Fortuny: Entre la realidad y el deseo

Antes de su estancia en Granada, entre el verano de 1870 y el otoño de 1872, Mariano Fortuny era un pintor de una aureola éxito económico y comercial. No podemos olvidar que poco antes de la llegada a la antigua capital del reino nazarí, Fortuny había alcanzado su mayor reconocimiento con la presentación en sociedad y posterior venta de la obra La *vicaría*. No deja de resultar sorprendente que una ciudad como Granada, situada en la periferia del sistema artístico europeo de la época, con una vida cultural y artística muy limitada, llegara a concitar el interés del pintor hasta el punto de decidir fijar su residencia en ella durante un tiempo prolongado. Fecunda, desde un punto de vista emocional y sensible, así es como debe considerarse la producción pictórica realizada en este breve pero intenso periodo andaluz del pintor catalán. Fortuny dio rienda suelta a su deseo de satisfacer sus pulsiones sensibles, sintiéndose dueño de su propio tiempo. De todo esto y mucho más trata la exposición Tiempo de ensoñación: Andalucía en el imaginario de Fortuny, que estos días puede verse en el Caixaforum Zaragoza y que está compuesta por una selección de 200 piezas entre pintura y dibujos. El dibujo será uno de los grandes protagonistas de la exposición. El interés documental que tienen muchos de los aquí presentados, dejan de ser vistos como recurso auxiliar de la pintura, para alcanzar un valor artístico en sí mismas, ya que permiten documentar la existencia de algunas obras hoy en paradero desconocido. Es el caso de la obra El jardín de los poetas.

La topografía que dibujó Fortuny en Granada, es la de una atmósfera envolvente, una sensación de empatía absoluta con el entorno, un escenario de ensueño, una ciudad más mágica que real. Pero en esta cartografía que retratará él artista,

también encontró tiempo para representar determinados lugares emblemáticos, pues no sólo la monumental Alhambra mereció su atención, sin duda, era el escenario perfecto para la materialización de su dimensión escenográfica orientalista, de la que hasta entonces había carecido. La obra que mejor ilustra ese ideario es La matanza de los Abencerrajes (1870), también nos encontramos con vistas del antiguo ayuntamiento de la ciudad o la Capilla Real. En este sentido la obra más icónica será Ayuntamiento viejo de Granada (1873). De todas las obras que el artista realizó en Granada, y que se pueden ver en esta exposición, una destaca por encima de todas ellas Almuerzo en Granada (1872), obra que provoca en el espectador el placer de la confortabilidad, los personajes representan lo que se espera de ellos, experiencia liberadora de abandonarse al disfrute, al goce placentero. En este sentido, la obra transciende el carácter sentimental y familiar, para convertirse en un emblema de los años transcurridos en Granada.

Debido al contrato que el artista tenía con el marchante Adolphe Goupil, los argumentos principales de sus obras serán del entorno granadino, *Pasatiempo de gentilhombres, La lección de esgrima* (1870) o *el Arcabucero* (1870), son sólo algunos ejemplos que pueden verse en la muestra. Todos estos sofisticados trabajos de pequeño formato mantendrán un inigualable perfeccionismo técnico, preciosismo colorista y efectos visuales refinados, que darán a la "marca Fortuny" una aureola de veneración que se extendió entre toda una generación de artistas nacidos en la segunda mitad del siglo XIX, que lo imitarían hasta la saciedad.

El vínculo emocional y artístico que unió a Fortuny con el paisaje andaluz inaugurará un fenómeno pictórico que fue el de convertir Granada en un lugar de peregrinaje para un buen número de pintores españoles, desde Martín Rico, pasando por los Madrazo o Moragas, pero también artistas europeos como Clairin, Regnault o Benjamín-Constant, que venían buscando la

verdadera fuente hacia el orientalismo, y la encontraron en Granada.

Panorámica de España y sus gentes

En Manhattan, en el corazón de Nueva York, late la cultura española. Allí se conserva el mayor fondo cultural situado fuera de la Península Ibérica, fruto del empeño del filantrópico y coleccionista norteamericano Archer Milton Huntington (1870-1955), que inauguró en 1904 la Hispanic Society of America Museum & Library. La idea de crear un museo-biblioteca, rompía con la tradicional galería consagrada exclusivamente a la pintura del los grandes maestros clásicos que poseían la mayoría de los grandes coleccionistas privados. El objetivo de su fundador no fue el gozo de coleccionar cada una de las piezas que conforman los fondos de pintura, dibujo grabado, escultura artes decorativas, así como libros y documentos. Su meta pues, no era, sino la de la construcción de una institución estable que pudiera acercar la cultura española a los estadounidenses. Esto es, captura el "alma" de España mostrando piezas de todas y cada una de las épocas que han conformado la historia de los pobladores de la Península Ibérica, conservando, enriqueciendo, estudiando y difundiendo a través de valiosas y cuidadas publicaciones y exposiciones. Hablando precisamente de esto último, de cuidadas exposiciones, el Museo Nacional del Prado, ofrece la oportunidad de poder contemplar dos centenares de objetos seleccionados, de seiscientos cincuenta mil "tesoros" que forman los ricos fondos artísticos e históricos de esta institución americana pueden verse en la muestra Tesoros de la Hispanic Society of America.

Como estamos en una revista que habla netamente de arte contemporáneo, nos ceñiremos a cubrir este periodo artístico, no sin antes recordar al lector, que la exposición también contiene joyas imprescindibles del arte hispano como el Retrato de Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares de Velázquez, La Piedad del Greco, El hijo pródigo guardando cerdos de Murillo, La duquesa de Alba de Goya, el Retrato de un eclesiástico de Alonso Cano, o Santa Emerenciana de Zurbarán que no pueden dejar perder la ocasión de admirar.

Al poco tiempo de abrirse las puertas de la Hispanic Society Huntington, empezaría en centrarse en la colección de artistas contemporáneos. Artísticamente hablando, la España de comienzos del siglo XX que conocerá el filántropo americano, garantizaba un pintoresquismo que anticipa el principio de libertad propio de la modernidad. A Huntington le interesaba tanto la España negra, católica, decrépita y ligada al pasado que mostraba Ignacio Zuloaga, como la España blanca, pujante que mira al futuro retratada por Joaquín Sorolla. Del pintor valenciano es bien conocido el éxito sin precedentes y el reconocimiento a nivel internacional que supuso la exposición que se pudo ver en la propia sede de la Hispanic Society. Casi ciento sesenta mil visitantes entre el 4 de febrero y el 8 de marzo de 1909. Huntington, al término de la muestra, tuvo la oportunidad de adquirir algunas de las mejores obras y que hoy pueden verse en la exposición del Prado Sacando la barca (1903), Después del baño (1908) e idilio en el mar (1908). En 1909 se celebró en las salas de la Hispanic Society una exposición de Zuloaga, La visión personal que reflejó el pintor vasco en sus obras, destiló una verdad más profunda de menor tirón popular pero con críticas entusiastas. Como en el caso de Sorolla, Huntington compró las mejores obras: La familia del torero gitano (1903) y Lucienne Bréval como Carmen (1908)

También es bien conocido el gran proyecto que el filántropo americano le encargará al pintor valenciano sobre las *Visiones*

de España, que pudieron verse en la antológica que el Prado Sorolla en el año 2009, guizás mucho menos le conocido sea el segundo proyecto que sí puede verse en la actual muestra, y que consistía en una galería de retratos de personajes destacados por sus logros artísticos y culturales. Analizados en conjunto el número de personajes retratados por Sorolla, presenta a los modelos y los detalles de su atuendo o del entorno con consumada genialidad. Hablando de retratos, debemos destacar el gran número de autorretratos que figuran en la muestra, desde el propio Sorolla o Zuloaga, de guiénes ya hemos advertido la consabida amistad que mantuvieron con el dueño de la fundación americana, así como los de Francisco Domingo Marqués, Ignacio Pinazo, o los hermanos Valentín y Ramón Zubiaurre. A partir del año 1928 Huntington completará la colección de arte contemporáneo con la adquisición de obras de artistas destacados de Barcelona que pueden verse en la actual muestra: Calvario en Sagunto a la caída de la tarde (1901), de Santiago Rusiñol; *La Santera* (1915-16), de Ramón Casas; Muchachas de Burriana (1910-11) de Anglada Camarasa y La Catedral de Tarragona (1928) de Joaquín Mir.

