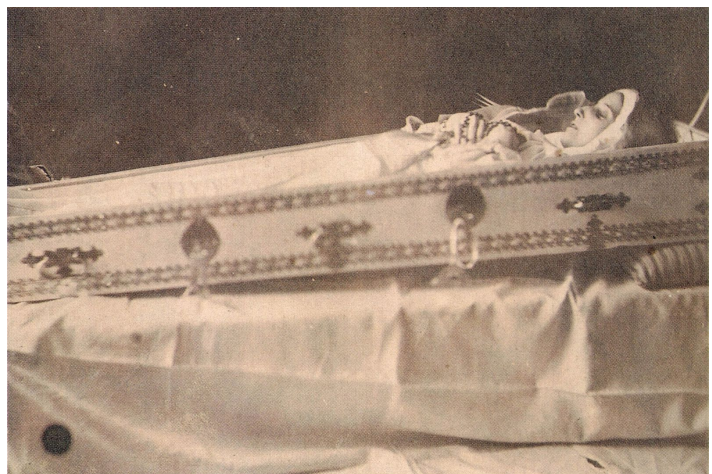
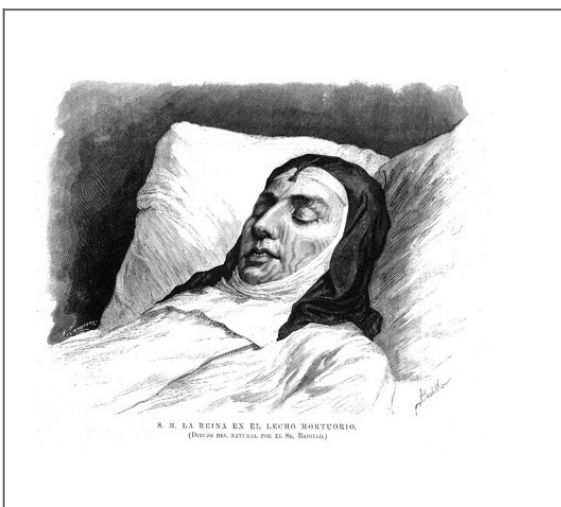


Fig. 8. Nin Tudó, *Cadáver de la Reina María de Las Mercedes, en su féretro*, 1878. Óleo sobre lienzo, n^o Inv. 3961, Museo de Historia de Madrid

El pañuelo mencionado anteriormente desaparece en la versión al óleo que como retrato *postmortem* realiza Nin Tudó (Fig..

9). El artista es conocido en la capital como especialista en retratos mortuorios, como el que conserva el Museo Nacional del Prado del periodista Pedro Avial^[3]. El autor (Balbás, 2006: 1625) suaviza los estragos de la enfermedad e idealiza el espacio, que ornamenta con grandes cojines y cobijas. De este trabajo, que se encuentra en la actualidad en el Museo de Historia de Madrid, Fernández Bremon dijo en *La Ilustración Española* que « Hay en aquella cabeza muerta, de asombrosa realidad, líneas tan delicadas, que se armonizan en ella la verdad y la poesía; no sabiendo á quién representa, se ve, sin embargo, en la cabeza cubierta con la toca negra una persona distinguida; fijándose más en aquel rostro y ayudando algo el hábito religioso, parece la cabeza de una santa. (...) La primera impresión que nos produjo el cuadro fué de pena; más que al cuadro, veíamos á la muerta. Un amigo que nos acompañaba se quedó inmóvil, pero notábamos que sus labios se movían.»

De frente es la postura que elige Felix Bodillo para *La Ilustración Española y Americana* del día 30 de junio, con un crudo primer plano de Mercedes, que lejos de cualquier idealismo, se nos muestra hinchada y deformada si la comparamos con sus imágenes de meses anteriores, como la que Luis Moratalla le realiza pocos meses antes y que se conserva en la Biblioteca Nacional (signatura 17/176/36).



<p>Fig. 9. Retrato postmortem de M^a Mercedes de Orleans junto a la fotografía de la misma tomada por Luis Moratalla. El grabado corresponde a <i>La Ilustración Española y Americana</i>, Año XXII. Núm. 24. Madrid, 30 de junio de 1878</p>	<p>Fig. 10. Fotografía <i>postmortem</i> de la reina en El Escorial, colección particular francesa.</p>
---	---

Para finalizar, se conserva en una colección particular francesa, una fotografía *postmortem* (Fig. 10) de la reina en El Escorial. Se sigue de esta forma una costumbre europea^[4] que no tuvo continuidad en España que siguió confiando en los dibujos del natural para reflejar las muertes de sus monarcas hasta la llegada de la República ya que no constan la presencia de imágenes *postmortem* de las muertes reales acaecidas entre 1878 y 1931.

