

Martínez Giraldo, escultor en todos los registros

Aunque ha abordado diversos campos de la investigación en historia del arte, la escultura contemporánea es una de las líneas en que ha centrado su itinerario investigador el profesor de la Universidad de Extremadura Moisés Bazán de Huerta, pues, por añadidura vocacional, de raza de escultor monumental notable en la España del pasado siglo, le vienen su nombre y segundo apellido.

Con esta publicación monográfica nos ofrece una muestra más de su labor investigadora, ahora sobre un escultor en activo, en y para Extremadura, como es Luis Martínez Giraldo, que, además ha repartido su trabajo artístico con la actividad docente práctica en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y la dirección de la misma durante unos años. Encajaba adecuadamente en este encargo institucional que otro docente, universitario, como Moisés Bazán, le dedicara su tiempo e interés por este escultor.

En estos tiempos en que se ha cuestionado la función política de las diputaciones provinciales, cabe recordar que han asumido desde hace años destacadas iniciativas en la cultura artística, como ahora lo ha hecho la Diputación de Badajoz que ha secundado esta iniciativa editorial a través del Museo pacense, centro para el que, además, el escultor trabajó durante doce años como restaurador. Por eso ha sido un artista muy apreciado por la institución provincial, pero el reconocimiento que ahora le tributa con esta publicación de 216 páginas, generosamente ilustrada, se justifica, de entrada, por los méritos del propio artista y por su trayectoria profesional desde Extremadura.

Este estudio del profesor Moisés Bazán se sustenta

en un amplio acopio de material hemerográfico, no solo sobre esta trayectoria personal, sino que abarca información sobre los aspectos más destacados de la vida cultural y expositiva pacense e institucional como en los citados Escuela de Artes y Museo.

El lector se percatará de inmediato del generoso corpus gráfico de muy buena calidad que configura la publicación. Unas 320 imágenes ilustran el discurrir del texto a través de una muy cuidada maquetación y presentación que permite visionar en paralelo las obras realizadas, seguir sus comentarios y la comprensión de la trayectoria del artista.

El autor ha sabido manejar el interesante material fotográfico que, entendemos, le ha proporcionado el artista y que alcanza especial interés en el capítulo quinto, dedicado al trabajo del escultor y sus técnicas, para saber de las distintas fases de los procesos de ejecución de la escultura.

Con una natural vocación didáctica, podemos asistir de esta forma a los procesos de construcción de armaduras, modelado, vaciado, fundición, soldadura, talla, etc. e incluso a los traslados e instalaciones de obras de mayor envergadura. Todos estos pasos, guiados por las opiniones del escultor, sacadas de entrevistas, ahora ensambladas en sus lugares oportunos para que el lector pueda completar la visión sobre el artista y sus obras configuran un valioso complemento artístico.

El análisis pormenorizado de la obra escultórica de Martínez Giraldo ocupa la mayor parte del libro, agrupada por tipologías y series, que no necesariamente siguen una secuencia cronológica de la práctica escultórica en tan diferentes facetas.

Su punto de partida es desde una inicial etapa expresionista, para sucederse luego en temas como el retrato, la escultura animalista y el monumento público, hasta las

últimas series de temas más descriptivos-expresivos, como el del cabaret, los ritmos desarbolados o del carnaval, con referentes caricaturescos a Daumier, como señala el autor, además de otros escultores posteriores, como Giacomo Manzù, que no me resisto a dejar sin citar para algunos ejemplos como las figuras femeninas sentadas..

El retrato es un género que ineludiblemente ha abordado todo escultor-modelador que se precie de su arte y oficio como Martínez Giraldo. Son numerosas las cabezas de amigos, gentes de su entorno o personajes históricos modeladas en arcilla y algunas pasadas a bronce. El autor evoca las que hizo Pablo Serrano bajo el título de “interpretaciones al retrato”, aunque en algunos de estos epígonos el excesivo amasado del barro les infunda un realismo tendente a lo caricaturesco. Destacaría por su expresión reconcentrada y sensitiva el retrato en bronce de 1986 del poeta de la Ilustración, Meléndez Valdés, para su pueblo natal de Ribera del Fresno.

Presenta el historiador su escultura pública en un conjunto, en secuencia cronológica, que permite seguir la versatilidad del artista, preocupado por ofrecer respuestas individuales, o sea variadas, para cada encargo. Por eso, podemos encontrar en su producción soluciones entre la figuración y las formas abstraídas o lineales elementales como “dibujos en el espacio”, con inclusión de vivaces colores.