Caso curioso son obras de autores como Gutiérrez Solana o Miguel Villadrich en las colecciones de la Hispanic Society, y que podemos disfrutar en la presente exposición. primero, podemos admirar dos espectaculares gouaches insertados netamente en la tradición española de Rivera o Goya, creando imágenes inquietantes y siniestras a partir de asuntos de la vida cotidiana. Para el caso de Villadrich, de difícil encasillamiento en un único movimiento artístico. Básicamente pintor autodidacta que recorrió varios países copiando en museos hasta encontrar su propio estilo. En 1926, tras exponer en Buenos Aíres, viajó a Nueva York con la esperanza de que Huntington le ofreciera una exposición, pero en lugar de eso el filántropo le compró toda la producción del artista hasta ese mismo año, es decir treinta y cuatro obras. En la exposición, podemos ver algunas: Mis funerales (1910), obra que persigue la pureza del arte y una vuelta a los

modelos del Renacimiento. Presentado en formato de tríptico, con un marco gótico de color morado, la obra hace una clara referencia al arte de los primitivos flamencos con figuras donantes y retratos al estilo del *Quattrocento*. Los colores fuertes y vivos combinados con el preciso realismo, transcienden a la mera representación regional que aparece en las obras presentadas. Cierra la muestra un retrato de cuerpo entero del fundador de la Hispanic Society, realizado por el artista granadino José María López Mezquita que concluye la insigne historia de un visionario que apostó tiempo y fortuna con unos resultados únicos y valiosos para la cultura española.

La esencia de lo real

En torno a las artes plásticas, la relación entre arte y realidad ha sido un asunto de trabajo y estudio tanto por los maestros del pasado, como por los creadores actuales. carácter sobrio del arte español, es propenso a lo heroico, a lo transcendental y misterioso. La evocación dramática, va más allá de la veracidad, véase en caso de los grandes retratos de Velázquez, como el de Felipe IV o Inocencio X, en dónde un profundo análisis psicológico de sus protagonistas, queda reflejado el abismo del alma, pues es bien sabido, que cuando no hay nada grande que contar, se cuenta la realidad. Es posible que el título de la nueva exposición del Museo Carmen Thyssen, Málaga La apariencia de lo real. Cincuenta años de arte realista en España (1960-2010) juegue un poco al despiste, a lo real o irreal, planteando una especie de "engaño" a la percepción del espectador, pues es cierto que en la muestra vamos a ver realismo español de los últimos años, capitaneados por el artista Antonio López, quizás el pintor español más notable de los últimos tiempos, y desde luego uno

de los artistas que más ha influido iconográfica y estilísticamente en el resto de los artistas realistas, pero también el espectador se va a encontrar una corriente, un diálogo transversal entre los artistas de los últimos siglos, dentro del universo del realismo español.

A pesar de las distancias cronológicas, conceptos de estilo y expresión plástica, hay cuestiones que perviven, que se repiten al mismo tiempo entre el barroco histórico realista y el realismo moderno. Por ello al hilo conductor, la muestra se en cuatro secciones, que van ha dividido desde la representación de pequeños mundos, concretos y cercanos, como el bodegón, a lo más genérico, como el paisaje. La atmósfera que encontramos en el bodegón del siglo XVII, predomina una iluminación tenebrista, donde velas y candiles pueblan un mundo en tinieblas que recoge perfectamente la obra de Zurbarán. Todo lo contrario del bodegón moderno, que vemos en Bodegón de membrillo (1984) de Isabel Quintanilla, clara y diáfana, con interiores iluminados y despejados. Desde los años sesenta del pasado siglo XX, los pintores y escultores realistas españoles, han centrado su producción en la figura humana. Para comprender el complejo del que parten estos autores, es necesario recordar el realismo español se originó en una sociedad empobrecida, que todavía sufría las consecuencias de la guerra civil, y se encontraba bajo una terrible dictadura. De esta manera, la reflexiva inquietud de las esculturas de Antonio López, Julio y Francisco López Hernández, obras de estética clásica deudoras del Quattrocento italiano, convivirán con la influencia del mundo americano de César Galicia, con su obra El boxeador (1988), de virtuoso dominio del dibujo color, así como una iluminación perfectamente estudiada. Por otro lado, la captación de la luz en los entornos íntimos, ha sido una obsesión para este grupo tan dispar y diferente de de varias generaciones. La nueva inquilina (1982), de Cristóbal Toral, es sin duda la obra más fecunda y singular de este provocador cruce de miradas que han creado los

comisarios de esta exposición, pues la obra irradia soledad y tristeza, recuerda a los interiores holandeses del siglo XVII y sobre todo a Velázquez.

El diálogo entre pasado y presente se articula en la vida cotidiana, desde los pintores flamencos, en el siglo XVII, hasta los modernos realistas del siglo XX, los artistas han ido alcanzando calidad y reconocimiento en los últimos siglos, llegando a rivalizar con géneros mayores como la pintura de historia, por el detallismo realista, pero sobre todo por la sofisticación de la perspectiva y la óptica. Pues el arte no es sólo habilidad técnica, ilusión o engaño, es un proceso mental para registrar la apariencia cambiante y fugaz de lo real, del modo más verídico posible mediante la seducción y la fascinación del que observa.

Francis Bacon: De Picasso a Velázquez

La exposición Francis Bacon: de Picasso a Velázquez ha sido una de las firmes apuestas del museo Guggenheim de Bilbao para los últimos meses de 2016. Una mirada particular sobre la obra del pintor Francis Bacon (1909-1992), quien tal vez fuera uno de los artistas que más influencia hayan ejercido en la segunda mitad del siglo XX, queriéndolo vincular con los grandes nombres de la historia del arte español, desde nuestro Siglo de Oro, hasta las Primeras Vanguardias artísticas.

Bajo la dirección del comisario británico, Martin Harrison, especialista en este artista, las paredes del Guggenheim Bilbao se han llenado con un buen número de obras del pintor dublinés, compartiendo espacio con maestros como Velázquez, Goya o Picasso. Sin duda una interesante mirada, sobre la obra

de Bacon, en una línea más que adecuada para la filial del Guggenheim de nuestro país.

Analizando este vínculo con la pintura española, algunas de las influencias que se han trazado en la exposición son claras, como los conocidos estudios del retrato del Papa Inocencio X de Velázquez; el interés en la tauromaquia y sus representaciones artísticas, que tuvieron una notable presencia en su etapa final; o tal vez menos conocida, la influencia de la obra cubista de Picasso en los primeros lienzos de Bacon, muchos de ellos destruidos por el propio artista, y que se han podido contemplar en esta exposición.

Otras de las muestras de interés de Francis Bacon en la cultura española que se han querido señalar son menos claras, como las comparaciones entre las oscuras y desfiguradas distorsiones de las figuras de Bacon, con las *vanitas* barrocas o los enanos y otros personajes marginales de Velázquez; o las figuras pintorescas y escenas costumbristas de la pintura decimonónica, que también se han querido encontrar en la obra de Bacon.

Además de las pinturas de Francis Bacon y las obras de los maestros nacionales, también se incorporaron a la exposición obras de artistas como Alberto Giacometti o Auguste Rodin, que aunque siguen siendo interesantes, en cierta medida rompen la coherencia de la línea expositiva, que vincula al pintor con el arte español.