La siguiente de las escenas que se elige por parte de los editores de *La Ilustración Española y Americana* es la de la Traslación del cadáver desde el Palacio Real a la Estación del ferrocarril del Norte para ser conducido al monasterio del Escorial. El mismo periódico nos informa de que es una *Vista* tomada por D. Joan Comba y García, al pasar la comitiva fúnebre por la calle de Bailén.

Eusebio Martínez de Velasco nos lo relata de esta manera

(...) el féretro fué depositado dentro de la estufa negra que estaba preparada, de la cual tiraban ocho soberbios caballos también negros y con penachos y paramentos de luto.

El orden de la comitiva era el siguiente: piquete de caballería; sección de artillería rodada; clarines y timbales

dé las Reales caballerizas y empleados en las mismas; caballos de respeto, conducidos por palafreneros; estandarte de la Hermandad Real y cruz de la Real capilla; clero, músicos y cantores; gentiles-hombres y mayordomos de semana; batidores y correo de reales caballerizas; la estufa con el féretro, rodeada de gentileshombres, caballerizos y Monteros de Espinosa, y custodiada por la autoridad militar correspondiente y el jefe de la escolta; carroza de respeto (la de espejo), tirada por ocho caballos blancos, con penachos también blancos y arneses de gran lujo; Jefe superior de palacio, Patriarca de las Indias y Notario; guardias alabarderos, escolta, y dos escuadrones de caballería de la guardia Real.

El entierro salió por el Arco de la Armería, y siguió por la calle de Bailen y paseo de San Vicente á la Estación del ferro-carril del Norte, donde se encontraban ya los Sres. Ministros para recibir el regio cadáver.

Un pueblo inmenso se apiñaba en compactas filas en toda la larga extensión de la carrera, calculándose en 150.000 personas las que acudieron en aquel triste día á dirigir un adiós postrero á la prematuramente malograda Reina.

Al observarlos juntos destaca la majestuosidad de la escena que plasma Ferrant al lado de la sencillez y austeridad de la de Balaca. Del mismo modo, llama la atención que ambas escenas estén tomadas casi del mismo lugar, lo que nos lleva a plantearnos si hubo un lugar destinado a la prensa desde la organización del sepelio o si en cambio fue una decisión tomada libremente por los artistas que coincidieron en que ese era el mejor lugar para ver la comitiva.

La escenografía que presenta la despedida conmueve a todo el pueblo de Madrid y Eusebio Martínez de Velasco hace un relato que describe el ambiente de lo que se vivió en la capital del

Reino:

El desfile era tan pausado y grave, que ni crujían las cureñas, ni se oían las pisadas de la tropa, ni sonaban las herraduras de los caballos montados por los palafreneros, maderos y picadores, Los golpes apagados y melancólicos del timbal, y las desternilladas y sordas notas de los clarines, parecían sonidos misteriosos y lejanos-, la servidumbre de caballerizas marchaba despacio y en actitud de duelo: los caballos de respeto, cubiertos las ricas sillas y reposteros con gasa negra, parecía como que entendían y aumentaban la tristeza general; (...) los gentiles-hombres y mayordomos de uniforme y enlutados, desfilaban como sombras: el carruaje fúnebre era severo y triste; ocho magníficos caballos negros con arreos y penachos de luto arrastraban ó más bien deslizaban la carroza, en la cual la corona Real, si bien iba delante, iba tan baja como quedan las jerarquías del mundo ante la muerte: la gente se descubría enviando su último saludo á la Reina muerta, y la música de alabarderos tocaba una marcha grave y tristísima como un coro de sollozos. Y todos caminaban muy despacio como si temiesen despertar á su señora.

Los soldados presentaron sus armas á la funerala: las músicas de la carrera tocaron la última marcha Real á la soberana que pasaba para siempre, y algunos minutos después el cañón anunció la partida del tren fúnebre.