De las primeras, señalaré una estatua ecuestre en el V centenario del descubridor Hernando de Soto para Barcarrota –cómo no en una tierra de tantos héroes que recorrieron América-, en la que ha combinado ingeniosamente las dos fórmulas: la lineal elemental para la silueta del caballo y la figurativa en bronce para el airoso jinete, con gesto de héroe renacentista. Más convencionales, por ya tratadas en otras épocas, podemos considerar las soluciones que adoptó Martínez Giraldo para el monumento a los tres poetas y el río Guadiana (2000-2003), o, sobre todo, el de

Manuel Godoy, en 2008; demasiado pegado a las fórmulas de la estatuaría de héroes militares decimonónicos, que en este caso se incluyó propagandísticamente al todopoderoso Godoy en la historia militar que abría el siglo XIX español por aquella guerra con Portugal, llamada satíricamente de las naranjas.

De composición mucho más convincente plásticamente, ágil y vistosa, son los conjuntos de esculturas dedicadas a los deportes del ciclismo, o a los corredores y saltadores para los exteriores de la Escuela de Artes y Oficios (2005) y de la Facultad de Ciencias del Deporte de la Universidad de Extremadura.

En el último capítulo que el autor ha titulado “Series temáticas” (de tamaño menor), parece como si hubiera querido hacer una recapitulación de las referencias escultóricas figurativas -que el lector podrá identificar por sí mismo- y que han abastecido la imaginación de este artista, comunicativo y vitalista, a lo largo de cuarenta y dos años de vida artística desde su primera exposición individual en 1972, con veinticuatro años.

Lastanosa y Víctor Banzo: los primeros pasos de Fernando Alvira en la crítica de arte

Fernando Alvira (Huesca, 1947), comenzó su andadura como crítico de arte en el periódico *Nueva España*. Después de concluir los estudios Bellas Artes en la Escuela Superior San Jorge de Barcelona en 1973 y tras unos años en los que impartió clases de dibujo en la Ciudad Condal –en el colegio de los Salesianos de la Calle de Rocafort, en el COU del

centro Abad Oliva y en la Escuela de Ingenieros Industriales de la UNED—, regresó a la capital altoaragonesa para hacerse cargo de la dirección de la Galería S'Art que, en ese momento, contaba con una importante producción de exposiciones equiparable no solo a las mejores salas privadas de Aragón sino a las que se presentaban en las salas de la mayor parte de las capitales de provincia, tanto por la cantidad cuanto por la calidad de las mismas.

Las actividades de la galería no se limitaban a las exposiciones, sino que, como podemos comprobar en las noticias que aparecían en los medios de comunicación —especialmente el periódico local *Nueva España*— apoyaba la edición de libros y en su espacio tenían lugar conferencias de importantes teóricos del arte del momento —Rafael Santos Torroella, José Hierro, Julián Gállego o Raúl Chávarri entre otros— o de otras especialidades; también se llevaban a cabo con motivo de las inauguraciones conciertos y algunas otras actividades. Los años en los que dirigió la galería el crítico Félix Ferrer, S'Art había conseguido alcanzar merecido prestigio en el panorama galerístico de Aragón, siendo también muy reconocida en los focos artísticos de Madrid o Barcelona.

Lastanosa, reseñista de la Galería S'Art

Pocos meses después de su vuelta definitiva a Huesca, en junio de 1976, Fernando Alvira comenzó a colaborar con la *Nueva España* y lo hizo con el seudónimo *Lastanosa*, aunque de ese nombre sólo sabía entonces que designaba a la costanilla que limita el ala norte la iglesia oscense de los jesuitas; sólo después llegó a profundizar sobre aquel prócer histórico local. La primera inserción que aparece en *Nueva España* con dicho seudónimo es del día 21 de septiembre de ese año, en la página 10. No se trataba de una crítica de arte, sino que Fernando Alvira hacía un comentario de la conferencia sobre la ruptura creciente entre el pintor y el comprador de la obra de

arte, dictada en la Galería S'Art, en ocasión de la apertura de la temporada, por Rafael Santos Torroella, quien había sido su profesor de Historia del Arte en Barcelona. Aquel prestigioso crítico había seleccionado a seis estudiantes de la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de Barcelona para trabajar durante quince días la pintura plenairista en Huesca y sus alrededores. Fueron becados por la Galería, y con el resultado de su trabajo se produjo la primera exposición de la temporada 1976-77. La trayectoria posterior de algunos de ellos, como Maloles Rubió, Manel Marqués o Antonio Santos demuestra que la selección fue bastante acertada. Lastanosa tenía muy frescas las lecciones de Historia del Arte impartidas por Santos Torroella en la Escuela Superior de Bellas Artes San Jorge de Barcelona y elogiaba las palabras de un cansado conferenciante recién llegado ese mismo día de la Bienal de Venecia como crítico de arte de *El Noticiero Universal* de Barcelona.