La muestra presenta varios puntos a favor. A menudo, cuando se plantean exposiciones en las que se aborda la influencia de grandes maestros sobre genios contemporáneos, se incurre en el error de no conceder la suficiente importancia al artista sujeto de la muestra. Todo lo contrario a lo ideado por el Guggenheim, donde se da al visitante la oportunidad de contemplar juntas algunas de las mejores producciones de Francis Bacon. No importa la perspectiva desde la que se aborde una muestra sobre este creador, el espectador lo que

espera ansioso es la contemplación de ese universo en descomposición que fue el objetivo de sus pinceles, de todo ese dolor que alcanza su clímax en el célebre tríptico *Tres estudios de figuras al pie de una Crucifixión* (1944). Sus cuerpos torturados son el grito de un artista que vive la pesadilla de la Guerra y el rechazo de una sociedad británica todavía sometida a los prejuicios de la moral victoriana, la misma sociedad que hoy en día cuelga sus lienzos en la Tate Britain y los incluye en su recorrido por las mejores piezas del *British Art* de todos los tiempos. Lo positivo de esta exposición, es que el arte de los maestros sea una excusa para mostrar las obras más viscerales de Bacon.

Además, para configurar el discurso expositivo, el comisario no ha elegido un orden cronológico como el que pudo verse en la monográfica que el Museo del Prado dedicó en 2009 a Bacon. Este se presta especialmente a exponer sus obras según los truculentos temas que a él le obsesionaban, pues muchos de ellos aparecen reiteradamente en las diferentes etapas de su producción. Siguiendo esta relación con los pintores barrocos, leitmotiv de la muestra, resulta interesante la sección "figuras aisladas". En ella el discurso museográfico sugiere paralelismos entre la manera de abordar el retrato barroco de Velázquez, recluyendo sus personajes en un espacio totalmente neutro, y como Bacon también suele crear un fondo sin definir, en el que el sufrimiento de sus figuras no viene acompañado por otros elementos que enturbien la composición, reclamando toda nuestra atención. En este género, la obra de Francis Bacon llega a desarrollar un gran interés por su visión particular. Una vez superadas las experiencias formales del cubismo, algunos artistas de la posquerra vieron para siempre transformada su manera de reflejar a través de su pintura el rostro humano. En Bacon es especialmente evidente, y esta exposición hace bien en mostrárnoslo en la sección "la fuerza de un retrato". Es a través del interés por los personajes de su entorno, algunos tan célebres como el escritor francés Michel Leiris o su amante George Dyer, como el público

comprende la particular visión que tenía el artista de su círculo más íntimo.

Cuestión aparte es cómo desde el punto de vista de la mediación cultural, el Guggenheim demuestra estar a la vanguardia de los centros españoles, incluyendo propuestas tan novedosas y atractivas como unas gafas de recreación virtual en 3D, con las que introducirse de forma bastante realista en el estudio londinense de Bacon. Además el museo ha sido capaz de coordinar un ciclo de cine bastante sugerente, a raíz de la exposición, con películas que van desde *Un perro andaluz* (1929, Luis Buñuel), hasta *Love is the Devil: study for a portrait of Francis Bacon*, la controvertida película que hizo en 1998 John Maybury sobre la vida del pintor.

The Radical Eye: Modernist Photography from the Sir Elton John Collection

La icónica figura de la música británica, Elton John (1947 —), acapara las miradas en una de las últimas exposiciones temporales de la Tate Modern de Londres, abierta hasta mayo de 2017. Aunque ya no es de extrañar que un museo de arte contemporáneo dedique un espacio en su programación expositiva a iconos de la cultura popular, el cantante británico resuena en las salas en calidad de coleccionista, y bajo el título *The Radical Eye: Modernist Phtography from the Sir Elton John Collection*, el museo londinense ha organizado su última muestra de fotografía.

La afición por el coleccionismo fotográfico de Sir Elton John tal vez no sea una de las facetas más conocidas del icono del Pop, pero a lo largo de los años, desde 1991, ha ido completando una colección muy particular, que comenzó de la mano de su desintoxicación, y que ha acabado por abarcar unas 8.000 obras, seleccionadas únicamente con un criterio, el qusto del coleccionista.

Pero pese a que esta exposición pueda parecer simplemente un señuelo publicitario bajo el nombre del cantante mundialmente conocido, lo cierto es que la comisaria de la muestra, Shoair Mavlian (conservadora de fotografía de la Tate Modern), junto con Simon Baker (conservador jefe de fotografía de la Tate Modern) y Newell Harbin (director de la colección de fotografía de Sir Elton John), han sabido trazar una línea narrativa a través de la colección de Elton John bastante coherente.

Con este reclamo, el objetivo de la muestra es reivindicar la revolución fotográfica que se desarrolla a comienzos del siglo XX, cuando unos pocos artistas tratan de explorar la potencialidad de la imagen fotográfica, investigando nuevas soluciones y posibilidades, y acercando la fotografía a una categoría artística independiente, alejándola de planteamientos pictorialistas, en los que la fotografía quedada relegada a la imitación de la pintura academicista decimonónica. Es en estos momentos se defienden las cualidades de la nitidez, la profundidad de campo o los nuevos puntos de vista, como características definitorias e identitarias del arte fotográfico.

A través de las salas, recorremos la base de la historia de la fotografía entendida como arte, haciendo una división según géneros o temáticas: retratos, desnudos, fotografía documental, objetos, nuevas perspectivas, abstracción y las experimentaciones en torno al nuevo medio (solarizaciones, fotomontajes, la captación del movimiento, etc.). Entre los nombres propios que se reúnen, destacan algunos fotógrafos como Edward Steichen, Paul Outerbridge, Frantisék Drtikol, Adolf Meyers, Dorothea Langue o Pieter van Ons, pero

sin duda, por encima de todos, especialmente en parámetros de cantidad, destaca el surrealista Man Ray, una figura clave para la fotografía en el contexto de las Vanguardias artísticas.

Aunque correcta e interesante, esta exposición se puede tachar de poco ambiciosa, sobre todo si valoramos la trayectoria de la institución que la celebra. Tal vez, tratándose de la Tate Modern, uno de los centros más punteros en arte contemporáneo del mundo, se esperaría una propuesta más innovadora que una reivindicación de artistas de la historia de la fotografía, que aunque no deja de ser interesante, realmente no termina de aportar ninguna visión novedosa sobre el asunto. Además, este discurso en ocasiones parece quedarse cojo, si contemplamos la ausencia de obra de fotógrafos como Henri Cartier-Bresson, o el poco peso que se les da en la exposición a artistas como Alexander Rodchenko o Edward Weston.

Por lo demás, museográficamente impecable, un discurso claro, en una exposición más informativa y divulgativa, que novedosa y científica, bajo un reclamo publicitario como es el uso de un icono de la cultura Pop.

En este aspecto, algo que sí que se puede destacar en la muestra, es el peso que se le da a Elton John, pero no como estrella de la música, sino como coleccionista de arte, a través de una pequeña proyección en la que el propietario de las obras habla sobre los afectos que las fotografías le producen y por qué decide seguir coleccionándolas. Un punto de vista, este de la relación entre coleccionista y colección, que es lo suficientemente interesante para no limitarse a los coleccionistas con premios Grammy u Oscars.

Germán Valdecara: un acuarelista aragonés en la bohemia de París durante la Belle Époque

I. Noticias para el estudio de un artista olvidado

Germán Valdecara: he aquí nuestro eminentísimo bohemio. Saludemos, con sinceridad, con gran afecto, su memoria. Valdecara era un santo. Si el protestantismo reconociera santos, nuestro amigo tendría derecho a una hornacina, sobre un altar de alma perpetua.