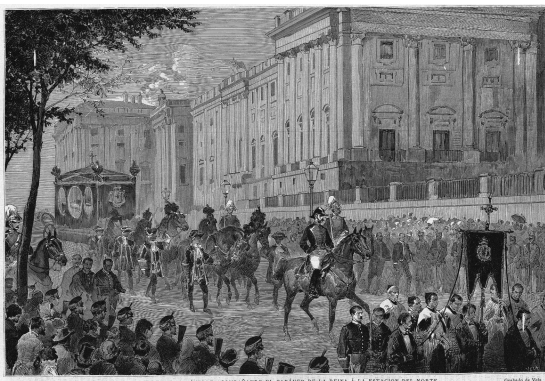


Fig. 11. Ricardo Balaca y Eugenio Vela, *Traslado de los restos mortales de la reina Mercedes*, 1878. Dibujo realizado por Ricardo Balaca y grabado por Eugenio Vela para *La Academia : revista de cultura hispano portuguesa, latino-Americana* Tomo III Número 24 – 1878 junio 30 Disponible en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=3019>

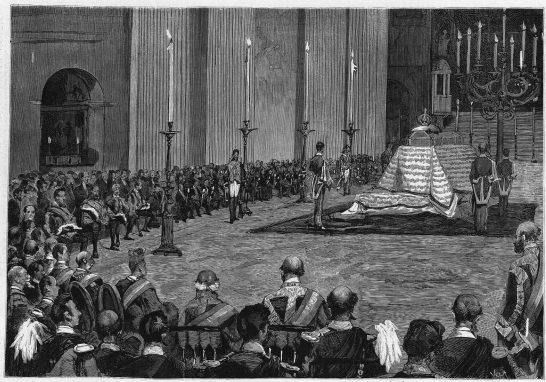


Fig. 12 Ricardo Balaca y Eugenio Vela, *Funeral por la Reina Mercedes en El Escorial*, 1878. Grabado en *La Academia : revista de cultura hispano portuguesa, latino-Americana* Tomo III Número 24 – 1878 junio 30 Disponible en Biblioteca Virtual de Prensa Histórica
<https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=3019>.

La colección de grabados sobre lo acontecido esos días se completa con tres escenas más: la *Entrada del público en el palacio Real por la puerta de la escalera de Cáceres para visitar el cadáver de S. M. la Reina* y la *Salida del público por la puerta del Príncipe, después de haber visitado el regio cadáver*. Los dibujos están realizados por Daniel Perea y muestran unas escenas costumbristas del Madrid de la época.

Y la última que es una imagen sobre la *Entrega del regio cadáver al Emmo, Sr. Cardenal Arzobispo de Toledo y cabildo eclesiástico en el monasterio del Escorial, el 28 de Junio*.

Se nos informa que el dibujo es del natural, “por el Sr. Ferrant”, por lo que se da a entender que el artista acompañó a la comitiva hasta El Escorial. Junto al grabado se nos ofrece una narración pormenorizada de lo que allí aconteció, que nos refleja como el rito de enterrar a los Reyes permanecerá invariable durante mucho tiempo. Una vez más la pluma de Eusebio Martínez, rica en matices, pone en palabras lo que muestra el dibujo de Ferrant:

A las once y media de la mañana se paraba el féretro ante la puerta del grandioso monasterio que imaginó Felipe II y levantó el gran Herrera, digno intérprete de la atrevida concepción de aquel insigne monarca.

Un modesto túmulo había sido colocado en el atrio interior, y ante él esperaban el cardenal Arzobispo de Toledo y el Cabildo eclesiástico para recibir el cadáver regio, y á la vez que el dignísimo Prelado elevaba al cielo, con acento

conmovido, las plegarias que el ritual señala para estas fúnebres ceremonias, los guardias alabarderos y la fuerza militar situada al exterior del templo hacían las descargas de ordenanza en honor de la que había sido Reina de España.

Después de este momento, ya no tenemos constancia gráfica en La Ilustración, solamente las palabras del periodista nos sirven para saber que

Pasó después el cortejo á la espaciosa iglesia, en cuyo centro, bajo el crucero, sobre un túmulo que aparecía cubierto con el paño de Reinas, fué depositado el féretro ,entre numerosos blandones que estaban colocados en seis magníficos hacheros de bronce; llenóse el sagrado recinto de las personas de la comitiva y del vecindario del Real sitio, y de otras muchas de los pueblos inmediatos y aun de Madrid, y cantóse el Oficio de difuntos y una misa de Requiem, oficiando de pontifical el mencionado Arzobispo de Toledo; luego, cerrado el féretro, y previa autorización del Sr. Ministro de Gracia y Justicia, fué conducido á la capilla de San Juan Evangelista y guardado en un sencillo sepulcro de mármol blanco, que tendrá los restos mortales de la Reina.

En algún momento de este ceremonial, tuvo lugar la toma de la fotografía que hemos referenciado anteriormente (Fig. 10).

De la ceremonia que tuvo lugar en el interior del Monasterio de El Escorial, publica un dibujo *La Academia* (Fig. 13). El dibujo de Ricardo Balaca convertido en grabado por Eugenio Vela[\[5\]](#) confirman las palabras de Eusebio Martínez.