La segunda inserción, el 8 de octubre, contaba con el curioso titular de "Nocito, hecho histórico, hecho pictórico" y en ella el aprendiz de crítico apuntaba por vez primera una teoría que ha sido como una constante de su trabajo en la crítica de arte durante los últimos cuarenta años: el artista cuando produce o cuando le producen una exposición no solo expone su obra; se expone, fundamentalmente él; expone su proceso de trabajo. Aquello que hace que su obra sea pieza única –o al menos así pueda ser considerada por algunos– cualidad que siempre ha defendido que aproxima el trabajo de los pintores al arte.

Fernando Alvira siguió utilizando el seudónimo Lastanosa para comentar las exposiciones que se producían en la Galería que dirigía como en el caso de la de acuarelas de Rafael Santos Torroella, de quien comenzaba indicando que le resultaba paradójico hablar de alguien cuyo oficio contrastado por los años era hablar de la pintura de los demás. Pero en ese texto late otro de los fundamentos de su manera de entender la

crítica de arte desde sus primeros escritos: “la pluma de Santos”, escribía en aquella ocasión, “no está dedicada exclusivamente al lenguaje de las palabras. A veces rompe la limitación de la escritura y sus grafismos se distribuyen por el papel en busca de la forma. En busca de un lenguaje menos intrincado que la palabra.” Esta hibridación la predicaría a lo largo de muchos años a los estudiantes que han querido oírlo durante sus clases en la Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. Siempre ha sostenido que la imagen es un lenguaje y que con ella se trata de transmitir conocimientos y sentimientos exactamente igual que con las palabras. En la exposición de Santos Torroella, que presentaba una antológica con piezas desde 1966 hasta unas pocas semanas antes de la inauguración, el lenguaje de sus imágenes, indicaba en su texto, era equiparable al de su poesía más que al de su crítica.

Una de las características recurrentes en los textos críticos de sus primeros años, era una reconocida obstinación por encontrar los aspectos positivos de las exposiciones que comentaba, incluidas, por descontado, las de los pintores locales. El comentario totalmente positivo de Lastanosa, por ejemplo, para la exposición del pintor oscense Fernando Badías comenzaba diciendo: “Como me limito a mirar, e intento ver no más allá de lo que tengo delante, no me considero crítico. Soy observador, comentarista...” A la de Badías seguiría en S’Art una muestra de cuatro acuarelistas que ocupaban en ese momento la cumbre más reconocida de quienes habían hecho de ese procedimiento su manera de expresarse: Teresa Davies, Ceferino Olivé, Guillem Fresquet y Juan Bautista Plana. Para presentarla el aprendiz de crítico, como le gustaba y le sigue gustando autodenominarse, realizaba una serie de consideraciones sobre la acuarela, tomadas de su viejo profesor de procedimientos, Miguel Farré –que lo fue durante los meses previos a su jubilación en la Escuela Superior de Bellas Artes– de las que alguna pasó a formar parte habitual de sus comentarios sobre arte: como que la acuarela no debe

ser considerada un arte menor; o que la facilidad con la que se consiguen determinados resultados imitando los resultados de los mejores, los priva de la solidez que solo la preparación minuciosa de los mensajes, el desarrollo técnico de los procedimientos y el estudio de los fundamentos de la expresión puede darles.

El programa de la Galería S'Art cerró el año 1976 con la exposición de gouaches de Antonio Lamolla que se inauguró el día 16 de diciembre. No se trataba de una exposición al uso ya que estaba montada, entre otras piezas, con las ilustraciones para un pequeño libro de 43 páginas, con poemas del joven oscense Joaquín Sánchez Vallés titulado *Los signos en el agua*, que había sido patrocinado por la Galería S'Art. Lamolla era un pintor consagrado y su exposición resultó mucho más compleja a la hora de ser leída por los espectadores habituales de la sala más acostumbrados a las luminosas acuarelas que la habían precedido. Así al menos lo creía Lastanosa, que lo situaba en los puestos de cabeza del surrealismo español, tras comparar las ilustraciones del libro con las piezas expuestas que calificaba de inquietantes. "Es imposible quedarse en blanco ante esta colección de obras", concluía.

En la apertura de la Galería S'Art.

RAFAEL SANTOS TORROELLA PRONUNCIO UNA
BRILLANTISIMA CHARLA

Elegió a los siete jóvenes que han expuesto en la sala

Con la exposición de siete jóvenes pintores, se inauguró el pasado viernes la temporada en Galería S'Art. Siente jóvenes promesas de las que ya se aprecian resultados que, más que prometedores, podemos definir como ciertos.

Dentro de una línea de promocionar todo lo referente a la cultura artística, Galería S'Art como el primer día de su nueva temporada con la estimada colaboración de don Rafael Santos Torroella.