Con estas palabras iniciaba el periodista Isidoro López Lapuya las páginas que dedica a Germán Valdecara en su crónica La bohemia española en París a finales del siglo (LÓPEZ LAPUYA, 1927: 210-125). Dentro de la historiografía del arte español decimonónico contamos ya con algunos estudios de conjunto sobre las biografías y el arte de los pintores que abandonaron España para buscar mejor fortuna en ciudades como Roma o París. A pesar de estos esfuerzos, las noticias de sus vidas y de su producción artística resultan en muchos casos incompletas, incluso cuando uno trata de aproximarse a autores que lograron celebridad en sus días, tal y como sucede en el caso aragonés con Máximo Juderías Caballero o con Mariano Alonso Pérez. El panorama resulta todavía más desolador a la hora de recomponer la vida de aquellos que no consiguieron prosperar, "de los hombres que iban camino de la cumbre y no llegaron a ella", como afirma López Lapuya en la introducción a su obra. Este es el caso de Germán Valdecara González, quien después de haber logrado un reconocimiento considerable en España, tuvo el arrojo de probar suerte fuera de nuestras fronteras. Su desenlace no fue

afortunado, quedando en el más absoluto olvido historiográfico. Sin embargo, sus obras han seguido apareciendo en el mercado de arte las últimas décadas (dos de ellas han sido subastadas en Christie's, en el año 2000 y el 2007), y son varias las fuentes que arrojan datos sobre su biografía y su producción artística. A partir de ambos recursos, este estudio pretende recomponer cómo fue la vida y la obra de este artista e incardinarla en el panorama artístico europeo de finales del siglo XIX. En esta línea, varios son los textos que nos presentan datos significativos a la hora de investigar a Germán Valdecara. Por una parte, contamos con las noticias que la prensa española fue participación recogiendo de s u en exposiciones (fundamentalmente las de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid). A ello hay que sumar dos testimonios fundamentales que ofrecen una visión bastante aproximada de la que fue la vida de este artista zaragozano. El primero y ya citado sería el que aporta el crítico de arte Isidoro López Lapuya en su obra, La bohemia española en París a finales del siglo pasado: desfile anecdótico de políticos, escritores, artistas, prospectores de negocios, buscavidas y desventurados, publicado por primera vez en 1900. Su autor, corresponsal del El País en la capital francesa, retrata las vidas privadas de algunos de los españoles que vivían en la ciudad y que tuvieron que ingeniárselas para ganarse la vida allí. El segundo es una serie de noticias que nos llegan de su biografía en el diario El Globo, en la sección de Notas Parisienses, artistas españoles en París, en 1901. Arroja informaciones de gran relevancia, como su nacimiento en Zaragoza en 1849, su traslado a Madrid en 1862 (aunque esta fecha debe de estar equivocada pues en 1863 aún figura como matriculado en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza). Es este artículo el que nos indica cuando se producen sus etapas en París y en Roma. Además, se señala quiénes han sido los maestros de Valdecara: Federico de Madrazo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; en Roma se dice que trabajó al lado de Pradilla, el cual lideraba el grupo de aragoneses

en la Ciudad Eterna, aunque con él ya pudo haber tenido algún contacto previo pues ambos participaron juntos en las exposiciones de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid. En París se dedicó a copiar a los grandes pintores del Museo del Louvre. De modo subsidiario, una última referencia sobre su biografía son las breves notas recogidas por Manuel Ossorio y Bernad en su Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX.

II. Formación académica y carrera como acuarelista

Germán Valdecara nació en Zaragoza en 1849. Como todo aquel que quisiese iniciar una formación artística en la capital aragonesa a mediados del siglo XIX, comenzó a asistir a las lecciones de la Escuela de Bellas Artes de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, figurando como matriculado en las clases de Principios y Extremos durante el año académico de 1862 a 1863. En los registros de matrícula de ese curso se indica que tiene 13 años y que reside en el número 21 de la calle Rufas, una de las estrechas vías que corta perpendicularmente la calle de San Miguel. Obtuvo las calificaciones de "bien" en ambas materias. Por aquel entonces eran profesores de esta institución, entre otros, Mariano Pescador y Bernardino Montañés, artistas de cierto peso que formaron a varias generaciones de jóvenes pintores aragoneses, muchos de los cuales acabarían buscando ganarse la vida lejos de su ciudad natal.

Las pocas oportunidades que brindaba en aquel momento el humilde mercado artístico zaragozano le llevaron a trasladarse a Madrid. Allí estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, institución dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Figura como "aprobado" en Estudios Elementales en esta escuela en 1865. Aparece matriculado en el curso académico de 1871 a 1872. Asistió a las clases Modelado por el antiguo. Se le inscribió

como hijo de Ramón y Felisa y su padre aparece como la persona encargada de él. Residía en la calle Toledo, nº 5. Esta es una de las arterias que conectan las riberas del Manzanares con la Plaza Mayor. En la parte más próxima a esta es donde se localiza el inmueble en el que vivió Germán Valdecara. Coincidió en este mismo curso con otros dos célebres pintores aragoneses, Félix Pescador y Saldaña y Joaquín Pallarés Allustante. Este último también estaba asentado en la calle Toledo, en concreto en el número 40. Esta calle era una de las de mayor intensidad comercial de la ciudad, pues por ella llegaban desde la provincia los campesinos que vendían sus productos en los mercados madrileños. Por estas mismas fechas en las que estos zaragozanos daban los primeros pasos de su carrera artística, Benito Pérez Galdós publicaba Fortunata y Jacinta, donde incluyó una interesante descripción de la calle en la que vivían Valdecara y Pallarés. Retrata a la perfección el espíritu popular que seguía siendo palpable a finales del siglo XIX en estas calles del Madrid de los Austrias. Este gusto por lo pintoresco que refleja Galdós en su novela responde al mismo espíritu que impregna el costumbrismo presente en las obras de estos pintores, característica que se verá intensificada a partir de su llegada a Francia, donde la temática española fue sumamente apreciada durante la segunda mitad del XIX (PÉREZ GALDÓS, 1887: 165):

Los puestos a medio armar en toda la acera desde los portales a San Isidro, las baratijas, las panderetas, la loza ordinaria, las puntillas, el cobre de Alcaraz y los veinte mil cachivaches que aparecían dentro de aquellos nichos de mal clavadas tablas y de lienzos peor dispuestos, pasaban ante su vista sin determinar una apreciación exacta de lo que eran.

En el curso de 1872 a 1873 aprobó Antiguo y ropajes y obtuvo accésit en Colorido y Composición. Volvió a coincidir con estos dos artistas aragoneses ese mismo curso. En el siguiente, el de 1873 a 1874, vuelve a aparecer como

matriculado y "aprobado" en Dibujo del natural y Colorido y Composición, y Pallarés seguía siendo su compañero. En el curso de 1874 a 1875 obtuvo una mención en Colorido. Ese año compartió aulas con Mariano Alonso Pérez Villagrasa. También logró varios premios: accésit en Perspectiva, accésit en Dibujo del antiguo y ropajes, accésit en Dibujo del natural, medalla enColorido y Composición. En el curso de 1875 a 1876 figura ya como no presentado. La técnica de la acuarela podía aprenderse en los estudios privados de algunos artistas, como el que tenía el valenciano Plácido Francés en la calle del Barquillo, puesto que la formación que ofrecía la Escuela Superior estaba basada fundamentalmente en el aprendizaje del óleo.

