Los microcosmos de Susana Vacas

Susana Vacas es una persona encantadora que, a pesar de llevar ya unos cuantos años en el mundo artístico, no se ha dejado contaminar un ápice por él, así que sus obras y las exposiciones que presenta son siempre un soplo de aire fresco entre tanta feria de vanidades. Este mes de junio hemos tenido la suerte de que coincidan en Zaragoza dos eventos a su cargo: por una parte la exposición "Juquetes mínimos y otras basurillas" en el Aula de Medio Ambiente Urbano La calle Indiscreta, del 15 de Mayo al 22 de Junio, y por otra "El vuelo y la sombra. Cuadro natural" en el Centro Joaquín Roncal de la CAI, del 4 a 27 de junio. Ambas tienen en común, como tantas cosas suyas, la modestia franciscana del tamaño reducido y la naturaleza humilde de las piezas presentadas, hasta el punto de que ella prefiere titular "basurillas" o "juguetes mínimos" lo que otros artistas más engreídos habrían llamado de formas más petulantes. Y es muy oportuno que la divertida exposición así titulada se haya organizado en el Aula de Medio Ambiente Urbano, porque al fin y al cabo se trata de latas, chapas dobladas, envoltorios de madalenas, cajitas, mapas recortados, esculturillas realizadas con piedrecitas y un sinfín de objetos que nos demuestran la creatividad de Susana a la hora de reciclar. También porque su espíritu lúdico conecta muy bien con el público infantil con el que trabajan preferentemente en esa institución, aunque algunos guiños humorísticos van dirigidos a adultos que conserven cierto espíritu infantil. Por ejemplo las siluetas de vacas que aluden socarronamente al apellido de la autora pero que, por cierto, ha hecho a partir de sus dibujos la diseñadora Patricia Peralta. A mí me recuerdan las siluetas que dibujó hace años en unas ventanas del Paraninfo con motivo

de una exposición, y que se convirtieron en una instalación artística de larga duración. También hay otras siluetas de figuras elegantemente dibujadas en la exposición del Centro Joaquín Roncal, que por supuesto guarda un aire de familia con la otra. No sólo por su filiación con el arte povera, sino también por haber sido montada en colaboración con otros amigos. En efecto, Susana Vacas actúa aquí de coordinadora, con la colaboración de Dani Rabanaque, David de Libros, Sagrario Manrique, David Mayor, Sergio Falces + Puritani, Daniel Nesquens, Esther Andaluz, Sergio Algora, Miriam Reyes, Cristina Jorge, Rubén Vicente, Montse Grao, y Pierre d. la. De hecho, la exposición "El vuelo y la sombra" ha surgido a partir de un libro-objeto de autoría colectiva, publicado por Rolde de Estudios Aragoneses, que propone un diálogo entre escritores y artistas, a partir de diferentes soportes donde plasmar sus ideas. Como se ve, una iniciativa bastante emparentada con la que Chus Tudelilla ha montado en Aragonesa del Arte, y por lo visto aún hay otro proyecto expositivo en preparación por parte de otra sala zaragozana sobre las relaciones entre arte y literatura. Parece que de nuevo se pone de moda el tema, al que dedicó Mario Praz uno de sus libros más famosos, Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales. En buena medida, Susana Vacas personifica algunas de las cualidades del romántico espíritu bohemio del que hablaba allí admirativamente aquel prestigioso crítico italiano.



Juan Turmo o la vida desde el otro lado

Los fotógrafos son una raza observadora que podemos clasificar, de un lado, en aquellos que congelan la vida en pequeños instantes irrepetibles y, de otro, en los que la ven desde el otro lado de la cámara, transformándola en cierto modo, descubriendo la vida oculta de las cosas. Y Juan es de estos últimos. Sus fotografías no sólo nos enseñan una vida más allá, sino que nos abren nuevos mundos, historias

lejanas, existencias fantásticas que sólo él puede ver y de las que sólo podemos saber a través de él.

En esta ocasión Turmo nos presenta un mundo fronterizo entre la vigilia y el sueño. Un mundo de rincones oscuros, subsistencias y emociones. En su fotografía siempre encontramos la soledad, pero no de una forma dramática, sino como estado del ser y como amiga. En los altos contrastes, en los ángulos y en los detalles se encierra el código personalísimo de este fotógrafo. Su fotografía es una mirada fija en la emoción de la luz, en los sentimientos escondidos de los rincones que visita, las historias perdidas y encontradas por su mirada paciente.

En esta serie podemos adentrarnos con Juan en un mundo que está delante de nosotros pero no podemos ver, sólo atisbarlo levemente a través de las imágenes que nos trae. Por todo esto el arte de Turmo hace cierta la frase de Ramón y Cajal: vivimos más, porque miramos más.

Entrevista al pintor Daniel Sahún, gran premio AACA 2007

Tras haber celebrado su primera gran retrospectiva en el palacio de Sástago de la Diputación de Zaragoza entre mayo y junio de 2008, lo que ha reforzado -más si cabe- su protagonismo en el desarrollo de la pintura aragonesa en los últimos cincuenta años, quizás nos falte unas declaraciones suyas acerca de su actividad, de su carrera artística y de su visión de la pintura para completar su comprensión, si bien existen algunas entrevistas previas que sirven de precedente a las preguntas formuladas en esta ocasión, marcada por su generosa colaboración con la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, entidad que acaba de entregarle el merecido premio a la mejor actividad artística del año 2007.