Santos Torroella, premio nacional de crítica de arte Camón Aznar, académico correspondiente de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, miembro de la Asociación Internacional de Críticos de

Arte, poeta por vocación, crítico de arte que hace años ha atravesado las fronteras artísticas internacionales, autor de libros apreciados por las bibliotecas especializadas en arte, maestro de la difícil técnica de la acuarela, dibujante de fino trazo sensible, trabajador, en fin, de la cultura.

Quien ha tenido la suerte de asistir a los cursos de Historia del Arte impartidos por Santos Torroella en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, conoce su fácil verbo y la profundidad de sus conceptos.

Los que oyeron por vez primera su conversación, pudieron atisbar la capacidad cultural de quien se limitó a presentarse como ex profesor y amigo de los jóvenes pintores que han colgado su obra en la Galería.

Centró Santos su charla en la ruptura que, desde tiempo, se ha venido obrando entre el autor de la obra de arte y el comprador de la misma, entendido como persona o grupo de personas que encargaban una obra a un artista.

La ausencia de este requerimiento social que obliga al pintor a la realización de una determinada obra, ha sumido al artista en una profunda soledad que lo mantiene en su estudio y le obliga a una creación personal, prescindiendo casi por completo de la sociedad.

Sus palabras fueron de satisfacción al referirse al trabajo de sus alumnos que le sorprendió por su realización, pese a lo teóricamente incipiente de su carrera.

Pienso que todos los que escuchamos a Santos hubiéramos seguido haciéndolo durante bastante más tiempo.

Su cansancio (hubo de traducirse desde Venecia donde desarrollaba su trabajo en la Biennale, como crítico de arte del "Notiziario Universal", de Barcelona), le impidió prolongarse todo lo que los asistentes hubiéramos deseado.

La obra de estos jóvenes pintores queda en Galería S'Art. Es el público de Huesca quien, ahora, debe juzgarla.

LASTANOSA.

LAVER

entes

INCIPAL Y FUNCIONARIOS,
NO DESCANSO DE SU ALMA
SAN LORENZO DE HUESCA.

A. 21 SEPTIEMBRE DE 1976

CARTELERIA

Sociedad Oscense de Concierptos

MARTES, 11 DE ENERO, CONCIERTO A CARGO DEL

TRIO de PRAGA

(PROGRAMA BEETHOVEN)

SALON DE ACTOS DEL INSTITUTO "RAMON Y CAJAL"

HORA: A LAS 7,45

ARTE

José María
Lanzarote, en
Galería S'Art

Presenta José María Lanzarote una hermosa colección de cuarenta óleos a la opinión de sus paisanos. A juzgar por la rapidez en la adquisición de las obras, podemos decir que esta exposición ha constituido un éxito. El público aprecia el trabajo de Lanzarote y gusta de tenerlo cerca. Esto es buena señal a la hora de iniciar este comentario.

Lanzarote es un pintor sencillo, de pintura algo más compleja que el mismo. Esta complejidad surge de una búsqueda de cromática. El color supera con creces en esta muestra a la forma y a los propios temas. Estos son la excusa para el desarrollo de la habilidad de Lanzarote; aprovecha el espacio de lienzo para el desarrollo del color. El resultado está a la vista.

Los tonos ocres y violáceos tienen en Lanzarote una especial importancia; forman el encanto especial de su obra. Una luz indefinida inunda las vistas de Guara que abundan más como pretexto que como tema. Hay vistas de Huesca tratadas en diversos tonos

AVENIDA

HOY, DESDE LAS 7

CONTINUA - UNICO DIA

20th Century Fox presenta en Huesca el interesante ESTRENO DE GRAN "SUSPENSE":

"Llamada a los agentes occidentales: Recuperar a toda costa documento gravemente comprometido en poder del KEM-LIM."

LA CARTA DEL KEM-LIM

BIBI ANDERSON - RICHARD BOONE - NIGEL GREEN

Una producción JOHN HUSTON

Horario aproximado: 7, 9, 10,45

pero con la constante de una luminosidad que domina sobre el dibujo de la ciudad.

Dentro de la diversidad de temas, se advierte una unidad, un factor común: se trata del resultado de un trabajo en detalle, es la búsqueda de algo más que una simple exposición de color y forma, es el resultado del trabajo de José María Lanzarote.

LASTANOSA

El año 1977 la galería propiedad de Ángel Sanagustín comenzó con una muestra de óleos de pequeño formato de José María Lanzarote, que se inauguraba el día 4 de enero y en su comentario del martes día 11 Lastanosa advertía que había constituido un éxito de ventas, lo que implicaba la mucha estima que los oscenses tenían a un pintor sencillo como persona, pero con una pintura nada simple, basada completamente en un manejo muy personal del color: "el color supera en esta muestra a la forma, a los propios temas..." Como pintor, Fernando Alvira ha reconocido con frecuencia el magisterio de Lanzarote en el uso del color, y lo ha situado, como maestro de la cromática, a la altura de los mejores que tuvo en Bellas Artes, a la cabeza de los que coloca siempre en

sus comentarios a Sanvisens, uno de sus profesores preferidos en San Jorge.