Tras esta sólida y laureada formación académica, llegó a ser un célebre acuarelista. Esta fue posiblemente la época de mayor renombre y reconocimiento de su carrera, en la que llegó a exponer junto a los grandes nombres de la pintura española de las últimas décadas del siglo XIX. Pueden reconstruirse sus pasos durante estos años gracias a las noticias de su participación en exposiciones de acuarelistas, como la exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid de 1880, en la que colaboró con tres obras tituladas: Una niña, Pensativa y El favorito. En esta también participó el aragonés Marcelino de Unceta. Esta Sociedad de Acuarelistas de Madrid no apareció en aquel momento de manera fortuita. Fueron varios los intentos que hubo en Madrid de crear una agrupación de pintores que practicasen esta técnica. Las iniciativas asociacionistas fueron muy habituales entre los artistas del siglo XIX, de manera que existen numerosos ejemplos de asociaciones surgidas en esta centuria, compuestas por artistas que en muchas ocasiones lo único que tenían en común era el presentar conjuntamente sus obras ante la esfera pública. La primera de la que se tiene constancia fue la Society of Painters in Water Colours, fundada en Londres en 1804. En Gran Bretaña tuvieron gran predicamento las agrupaciones de acuarelistas. Otras iniciativas afortunadas

fueron la *Société Royale Belge des Aquarellistes*, creada en 1856 en Bruselas, o la parisina *Société d'aquarellistes français*, ya establecida en 1879 (LORENTE, 2013: 279-312).

En el caso madrileño sobresalen varios intentos de crear una sociedad en esta línea, sin embargo fueron intermitentes los esfuerzos y hasta 1945 no pudo constituirse finalmente la Agrupación Española de Acuarelistas. Una de las iniciativas fue la fundación en Madrid de una Sociedad de acuarelistas en 1874, con el apoyo de las infantas Paz y Eulalia de Borbón, bastante aficionadas a la pintura. En 1878 nació en Madrid el Círculo de Bellas Artes que acogió la Sociedad de Acuarelistas, impulsando con bastante brío la celebración de exposiciones. Habrá quien alabe las ventajas ofrecidas por el trabajo en grupo de los acuarelistas. Muy revelador es el testimonio de 1878 de Domingo Gascón, un gran defensor del asociacionismo artístico:

Entre nuestros modernos pintores más conocidos, había antes como ahora notables acuarelistas. Pero la pintura á la aguada no constituía, en la capital española una manifestación espléndida del arte de Apeles. El artista necesitaba, además de los gastos naturales de sus estudios y trabajos ordinarios, los que acarrea la contratación de modelos á propósito. Luego, una vez terminada su acuarela, tenia que luchar con los inconvenientes que trae consigo el aislamiento para alcanzar la ocasión de una buena venta. Pues ocurrióseles, en buen hora, á los pintores constituir una sociedad de acuarelistas, y el éxito ha sido admirable. Organizado el estudio común en excelentes condiciones, cubiertos los gastos colectivamente, estimulados por otra parte los artistas, en virtud de esas corrientes de emulación noble y levantada que se despierta siempre al contacto de aptitudes diversas, expuestos en lujosa galería los cuadros todos, formalizada, en fin, la idea de asociación que tan ubérrimos frutos produce, llama hoy la atención de toda persona culta ese grupo de

artistas distinguidos, y las gentes de posición y dinero se disputan las acuarelas con entusiasmo creciente. ¿Cuándo sin la asociación se hubieran palpado todas esas ventajas?

En Zaragoza en 1884 también se fundará una Sociedad de Acuarelistas en la academia privada de Manuel Viñado y contando con la colaboración de artistas como Marcelino de Unceta, un gran aficionado a esta técnica o el antiguo compañero de aulas de Valdecara, Joaquín Pallarés y Allustante. La acuarela gozó de un enorme predicamento entre los pintores de esta época. Los motivos pueden ser variados. En primer lugar, se trata de una técnica artística económica, realizada sobre un soporte humilde como es el papel. El abaratamiento de los costes de producción se traduce en que el precio de venta de estas obras podía mantenerse a un nivel competitivo y atraer a potenciales compradores burgueses muy aficionados a pasearse por las exposiciones, las cuales editaban catálogos en los que figura lo que costaba en pesetas cada una de las obras expuestas. Este interés comercial también se entiende perfectamente cuando se comprueban los temas representados. En muchas ocasiones el pintor recurre a los mismos motivos que en los cuadritos de género, con el propósito de colocar comercialmente sus acuarelas. Normalmente se asocia rápidamente la acuarela al paisaje realizado à plein air, pero es muy frecuente la representación de temas costumbristas o de casacones, adaptando el preciosismo característico de los cuadritos al óleo a las condiciones que impone la técnica acuarelística (CASADO ALCALDE, 198-210). Esto se comprueba en la producción de Germán Valdecara. Los títulos de muchas de sus obras desconocidas nos indican su gusto por la representación de majas, chulas y otros personajes del repertorio dieciochesco español. Si atendemos al listado de obras de Valdecara ofrecido por Manuel Ossorio en su diccionario, esto se comprueba fácilmente.

En las celebradas en los años 1879 á 1883 por la Sociedad

La Acuarela y varias empresas particulares de Madrid, expuso: Un tipo, Una niña, Pensativa, El favorito, Una chula, Tipos alcarreños, Cercanías de San Antonio de la Florida, La naranjera, Chamberí, Brindando, El Parador de San Rafel (comprado por S. M. el Rey), Dama de la época de Carlos III, Dama moderna, Flor campestre, Italiana, De paseo, Fausto y Margarita, un banderillero, Una bailarina, Un regalo, En la fuente de la vecindad y otros varios asuntos.

Además, la acuarela es una de las formas de pintura de más fácil y económico transporte, lo que facilita a estos artistas el que sus obras viajen y participen en muestras en el extranjero.



Imagen I: Escena en un pueblo español, acuarela sobre papel, Germán Valdecara (detalle)

En 1881 Valdecara presentó a otra exposición de la Sociedad una vista del barrio de Chamberí. También participaban en ella Pradilla, siempre elogiado por la crítica y destacado por encima de los demás participantes, y el

paisajista aragonés Hermenegildo Estevan. Ese mismo año concurre además en la Exposición Nacional de Bellas Artes con tres obras, Noticia triste, Retrato de una señorita y Lola. En 1883 figura en el *Anuario de la Industria y del Comercio* como residente en la calle San Lorenzo y con la profesión de dibujante. También participó junto a los más célebres artistas españoles de su tiempo en la confección de dos álbumes regios, uno para la reina de España y otro para la princesa imperial prusiana en 1884. Junto a obras de Pradilla, Martínez Cubells, Casado del Alisal o de Federico y Raimundo de Madrazo, participa Valdecara con *Una manola* y con *Una chula*, ambos dibujos hechos a la pluma. Estos títulos evidencian el interés del artista por la temática costumbrista. En 1885 participó en una exposición organizada en el Kunstverein de Múnich por el paisajista Carl Heffner. Esta fue una muestra benéfica organizada para conseguir fondos para las víctimas de un terremoto en España. En ella participaron otros españoles como el propio Pradilla y también artistas europeos como Corot o Díaz de la Peña. Muchos de ellos eran los artistas que habían contribuido con sus obras al álbum de la princesa de Prusia.

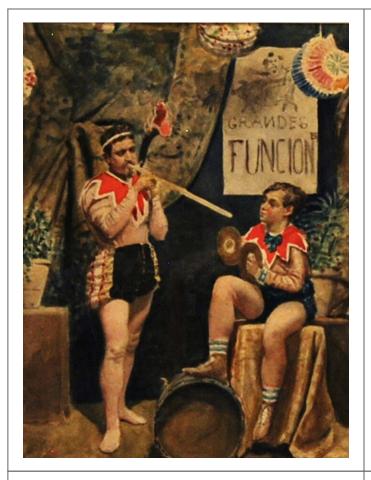




Imagen II: Músicos de circo,
1879, acuarela de Valldecara
recientemente subastada.