Pero los funerales de la reina no terminan ahí. Queda constancia que en una reminiscencia de la antigua forma de conmemorar las muertes de la monarquía se produjo la celebración de misas funerales con la erección de sendos catafalcos en memoria de la Reina Mercedes tanto en París, ciudad de origen de la familia de la reina como en Roma lugar

de residencia de la reina Isabel II, suegra de la malograda. Se le dedicaron poemas elegíacos como ya ocurriera con sus predecesoras, como el que se publica en el Diario de Cádiz el 30 de julio de 1878.

Por lo que la ceremonia de conmemoración de la muerte de la reina es una muestra de rituales modernos como la fotografía, el traslado en trenes, mezclados con formas de un pasado más tradicional como serían el sepelio en El Escorial o la presencia de catafalcos en las misas memoriales.

Hemos podido constatar un tratamiento gráfico y periodístico para la muerte y funeral de la reina Mercedes que se aleja de lo acostumbrado para las reinas españolas en siglos pasados. Para Cruz Cabrera las causas del abandono de las grandes ceremonias exequiales son «La desaparición del concepto patrimonial de la Corona en favor del Estado constitucional, la progresiva laicización de la sociedad decimonónica, los efectos derivados de la Exclaustración y la Desamortización de 1835 y 1836 y el definitivo abandono de la cultura» (Cabrera, 2005: 151) sin embargo, si bien, son causas reales y complejas deja de lado la intencionalidad y los esfuerzos de la monarquía borbónica durante el siglo XIX para acercarse a una imagen más cercana y humana de la institución, aprovechando cualquier ceremonia, incluso las de los funerales para fomentarla.

La celebración de funerales y su reflejo en imagen cercana a la sociedad decimonónica no llega a España con la primera muerte de una Reina del siglo, ya que el aparato que rodeó el sepelio de M^a Isabel de Braganza fue enteramente una copia en disposiciones y en ejecución al del rey Carlos IV, fallecido en el siglo XVIII. El reflejo en las artes se da en forma de edición de poemas y en la erección de un catafalco para unas exequias que no se celebraron hasta tres meses después del fallecimiento.

Es manifiesto para Alba Pagán (2016:201) que «La imagen de

María Josefa Amalia se empareja a la de su predecesora, pero sus exequias y las maquinarias fúnebres no gozaron del esplendor que habían tenido las ideadas y construidas con ocasión de la muerte de Isabel de Braganza». La situación económica del país y un alejamiento de las formas fúnebres anteriores explican que las exequias de una reina a otra sean percibidas como inferiores. Causa cierta sorpresa el observar como en la muerte y funeral de la reina Mercedes de Orleans, se lamenta el periodista Martínez Velasco, de lo austero que ha sido el acompañamiento de la reina Mercedes si se compara con el que tuvo la reina Josefa Amalia. Por lo que se va observando como las ceremonias reales se van acompasando en sus manifestaciones externas a las de sus súbditos, salvadas sean todas las distancias. En definitiva, lo que hace la Casa Real con la muerte de Mercedes, es un movimiento político que ya le funcionó a su madre Isabel II con la muerte perinatal del Príncipe de Asturias en 1850, lo que Gema Cobo (2020:452) denomina «ofrecer un aspecto más humano de la familia real» y que consiguió blanquear una monarquía que se alejaba de sus súbditos y que se sirve de la prensa para parecer, en definitiva, tan humanos como ellos, con sus enfermedades, sus muertes y sus penas.

[1] Federico Rubio fue la más brillante de las figuras que, a lo largo del período 1860-1880, introdujeron en España las arriesgadas intervenciones que permitió la revolución quirúrgica. (Ruiza y Tamaro, 2004).

[2] Aunque a la reina Mercedes no le correspondían honores reales porque no había dado heredero al trono, por disposición del rey Alfonso XII se le tributan funerales de reina y no de infanta.(Gaceta de Madrid, 26 de junio de 1878)

[3] Retrato mortuorio del Periodista Pedro Avial Taracena,

0/L, 1877, Museo Nacional del Prado, nº de catálogo Poo4527

[4] "La fotografía de difuntos se convertía así no sólo en un registro del luctuoso ritual de la muerte, sino en un elemento más del propio ritual", explica Publio López Mondéjar en La huella de la mirada, una de las escasísimas referencias sobre el tema en España.(López Mondéjar, 2006:26).