El 21 de enero inauguraba en la galería S'Art el acuarelista Francisco Revelles que ocupó la sala hasta final de mes. Lastanosa hablaba de la pintura de Revelles el día 23 con más moderación que la que había usado dos días antes Alejandro Briosó en el mismo medio de comunicación hablando de su amigo y maestro. Pero la conclusión era semejante: se trataba de un muy buen pintor. Y asomaba de nuevo la consideración de la acuarela como arte mayor, dado que la obra de arte no dependía del formato o el procedimiento sino de la intensidad del resultado.

Febrero comenzó con una muestra de tres pintores que se consideraban herederos de la denominada Escuela del Bidasoa, que se mantuvo intermitentemente activa la práctica totalidad del siglo XX, hasta la muerte de su catalizador, el pintor Gaspar Montes Iturrioz, en los postrimerías de la centuria. Los tres jóvenes vinculados a este último realizador, que exponían ese mes en S'Art, eran Navascués, Sagarzazu y Sorondo, quienes bebían de los cánones de la pintura al aire libre y del espacio común del río. A través de la pluma de Lastanosa, Fernando Alvira comentaba en esa ocasión que “la poesía estaba en el ambiente fluvial y que, quien se acercaba a ese momento atmosférico y era capaz de captarlo entraba por derecho propio en la escuela” como era el caso de los tres expositores de febrero.

El mes de marzo contó con la presencia de dos importantes pintores zaragozanos en Huesca. El primero de ellos Martín Ruiz Anglada quien compuso una retrospectiva muy abundante del conjunto de su obra. Hacía tiempo que no recalaba en la ciudad de Huesca y quiso traer una colección que resumiera sus últimos trabajos en los que convivían paisajes, bodegones y figuras. El crítico continúa dando una importancia relevante en sus textos al proceso de realización de la pintura: “pintura rápida de gestación temperamental. Nerviosa.

Espontánea. Y a pesar de su pincelada nerviosa y rápida, los resultados son, a los ojos del observador absolutamente sedantes. Una simplicidad buscada en el color. Un uso reticente de las veladuras. Dominio de las masas. Investigación constante de una síntesis rehusando las defensas del dibujo."El segundo zaragozano que inauguró a finales de ese mes fue Francisco García Torcal, que acudía por vez primera a Huesca. Su exposición resultó impactante para Fernando Alvira, según sus propias palabras. Lastanosa concluía su comentario indicando: "algo soñado cubre las paredes de la Galería. Un extraño ambiente de irrealidad. Una irrealidad que pudo haber sido algo cotidiano en otro lugar o en otro momento. Una sugerencia que pudo ser un pasado o que quizá será tan real en un futuro como podemos ser nosotros en nuestro espacio y en nuestro minuto. Aunque quizás nosotros seamos algo simplemente soñado y nuestra realidad sea una sombra de lo que pensamos es la irrealidad..." No cabe duda de que la obra de Torcal supuso un momento de inflexión en sus opiniones sobre la pintura

El resto de las exposiciones de esa temporada, durante los meses de mayo y junio no contaron con comentarios por parte de Lastanosa, cuya firma volvió a aparecer en la *Nueva España* en el mes de agosto para comentar la exposición del acuarelista local Alejandro Briosó. Aunque la temporada se cerraba en junio y no se retomaba la actividad expositiva de la galería hasta septiembre, las fiestas de San Lorenzo eran momento en que la población de Huesca, que en esos años rondaba los treinta y siete mil habitantes, aumentaba considerablemente y volvían a la ciudad muchos oscenses con capacidad de adquirir pintura. Por ello esos días la sala colgó las acuarelas de Briosó quien, además, había diseñado el cartel de fiestas, lo que suponía un plus de interés para su exposición. Fernando Alvira hablaba de Briosó poniendo de relieve el salto cualitativo que suponía su nueva muestra y volvía sobre una de las ideas que ha reiterado a lo largo de toda su trayectoria como crítico: "es difícil crear poesía si no se domina el

idioma, es imposible crear en pintura, si no existe un dominio previo de la técnica. De notorio califica este observador el salto técnico dado por Briosó en los últimos meses de su producción.”

La inauguración de la temporada 77-78 en la Galería S'Art, el martes 4 de octubre, contó con la exposición de la acuarelista inglesa Teresa Davies. En la respectiva reseña Lastanosa hablaba de romanticismo en la obra de la acuarelista inglesa, “un cierto sabor romántico que hasta es posible aturda a algún espectador acostumbrado más al ruido de los automóviles que al de las fuentes...”. Fueron también poéticas palabras casi de despedida para ese alter ego.

Las postrimerías de Lastanosa. Cuatro puntos, por Víctor Banzo.