Imagen III: Flor campestre,
dibujo por Germán
Valdecara, Catálogo
ilustrado de la exposición
de la Sociedad de
Acuarelistas de Madrid de
1882, Biblioteca del Museo
del Prado

III. Su inserción en la bohemia española en París

En 1887 trasladó su residencia a la capital francesa, siendo también a partir de este año cuando se conoce la presencia en París de otro zaragozano y compañero de aulas de Valdecara, Félix Pescador y Saldaña. El hecho de que estuviese ya plenamente asentado en la capital francesa, no impide que continúe enviando acuarelas a las exposiciones españolas. En 1888 vuelve a aparecer como participante en una muestra de la *Sociedad de Acuarelistas*. Estuvo integrada por 85 obras, entre ellas algunas de Sorolla o de Alejandro

Ferrant. Participó también en la undécima exposición de la Sociedad de Acuarelistas en 1889. En ella figuraron trabajos de la infanta Paz de Borbón o del aragonés Hermenegildo Estevan, quien presentó una vista de Pesaro, Italia y dos dibujos al carbón: Paisaje y Apuntes del natural. También aportó tres acuarelas Sorolla, quien comenzaba a despuntar como una de las jóvenes promesas del arte español finisecular y Germán Valdecara mostró una vista del jardín de las Tullerías de París. Recupera por tanto las vistas urbanas, ahora con el motivo de las calles de París, un tema de gran predicamento entre los artistas españoles que llegaban a la capital francesa, tal y como demuestra el afán que algunos como Pallarés tuvieron en representarlas. A la manera que los vedutisti venecianos trabajan con tesón en la reproducción de vistas del Gran Canal y sus alrededores, muchos de los pintores que intentaron ganarse la vida en París a finales del XIX encontraron una fórmula relativamente sencilla de vender su arte a través de estas pinturas (LORENTE, 2005: 19-28). En 1893 abandonó París temporalmente por Roma. Tres años después, en 1896 todavía participa en otra exposición de esta misma sociedad.

Fue tan solo en Roma donde logró un cierto capital a raíz de dar clases de español a una aristócrata. Como resultado de ello consiguió una pensión de 500 francos con la que vivió en París posteriormente. El testimonio de Valdecara sobre este curioso suceso en su vida se incluye en el artículo de *El Globo*:

Cierto día, durante mi estancia en Roma, en momentos en que las liras se iban haciendo raras en mi bolsillo, me hablaron de una princesa que quería tomar lecciones de español. Yo hubiera preferido enseñar dibujo y no Gramática; pero, pues que castellano y no pintura deseaba aprender la princesa, decidíme á ponerme á sus órdenes para enseñarle el castellano. Aquella dama era una persona amabilísima, á quien no fatigaban dos horas diarias de

lección, tres veces por semana. Yo hacía cuanto me era posible por corresponder al honor que la ilustre dama me había dispensado, aceptándome como maestro. Cuando hubo transcurrido el primer mes de lecciones, la princesa no escatimó sus elogios, y además me pagó tres liras por cada lección de dos horas. Aquello duró algún tiempo. Yo, sin embargo, no supe economizar algún dinero para constituirme algunas rentas, y aquí me tiene usted sin capital, á pesar de aquella buena fortuna...



Imagen IV: Dama con espejo, acuarela sobre papel, finales
del siglo XIX (colección particular)

Germán Valdecara regresa a París en 1898, en una época en la que numerosos artistas españoles se encuentran ya bien asentados en la ciudad (REYERO, 1993). En el caso aragonés pintores como Joaquín Pallarés, Máximo Juderías y Mariano Alonso Pérez lograron una buena inserción en el panorama del mercado de arte moderno el cual ya estaba plenamente conformado. Estos artistas supieron ganarse la vida gracias a las instituciones que componían este complejo ambiente artístico. Un joven pintor español que llegase a la capital francesa debía intentar cumplir varias condiciones para conseguir éxito comercial. En primer lugar, muchos de ellos decidían formarse en el atelier privado de un pintor pompier, no solo para adquirir los rudimentos necesarios para realizar sus creaciones en la línea de la pintura académica, sino para tratar de establecer una serie de relaciones fundamentales para su futura inserción en el mercado. Juderías por ejemplo asistió a las clases de William Adolphe Bouquereau, el que luego formaría parte del jurado del primer Salón de artistas franceses en el que expuso sus obras. El ya citado Félix Pescador y Saldaña se formó por estas fechas en el taller de Leon Bonnat. En el caso de Valdecara no se conoce su formación con ninguno de estos artistas. Sin embargo, en 1901 el diario *El Globo* nos presenta a Germán Valdecara como un gran estudioso de la obra de Meissonier en París:

Valdecara ha llegado á copiar á Meissonier con una perfección que al mismo Meissonier hubiera admirado. La lindísima acuarela hecha por Vaklécata de un cuáderno del gran artista lyonés, es una joya artística; aquellos caballos de finos remos, de pescuezos encorvados, de pechos salientes, de pelo brillante y de ojos de fuego, que tanta fama dieron al gran Meissonier, los ha hecho nuestro compatriota de una manera admirable.

No es casual que escogiese a Meissonier como figura de referencia para su arte, pues fue uno de los artistas más demandados en la Francia de la segunda mitad del

siglo XIX. Contribuyó fundamentalmente a dar difusión a la temática del casacón y a las escenas de gusto dieciochesco que tanto gustaban en el tardorromanticismo del II Imperio francés. De forma paralela a él, los artistas españoles el filón comercial que tenían estas escenas aprovecharon entre el público burgués ávido de llenar con abigarras decoraciones sus hôtels particuliers (VV. AA, 2006: 13-29). Meissonier también cultivó la acuarela, llevando a esta técnica artística la misma estética que practicaba en sus cuadritos de género. Hubo algunos como el pintor académico Alexandre-Louis Leloir que trabajaron frecuentemente estas representaciones a través de la acuarela, por lo que cuando Valdecara llega a París son varios los precedentes en la utilización de esta técnica artística a la hora de realizar estas pinturas de género. Su utilización de una pincelada minuciosa a pesar de los condicionantes que acarrea esta técnica, son características comunes a la obra de Germán Valdecara. El grado de detallismo que perseguía el zaragozano era tal, que según relata Isidoro López Lapuya, llegó a utilizar anteojos para que ampliasen el tamaño de los diminutos pinceles que utilizaba.

También sabemos que copió a uno de los mejores representantes de la pintura pompier, al profesor de la Academia Julian y gran rival de Bouguereau por sus sensuales desnudos femeninos, Jules Lefebvre. Copiará su obra Mignon, que mostró en la Exposición Universal de París de 1878 y cuyo grabado fue reproducido por La Ilustración Española y Americana. Otra copia localizada de Valdecara que realiza de la obra El concierto de Palmaroli. Ya en su juventud había realizado copias y en 1883 la revista El Globo hará referencia a su copia de Flora y Céfiro, de Bouguereau. La realización de copias de pinturas de artistas consagrados también pudo haber sido una vía de escape frente a las dificultades económicas que pasó en la capital francesa. Según transmite López Lapuya él mismo y otros amigos intentaron en alguna ocasión ponerle en contacto con marchantes para facilitar la venta de sus

cuadros. Sin embargo Valdecara no accedió a ello. El conseguir buenos marchantes era otra de esas condiciones que todo recién llegado a París necesitaba conseguir para poder vender sus obras con cierta facilidad. A cambio de una prima, el marchante se aseguraba de que las obras fuesen expuestas en galerías privadas. Pallarés contó con el apoyo de la casa Goupil. Esta le aseguró la estabilidad económica suficiente como para abandonar su puesto de profesor de pintura en la escuela de Bellas Artes de Zaragoza y regresar a París. Juderías también contó con importantes marchantes que posicionaron sus obras incluso en Norteamérica. En cambio, la situación que López Lapuya relata de Valdecara es bien distinta:

En vano aconsejábamos, unánimes, sus amigos todos, que ofreciera su mercancía a los marchantes. En vano también hicimos, nosotros mismos, de corredores entusiastas. Ni Valdecara pretendía vender ni nosotros, pretendiéndolo, llegábamos a conseguirlo. El mercado se nos cerraba a piedra y lodo.

Otro proyecto del que se tiene tan solo una referencia es su álbum con ilustraciones de poemas de maestros finiseculares franceses, en 1902 (CALVO, 1989: 92).