[5] El dúo Balaca-Vela trabajó en muchas ocasiones para los periódicos de la capital. (Fontbona, 1992: 152)

Exposición del pintor Miguel Ángel Encuentra

En el Museo Provincial de Teruel, desde el 16 de octubre se puede ver la exposición del pintor Miguel Ángel Encuentra nacido en Aliaga, Teruel, el año 1951. Se titula "Negro Esperanza". Exposición con obra iniciada en 2000 hasta el presente 2020. Intachable prólogo de José Luis Rodríguez García del que transcribimos una frase como podría haber sido cualquier otra. Afirma: "De esta manera y siendo esta así -tal es como la veo-, el uso del verdinegro, del gris o del blanco, que sirve como refuerzo de la gama privilegiada, es una elección que no puede sorprender y que acentúa las realidades metafóricas, insinuadas, en cada una de las piezas o en cada agrupamiento de las mismas. Late en esta elección una cuidada monotonía puesto que el mundo que nos ha tocado vivir es monótono, agreste y luciferino. Pero puede descabalgarse su realeza: basta con alterar su composición. Y es posible...".

El caso es que estamos ante cuadros con fondos neutros monocromos alterados por manchas y la muy sugerente incorporación de formas geométricas. También tenemos el

predominio de la geometría y al lado formas nubosas de indiscutible atractivo, sin olvidar las manchas paralelas a la base. El caso es que combina el ámbito racional mediante la geometría con una palpitante expresividad. Estamos, por tanto, ante la realidad humana con su indiscutible racionalidad y un ángulo pasional que ha dado tantos placeres y disgustos. Queda el gran mural. Desirée Orús en su impecable crítica en *Heraldo de Aragón* el 16 de octubre de 2020 asegura: “En esta exposición presenta un proyecto en el que lleva trabajando desde el año 2000. Es la primera vez que se puede ver completo este gran lienzo, en el que ha trabajado con 21 secciones aglutinadas en segmentos de siete secciones de tres metros cada una, hasta llegar a los 21 metros totales. Un enorme mural creado con una simbología premeditada -21 metros, 21 secciones, siglo 21-“. Una hermosa y ondulante banda roja cruza el gran mural para fusionar las partes. Se capta, se ve, pero nunca estorba. Estamos ante la síntesis de su obra a través del tiempo, como si fuera una maravillosa continuidad con aires de frescura sin pausa. Cuadros de menor tamaño y gran mural como intachable unidad.

Seguimos la obra de Miguel Ángel Encuentra desde hace muchos años. Nunca falla y siempre aporta novedades. Cuadros, sin duda, con vibraciones de una pasión afín a su carácter que, por lógica, atempera mediante dosis racionales.

Obras de Noelia Marín

En el Palacio de Montemuzo el 6 de octubre se inaugura la exposición de Noelia Marín titulada “El límite crudo”, con prólogo de Eloisse Louisse y obras de 2014, 2015, 2019-20 y 2020. Nacida en Zaragoza el año 1986. Tras estudiar en la Escuela de Artes de Zaragoza, estudia Diseño de Moda en

Valencia, 2004-2008, y en 2009 fija residencia en su ciudad natal. Muy variadas técnicas como barniz blando sobre zinc, algodón crudo, alambre y guata o puntaseca y esmalte sobre aluminio. Vaya por delante que estamos ante una magnífica exposición. En la sala situada al fondo del espacio, tenemos una proyección de imágenes abstractas de cambiantes y vivos colores. Veamos el resto de la exposición. Tenemos obras con fondos abstractos y figuras, enteras o parcialmente, muy intrigantes y esqueletos. Algunas con gran fuerza expresiva y dosis misteriosas. La serie *Bocetos para n-00*, de 2015, se basa en figuras parciales o enteras si rasgos faciales y formas abstractas que muy bien podrían definir una serie. Asimismo, tenemos esculturas de gran fuerza expresiva, sin rostros definidos y estructura geométrica. A sumar la estupenda belleza creativa en obras tipo *Mural de matrices y estampas*, 2019-2020, mediante figuras humanas volando que se introducen en una estructura geométrica como si fuera un anómalo ámbito a descubrir. Predominio de grises y negros. En dicha línea los hermosos y fascinantes videos con obras de excepcionales colores. Quedan las esculturas. Un grupo consiste en algodón crudo y en su interior alambre y guata. Obras atractivas sin rostro definido para aludir a una suerte de anonimato, a la ausencia de personalidad. De las esculturas quedan las tituladas *Diálogos I, II, III y IV*, de 2020. Aluminio, silicona, madera y tinta. Estamos ante ocho esculturas, de modo que se establecen cuatro diálogos en cambiante posturas. A sumar la hermosa y cambiante estructura geométrica, que multiplica la indiscutible creatividad. Exposición, repetimos, propia de una impecable artista.