En ese momento la ciudad de Huesca contaba con cuatro espacios habituales de exposición: la sala del Centro Cultural Genaro Poza –que dependía de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja–, el Museo Alto Aragón de Arte contemporáneo que dirigía Félix Ferrer Gimeno y programaba exposiciones temporales con cierta frecuencia, la sala del Banco de Bilbao y la reiterada S'Art. Los responsables del diario local acordaron con Fernando Alvira que no limitara sus comentarios a las exposiciones de la galería que dirigía, sino que ampliara sus escritos a los otros tres espacios. Así pues, sobre los cuatro espacios en los que habitualmente se producían exposiciones en Huesca aparecerían sus reseñas en la *Nueva España* bajo una cabecera –diseñada por el propio crítico– titulada CUATRO PUNTOS.

“Esta sección, que realiza hoy su primer intento, pretende poner al corriente de las actividades de las Salas de Arte en Huesca, desde el punto de vista de este observador”, se advertía en el primer párrafo. La novedad fue que las reseñas

ya no las firmaba Lastanosa sino Víctor Banzo, seudónimo que usaría el crítico en la práctica totalidad de las inserciones aparecidas bajo esa cabecera. Víctor y Banzo son el tercer nombre y segundo apellido de Fernando Alvira.



Cuatro son las Salas que en Huesca mantienen una inquietud más o menos constante por las obras de arte. Esta sección, que realiza hoy su primer intento, pretende poner al corriente de las actividades de las Salas de Arte de Huesca, desde el punto de vista del observador.

El verano nos trajo en Galería S'Art, en plenas fiestas de San Lorenzo, la exposición de Alejandro Briosó. Pese a ser anterior al comienzo de esta sección, la traemos por el especial interés que revistió. La obra de Briosó ha dado un salto espectacular hacia fórmulas mucho más pictóricas; su dominio del

métrico y decorativo. Es enorme la habilidad de la composición y extensa la gama cromática. Me llamó la atención sobre todas, una de tonos grises y azules, barroca de composición como cualquiera de los cuadros de Kandinsky, que en ocasiones son más tejidos que pintados.

Esto es, brevemente, lo que nos han deparado estos cuatro puntos culturales de la ciudad durante los últimos días de septiembre y primeros de octubre.

VÍCTOR BANZO

Constituido el Círculo de Huesca de la Sociedad Española de Ilusionismo

Los magos oscenses celebraron su anunciada asamblea general el pasado viernes en su domicilio social del Círculo Ocenense.

Esta asamblea tenía como principal motivo la constitución oficial del que desde hoy se llamará Círculo de Huesca de la Sociedad Española de Ilusionismo. Así, nuestros aficionados al ilusionismo quedan integrados, como los de otras capitales españolas al ámbito nacional de esta especialidad.

Se eligió también la junta directiva, que sustituye a la provisional de gestión y que quedó integrada de la siguiente manera:

Presidente: Rafael Ayarte Sutilaria, muy conocido en el mundo

artístico de la magia con el nombre de Rayera-Sam.

Vicepresidente: Angel Romeo Villacampa.

Tesorero: Santiago López Peña. Vocales: Beborita Cocchila Vaz, Meléndez de Vigo, Alberto Turiso Tornil, Ramón Manero Mavilla y Jesús Benito Ramón.

Se tomaron otros acuerdos entre los que destacan que constata en esta el agradecimiento de la asamblea al Círculo Ocenense, por la cohesión del local que servirá de sede a los magos.

También se habló ampliamente de la organización del próximo Congreso Nacional de Ilusionismo, con participación internacional que, co-

mo es sabido, tendrá lugar en Huesca. Para este fin se nombró una comisión que se reunirá con las autoridades jacetanas a fin de poner en marcha la organización de este Congreso que se espera sea un éxito tanto por el marco como por la calidad de los participantes que se espera participen y algunos de los cuales se están interesando por la marcha de su organización.

Así, pues, los magos de Huesca han vuelto a agruparse como en tiempos lo hicieron y es de esperar que tengan muchos éxitos pues el entusiasmo de todos ellos está vivo y con muchas ganas de entregarse a este bello arte de Ilusión.

La primera de esas inserciones apareció el día 9 de octubre y comentaba la actividad que esos cuatro puntos habían desarrollado desde mediados de septiembre: Briosó y Pere Planells en S'Art, Victoria Recreo en el Museo Alto Aragón, Julio Belenguer en el Banco de Bilbao y una colección de alfombras en el Genaro Poza...