Poco se conoce del final de Germán Valdecara, pero lo que apunta López Lapuya en su obra es que con la I Guerra Mundial, la aristócrata que mantenía anualmente su pensión, desapareció, lo que le obligó a terminar sus días en Madrid.

En definitiva, lo que queda comprobado es el silencio en el que han quedado inmersos muchos de nuestros artistas decimonónicos. La mayor parte de ellos no estuvieron del lado de las propuestas más modernas, sino que con el objetivo de asentar su precaria situación en países extranjeros, se posicionaron en las tendencias académicas. El caso de Valdecara es especialmente interesante por su presencia en las exposiciones, bien recogida en la prensa de la época. También

por su preferencia por la acuarela, una técnica artística en ocasiones ignorada por los estudiosos, y que sin embargo fue de las pioneras en la creación de asociaciones artísticas para su promoción. La presencia en París y en Roma de estos artistas, ciudades con un potente mercado artístico, son la causa de la producción tan cuantiosa que llevaron a cabo, y de su presencia hoy en día en las subastas de arte. Su estudio contribuirá a su mejor conocimiento a la hora de realizar peritajes artísticos y contextualizar de forma más aproximada el ambiente artístico en el que fueron creadas estas producciones.

Paco Rallo: Suite Guara

Entre el 24 de agosto y el 30 de septiembre el artista zaragozano Paco Rallo presenta en Barbastro su última obra pictórica. Esta serie —y su título- responden al deseo del creador por mantener una conexión estrecha, de tipo emocional, con el lugar preciso en que ha sido creada: en este caso, el Somontano de Barbastro y la sierra de Guara. Media decena de pinturas (acrílicos sobre okumen) de tamaños medianos y una refinada selección de obra pequeña, trasladan a la sala de exposiciones de la barbastrense librería Ibor su particular visión de estos bellos paisajes, más en particular de la localidad de Bierge, que el zaragozano ha elegido como "leit motiv" de su último trabajo pictórico por razones de afinidad.

La práctica pictórica por parte de Rallo no está exenta, en su caso específico, de novedad ya que en su largo itinerario vital -dedicado con pasional entrega a la creación visual, en múltiples facetas- y tras más de 25 años de exploración por caminos no rigurosamente pictóricos, vehiculizando su

expresión por medio de otras nuevas herramientas digitales y de integración interdisciplinar, el artista ha vuelto a sentir en sus últimas etapas la necesidad de retomar el trabajo manual con las herramientas tradicionales de pintor... De esta necesidad nació, como una avanzadilla, la serie Primun Ver (La Primavera), expuesta en 2014 en la galería Pilar Ginés de Zaragoza y, posteriormente, atraído por los paisajes cretácicos de Teruel el artista propuso la serie Versicolor presentada durante el mes de abril de este año en la zaragozana galería Finestra. Ésta —como la presentada actualmente- era una serie colorista y muy vital, con una energía desbordante, pero al mismo tiempo perfectamente armonizada en términos compositivos de "proporción áurea" y en la expresión sincera de una interioridad reflejada en el espejo -siempre revelador- de los paisajes que el artista ha adoptado como propios dentro de sus afinidades electivas.

En el caso específico de Rallo, la afectividad es claramente una fuerza motora que impulsa y anima una creatividad que no encuentra límites. Y, en este sentido, el paisaje del Somontano de Guara, que, de alguna manera, el artista también ha hecho suyo precisamente por este mismo tipo de razones, ha abierto una nueva puerta, un desconocido horizonte de nuevas posibilidades y logros estéticos que se apoya en los obvios valores estéticos del paisaje para expresar las pulsiones más queridas de lo íntimo. La exuberancia del color y el tratamiento expresionista de las formas abstractas cantan a Bierge (Huesca) y su paisaje, y revelan el sentimiento lírico de un artista que se conmueve ante lo natural, en términos fusionales. Y no es casualidad; cualquiera que haya visitado alguna vez estas tierras del Somontano de Guara, podrá entender hasta qué punto sus bellos rincones y panoramas pueden ser inspiradores para el trabajo de un pintor que ha decidido integrarse en el discurso de su idílica vida rural y el transcurso de sus estaciones, soporte de un hondo misterio... Lo cual no deja de ser un ejercicio descaradamente "utópico" y una declaración de "hedonismo" muy vital —con total seguridadmuy fructífero de cara al futuro.

Las abstracciones de Rallo no dejan lugar a dudas de todas estas cuestiones, ni de la admiración sentida, en su enunciado, por el trabajo de algunos grandes protagonistas de la Historia del Arte que han transitado —cada uno a su manera magistral — por esta particular vía de conocimiento: Botticelli, Brueghel, Van Gogh, Hiroshige, Sorolla, Vivaldi, o los poetas japoneses practicantes del Haiku, entre muchos otros….Rallo se sitúa ante el paisaje del Somontano con la emoción en los ojos. Y vuelve a la pintura "de siempre" con la alegría de un chico con zapatos nuevos…

Fernando Estalo, obra reciente

El pasado 25 de agosto, el barbastrense Fernando Estallo inauguró muestra individual en el Palacio de Congresos su ciudad natal (abierta hasta el 18 de septiembre). Una exposición importante, pues se trata de uno de los artistas más relevantes con que cuenta la ciudad del Vero y, aún en mayor medida, si se tiene en cuenta, tanto el alto número de obras presentadas (20 en total), como su representatividad.

Distribuida espacialmente en dos espacios netamente diferenciados (los que la propia sala ofrece por su particular distribución arquitectónica) Estallo presenta al público dos vertientes diferenciadas de las estéticas con que la gran creatividad del artista se conjuga de forma preferente en la actualidad. A este respecto, es preciso reconocer que a Estallo le guía un claro instinto experimental que le conduce

a derroteros a veces algo diferenciados, a menudo inesperados, pero siempre capaces de aportar indudables logros de pronunciado lirismo, en un difícil equilibrio entre el caos y el orden, muy sinceros y perfectamente conectados con los entresijos de su propia interioridad.

Parte de la propuesta expositiva barbastrense recoge algunas obras presentadas anteriormente en el Palacio de Villahermosa en Huesca durante el mes de mayo de este mismo año, en una exposición que resumía su reciente quehacer en trabajos sobre papel manila, un material muy apropiado para la expresión de su personal poética asentada en el fértil terreno de la experimentación. Composiciones energéticamente poderosas que recomponen, en conjugaciones abstractas, una idea dramática del mundo, articulada en base a juegos dialécticos entre el soporte y las superficies, con un recrecimiento recurrente de los elementos puestos en juego, como si éstos buscaran lograr una tridimensionalidad muy física e intensa y, sobre todo, una vivencia muy emocional de lo íntimo a través de lo formal. Especialmente interesante es el tríptico construido en un ambiente ceniciento y algo febril que concreta sus formas remitiendo a una idea general de dolor orgulloso de su triunfo.

La elegancia en las combinaciones de armonías de color (verdes, grises, sienas...), muy especialmente, es signo distintivo de las obras de este creador que se inserta en una tradición pétrea, terrenal, muy textural, para revivir y reivindicar de alguna manera una dimensión eminentemente lírica de la existencia, y, por tanto, mantienen una indudable vocación de universalidad, paradójicamente expresada a través de lo más íntimo y vivencial.

El collage y la recomposición a partir de caos matéricos espontáneos son técnicas recurrentes en el quehacer de Estallo, así como la apertura a la integración de elementos inconscientes y oníricos, de los efectos inesperados y misteriosos del más puro y mágico azar, de la contundencia

lírica del objeto encontrado, cuando no de ciertos guiños sutiles de raigambre literaria. La tensión derivada de la acción mantenida entre lo racional y lo azaroso sirve de trama a una urdimbre de armonías muy particulares, que, a menudo, permiten el recrecimiento de la materia plástica en densidad, intensidad y multiplicidad. Pero, también, su erosión y descomposición, construyendo en conjunto un pulso alternante de contundente expresividad.

La otra vía observada en algunos de sus trabajos de nueva creación es más puramente constructiva, configurada en base a retículas de línea negra o a imbricaciones de forma y color más nítidas y concretas que derivan en una cierta "sequedad"—buscada y conseguida- en sus resultados.

En definitiva, la muestra del palacio de congresos de Barbastro supone una interesante síntesis del trabajo reciente de Estallo, demostrativa de la madurez a que el creador ha llegado en la evolución de un lenguaje muy personal, que se recrea en un tratamiento muy sensible de la materia plástica y del color, siempre cargados de sugerencias líricas y sensitivas, que se plantean como objetivo último la potenciación de una expresión dramática de la conciencia filosófica del "ser"

La pintora Eva David triunfa en la capital francesa

"Fille de Goya" — "hija de Goya" — así definió hace años el poeta y crítico galo Jean Dominique Rey (París, Francia, 1926-2016) a esta artista de origen búlgaro que reflexiona en

sus imágenes enigmáticas sobre algunas de las incertidumbres propias del ser en un mundo cambiante, a menudo dramático hasta grados insoportables... Bajo el título "De fer et d´Or" presenta su obra junto a las esculturas férreas de Bruno Durieux (Montigny, Francia, 1944), un tándem que aúna sus esfuerzos y se complementa perfectamente, para hacer reverberar en el neutro espacio de la parisina Orangerie du Louxembourg la huella profunda de una humanidad que reflexiona sobre el drama de la existencia

Educada en el seno de una familia de artistas —el padre de Eva David fue el famoso pintor búlgaro David Peretz (Plovdiv, Bulgaria, 1906-Paris, Francia, 1982)— desde su más tierna infancia mantiene un contacto con la creación en estado puro, un aprendizaje que la pintora amplía con una formación muy completa en las parisinas academia Grande Chaumière y en la Escuela de Beaux-Arts. La vida la condujo por derroteros indeseados que la artista supo salvar sólo a base de una inquebrantable vocación por expresar su mundo y su realidad, en un ejercicio que bien podría calificarse de "catártico": un rico marido, que le prohibió totalmente el ejercicio de la pintura, la encerró en la jaula de oro de un castillo de pesadilla del que afortunadamente supo escapar a tiempo para lograr expresar al mundo su experiencia vital y su forma —muy goyesca, verdaderamente— de entenderlo…

Como Goya, sobre todo en su famosa serie de grabados "Los Caprichos", Eva David se sumerge en sus obsesiones más personales e íntimas, con una fuerza y dramatismo pictóricos inusuales, en los que a menudo se observa un claro apoyo en el mundo de la "gráfica", pero también con esa cierta intención mordaz que persigue en última instancia —como dijera Ortega y Gasset sobre la obra de Goya— ser "el más decidido monstruo de sus propios monstruos"

Soledad, dolor, abandono, enfermedad, muerte....son los temas tratados por esta creadora que desea, a pesar de todo, afirmarse en el signo pictórico de sus vivencias exhaustas de

esperanza. La expresión de la soledad del ser se encarna a veces en figuras solas, aisladas, siempre inspiradoras de una sensación de monumentalidad que tiende a "llenar" los espacios con una energía entretejida por el uso expresivo —técnicamente irreprochable en su resolución, por otra parte- de la línea. Las relaciones entre las figuras plantean en varias ocasiones una personificación simbólica de la muerte, que vela la soledad "sacrificial" del ser hasta sus últimas consecuencias: "La reine est morte" reflexiona en uno de sus cuadernos de apuntes, poniendo de relevancia, también de forma literaria, su amargo mensaje envuelto en esplendores pictóricos verdaderamente magistrales.

Obra de Pedro Tramullas como homenaje de su localidad natal

Que la atención a nuestros artistas más veteranos es una asignatura pendiente de nuestras administraciones públicas culturales, es una circunstancia bien conocida por todos los que, de una u otra manera, nos dedicamos a profundizar en el fenómeno de las Bellas Artes y a convivir con sus protagonistas. En Aragón, en particular, hemos tenido casos verdaderamente llamativos y sangrantes; uno de los últimos es el de nuestro excelente creador Pedro Tramullas, una vida "sacrificial" dedicada enteramente al ARTE con mayúsculas. Afortunadamente, al otro lado de los Pirineos son algo más sensibles y responsables con respecto a Los avatares del mundo del Arte y con los creadores, y han sabido comprender la

figura y la importancia de un artista que nació -casi casualmente- en Oloron-Sainte-Marie (Altos Pirineos franceses) en 1937, aunque ha venido desarrollando su carrera y su trabajo entre nosotros durante más de 50 años, con escasa resonancia —salvo contadas excepciones- en nuestro pobre panorama, más atento a lo que viene "santificado" desde fuera... Así ha sido -y sigue siendo- desde los tiempos de aquel Goya que se "quemaba vivo" "en acordándose de Zaragoza y pintura".

El pasado 22 de julio, Pedro Tramullas fue homenajeado, de forma sincera y sentida, por su localidad natal cuya municipalidad en pleno ha decidido, además de adquirir un lote importante de su obra y exponerla en un museo monográfico dedicado al artista, poner su nombre a un nuevo y flamante andador-terraza sobre la confluencia de los ríos Aspe y Ossa, y, de cara al futuro, edificar uno de sus proyectos monumentales en un lugar aún por determinar. Proyectos maravillosos, por cierto, de los que nosotros carecemos totalmente...

En el curso de los emotivos actos de homenaje, a los que acudió el artista acompañado de familiares y algunos amigos fieles de uno y otro lado de la frontera, se leyó (en español y francés) el siguiente texto de homenaje redactado por mí mismo, ante la imposibilidad física de acudir a una cita que consideraba ineludible, y con la única finalidad de estar de alguna forma presente, y arropar con mis palabras demostrativas de mi honda admiración y respeto, un acto merecido y, sin duda, positivo para todos. También para nosotros, porque pone en evidencia de forma contundente algunos de nuestras carencias y errores históricos, que ya va siendo hora de abordar con un mínimo de responsabilidad.

PEDRO TRAMULLAS Retorno a los orígenes

"A los orígenes retorna Pedro Tramullas. A los principios, por una infatigable búsqueda de la Verdad y la Belleza, en una biografía plena de intensidad y magisterio.... Oloron, MadreTierra, acoge hoy su obra como una progenitora orgullosa y feliz. Esta es una celebración en la materia del Ser y del Universo en toda su esencia, a través de una expresión conmovedora de la vida simbólica en sus más altas cotas...

Seamos conscientes de ello, o no, la obra de Tramullas nos arrastra a una vertiginosa inmersión retrospectiva hacia lo más recóndito de nuestro ser, y a una fusión inmediata con lo más universal… La lógica del dolmen y el menhir, los principios fundamentales, los símbolos más ancestrales: el Sol, la Luna, el Sello de Salomón, la atracción, fecundación....evocativos de la más genuina esencia de lo humano y de la vida, en una búsqueda incansable por completarse alcanzando su dimensión "trascendente". Materia, forma y espíritu, en un anhelo de reintegración por la vía del Arte, hablan allá donde el lenguaje consciente se revela totalmente impotente ...La forma puesta al servicio de la liturgia del trabajo, la sabiduría, el Conocimiento, para aportar claves esenciales sobre la cuestión más antigua de la humanidad: "quiénes somos-de dónde venimos-a dónde vamos". La materia, más viva que nunca, más esencial que nunca, en su expresión exacta...El espíritu, germen y sentido de todo, que origina, vivifica y hace vibrar la propia existencia....Todo esto - y mucho más — es la obra de Pedro Tramullas, partícipe del conocimiento druídico, inmersa en el Camino de las Estrellas, universal...."