El 25 de octubre se inauguraba una nueva exposición de fondos propios y se ofrecía una nueva conferencia pública en la Galería S'Art que llevaba por título "paisajistas españoles del siglo XIX". En esta ocasión la dictó el propio Fernando Alvira. La exposición contaba con obras de Alexandro, fotógrafo mallorquín que anduvo un tiempo trabajado su hiperrealismo por entre puertas, ventanas y aperos del Altoaragón y gozó del interés de los coleccionistas; también había obras de Enrique de Caso, Briosó, Lanzarote, Fernando Alvira Banzo, Santos Vivar Sanmillán y algunos otros pintores en activo. Los pintores contemporáneos convivían sin estridencias con piezas de Barbasán, Pradilla, Unceta, Grau Sala, Durancamps y otros. La muestra fue comentada el día 4 de noviembre en la Nueva España por Antonio Fernández Molina, poeta y pintor muy vinculado a la galería, que concluía

advirtiéndolo que se trataba de “una oportunidad de echar una amplia ojeada sobre un conjunto atractivo y variado del arte.”

El segundo *Cuatro puntos* apareció en octubre y comentaba las exposiciones de Julia Dorado en Genaro Poza, Teresa Davies en la Galería S'Art, Almenara en el Banco de Bilbao y Aida Corina en el Museo Alto Aragón. “Nada se gana en una hora ni en pocos años en el campo de la plástica. Todo el que está metido en el tajo del arte debe empezar a cada momento. Nadie es un genio si no es un gran trabajador del arte...” ese va a ser otro de los estribillos permanentes en la crítica de Fernando Alvira: la importancia del trabajo.

La siguiente publicación de la sección Cuatro puntos no la firmaba Víctor Banzo. Como trataba sobre el arte local la firma, en esa ocasión, su heterónimo pasó a ser “Tertulia” para poner distancia en un tema en el que se consideraba juez y parte ya que su actividad como pintor eran tanto o más intensa que la crítica. Con ese seudónimo se firmarían el resto de las inserciones de esa sección. En este caso se defendía la validez de mucho de lo que en pintura se estaba haciendo en la ciudad de Huesca que, con frecuencia, no desmerecía del conjunto del arte aragonés, aunque determinadas colectivas dejaran de lado a los realizadores oscenses –sin duda se refería a una serie de itinerantes de pintura aragonesa que se colgaron en Genaro Poza y en la que la totalidad de los artistas era de Zaragoza–.

A finales de noviembre expuso el albaceteño José María Martínez Tendero, pintor que en ese momento acaparaba premios por los cuatro puntos cardinales de la península y residía en Zaragoza. La semana anterior, por ejemplo, le había sido concedido el primer premio de la Bienal Ciudad de Zamora. Lastanosa hablaba de su pintura “como un paisaje poblado de extrañas máquinas... la limpieza de sus empastes, la suavidad de sus transparencias hacen de Martínez Tendero uno de los pintores más apetecidos a la hora de cubrir los primeros puestos en los concursos de pintura de todo el país...” El 11 de

diciembre siguió una nueva inserción de Cuatro puntos para comentar las exposiciones de Lanzarote en el Banco de Bilbao, Martínez Tendero en S'Art, Luis Calvo en Genaro Poza y Calderón en el Museo Alto Aragón.

El 13 de diciembre Julio Gavín pronunció una conferencia en la galería S'Art sobre los trabajos de restauración que estaban llevando a cabo de Amigos de Serrablo. En una de las últimas colaboraciones firmadas por Lastanosa con la *Nueva España*, comentaba lo abundante de público que estuvo la galería en la charla del presidente de Amigos de Serrablo: "Uno que, pese a observar, no entiende demasiado de políticas, piensa que este tipo de labor debe ser justamente lo que se entiende por autogestión. Trabajo propio a favor del patrimonio regional. Dentro del patrimonio, lo cultural, lo artístico. Y que haya quien con anterioridad al uso normal del término, lo ponga por obra, debe significar que hay quien entiende de veras la política a favor del arte. Una extraordinaria colección de diapositivas complementó las palabras de Julio Gavín, que fue aplaudido." El acto se había organizado para festejar la apertura de una muestra de acuarelas de Fresquet en la Galería S'Art. Otro artículo firmado por Lastanosa el sábado 17 de diciembre comenzaba indicando que *"Hay momentos en los que una excesiva maestría resulta empalagosa y el excesivo dominio de una técnica algo frío y deshumanizado... pero que, pese a su maestría, la obra presentada no deja lugar al empalago. El dominio técnico presta, en esta ocasión, calor a las obras. Les da humanidad."*

El mes de enero de 1978 supuso el final de la colaboración de Fernando Alvira como crítico con la *Nueva España*. Se inició su reseña el día 1 comentando de nuevo la exposición de Fresquet en S'Art, la de Iván Castillo en el banco de Bilbao, la de Font Sellabona en Genaro Poza y una nueva colectiva en ese último espacio. Tras comprobar con agrado que en ninguna de las inserciones anteriores había faltado en la sección una representación del arte altoaragonés el crítico daba un amable

varapalo a los realizadores locales –incluido él mismo– con las siguientes observaciones a la hora de comentar la muestra de Castillo:

Los valores que los hay –y muchos– en la pintura de este artista saldrán a la superficie el día que dejen de preocuparle los condicionamientos que impone el gusto del público. No es exclusivamente suyo ese si se puede llamar defecto, creo que también otros pintores oscenses están sometidos a esa tiranía, cuales son los Alvira, Lantarote, Brioso, Niji, Berenguer y un largo etc. y que necesariamente deberían de preocuparse menos del espectador y más de su obra desde un punto de vista intrínseco. Ese será el día en que verdaderamente pueda hablarse de una escuela de pintura altoaragonesa, de cara también a una mayor proyección de nuestros artistas.

En la colectiva, con fines recaudatorios para los Hermanos de la Cruz Blanca, pormenorizaba el trabajo de pintores que no habían expuesto individualmente: José Alvira y Enrique Torrijos. La llega de este último al mundo del arte le parecía un importante acontecimiento.

El día 3 Lastanosa escribía sobre Fernando Penner, que exponía en S'Art. Las líneas finales de este comentario insisten en la importancia del trabajo: “un trabajo considerable que nos hace sentir que la pintura como creación de una realidad ya existente es algo difícil de arrasar por teorías que, mereciendo todos mis respetos, descuida en exceso el trabajo en la creación de la obra de arte.”

El miércoles 18 Lastanosa escribe su última colaboración sobre la exposición de Alberto Carrera en S'Art. Sin duda la aparición de Alberto Carrera y de Enrique Torrijos supuso una nueva manera de entender el arte desde dentro, a lo que el comentarista debe ayudar con sus críticas como ha defendido siempre Fernando Alvira dando con el espectador los primeros pasos para adentrarse en los nuevos modos (nuevos en la ciudad

de Huesca cerrada a cal y canto a los cambios y no solo en cuestiones artísticas...). En el caso de la obra de Carrera: "No tolera esta pintura el tamiz de una retícula prefabricada. Ni lo tolera ni lo tiene en cuenta si no es para destruirlo..."

Apareció una penúltima inserción de Cuatro puntos el viernes 27 de enero. Blasco Valtueña en Genaro Poza y Fernando Pennetier y Alexandro en la Galería S'Art (con esta última exposición la sala se abría al Coso Alto y contó con la presentación de Raúl Chávarri que habló de la pintura realista contemporánea en España). La obra de Alexandro supuso una inflexión en las opiniones de Lastanosa que por una vez decidía que era reiterativo tanto el tema cuanto el proceso... El día siguiente se completaba el recorrido por las salas de la ciudad con las exposiciones de Ipiña en el Banco de Bilbao y de Torrijos en el Museo del Alto Aragón. Éste último había presentado solamente dibujos a bolígrafo hasta ese momento; así que le daba la bienvenida como colorista: "empiezan a surgir en Torrijos toques de color discretos que me hacen pensar en la posibilidad de un Torrijos pintor con el que el arte de Huesca debe empezar a contar".

Lastanosa solo volvió a colaborar una vez más, en agosto, para comentar la exposición de Alejandro Briosco coincidiendo de nuevo con las fiestas. Despedida abundante, pero esta vez definitiva. Fernando Alvira había dejado la dirección de la galería S'Art hacía unos meses y sus colaboraciones empezaron a aparecer unos meses más tarde en las páginas del *Heraldo de Aragón*: comenzó firmando como Víctor Banzo. Para entonces la crítica de arte ya constituía para él una faceta profesional asumida públicamente, pues desde ese año 1978 ha sido miembro muy activo de la Asociación Española de Críticos de Arte, de la que llegaría a ser Presidente, y actualmente es Presidente de Honor de AECA, por decisión de la asamblea general celebrada en Madrid el día 16 de febrero de 2013, durante la feria de arte ARCO.

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 de 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 trasciende 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 de 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, decrepita 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 le dedicó Sorolla en el año 2009, quizás mucho menos 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 quienes 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. Del 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 Aires, 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, trascienden 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. El 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 tras 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 ha dividido en cuatro secciones, que van 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 la obra *Bodegón de membrillo* (1984) de Isabel Quintanilla, de luz 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 escenario del que parten estos autores, es necesario recordar que 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 y el 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 pintores 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 posguerra 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 Photography 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 gusto 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, recorreremos 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, František Drtikol, Adolf Meyers, Dorothea Lange 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 pasado* (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 recogiendo de su participación 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 en Colorido 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, 1981: 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 Rafael (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 Valdecara 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 Bouguereau, 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 aprovecharon el filón comercial que tenían estas escenas 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 ampliase 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 Céfito*, 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 seguridad-

muy 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 Estallo, 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

límica 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"