Tu producción siempre se ha restringido al concepto pictórico

a diferencia de tus compañeros del grupo Zaragoza Juan José vera y Ricardo Santamaría, quienes dieron un salto hacia el volumen escultórico. ¿Cómo se explica este apego hacia la pintura que incluso da la sensación de conllevar cierto afecto hacia ella?

La forma de expresarme siempre ha sido mediante brochazos, incluso echando grandes chorros de pintura sobre el papel. Siempre ha sido la pintura y no sé porqué. No creo que la pintura sea el arte más sublime. También lo es la escultura, pero ésta requiere más espacio, un taller más grande y materiales más caros. En cambio, la pintura sólo necesita de un pincel y de un lienzo sobre el suelo.

A pesar de ello me interesa la soldadura de hierro. Siempre me ha interesado Julio González y la primera época no figurativa de Pablo Serrano. Ambos alcanzan una forma a base de recortes de piezas. Si no probé con esta técnica fue por falta de medios. En los años sesenta tuve alguna idea relacionada pero nunca la llevé a cabo. Aún así, en una de mis primeras arpilleras, *Motivo musical* (1961), hay algo de eso.

Toda tu producción parece establecerse en una tensión de contrarios, ¿cómo podemos entender el predominio de lo gestual, la construcción y la abstracción con el manejo de referencias figurativas, ya sean insinuadas mediante el pincel o adheridas directamente?

Voy pintando cosas relativamente figurativas que luego deshago con barridos, brochazos secos, etc., buscando siempre un efecto plástico. Los materiales adheridos sufren un mismo proceso.

Con tus primeras arpilleras asistimos a un ejercicio constructivo que recuerda a la primera producción de Santiago Lagunas y los abstractos de Pórtico. Dan la sensación de componerse en superficie sin posibilidad de poder profundizar a través de este soporte. ¿Son las "pinturas azules" inmediatamente posteriores una reacción colorista sobre esta producción? ¿Por qué volviste a la arpillera y a los tonos

rojizos entre 1964 y 1966? ¿Tuvo algo que ver las arpilleras realizadas para la exposición Pop Art. arte popular del Grupo Zaragoza celebrada en Zaragoza en diciembre de 1964?

Las "pinturas azules" son una reacción a las arpilleras rojas y negras. El azul fue una forma de romper con aquello. Retomé las arpilleras en 1964 bajo la influencia del pop art americano. El primer representante de esta tendencia que pude ver fue Rauschenberg. En ese momento, del grupo fue Ricardo Santamaría el que defendía esta nueva orientación, y algo Juan José Vera. Por mi parte, bajo esta influencia sólo realicé Azaila, Pensamiento onírico y Pájaro herido.

Un díptico pintado por ti en óleo en 1996, totalmente gestual y abstracto, lleva por título Autorretrato. ¿Hasta qué punto podemos considerar toda tu producción como una proyección de ti mismo?

Ese díptico fue un cachondeo. Durante la aplicación de la pintura surgió sin desearlo una forma que no quise borrar, y que me pareció un autorretrato con sombrero. El título se debe tan sólo a esa forma, algo así como las manchas de las paredes.

Tu trayectoria pictórica nos obliga a meditar sobre las cualidades plásticas y constructivas de los materiales al margen de sus valores meramente pictóricos, las tramas, las texturas, el volumen, etc. ¿Qué particularidades materiales aportan al cuadro las arpilleras y las mallas metálicas?

Son materiales pobres y bastos. A partir de eso les saco partido aplicándoles pintura.

¿Qué diferencias encuentras entre tus arpilleras y las de un Millares, por ejemplo? En primer lugar, las de Millares son más dramáticas. Yo nunca podría haber partido de un volumen tan bestial, de unos contrastes de color tan fuertes. A excepción del Buque fantasma (1963), todas las arpilleras las quise planas. No he buscado ni he tenido ese dramatismo.

Estos materiales, tradicionalmente no artísticos, dan la

sensación de aplastarse -aun sin poder- para acomodarse a la planitud de la pintura. No pueden evitar dejar escapar cierto volumen, sobre todo en tus arpilleras de 1963 y 1964 ¿Cómo concibes la participación conjunta de la pintura y de los materiales extra-artísticos dentro de los marcos de un mismo cuadro?

Eso es algo que vino de la mano del pop art, movimiento que aportó la idea de que todo sirve en pintura. Los materiales no pictóricos pueden recibir retoques de pigmentos posteriores. Se trata de una combinación entre pegar y pintar. Al final se obtiene un único conjunto plástico.

¿Qué diferencias encuentras entre tus obras realizadas con desechos y las producciones de los artistas pop y de los nuevos realistas de las décadas 1950 y 1960, con las que casi siempre se han comparado?

Los franceses los encuentro más decorativos, algo que siempre he querido evitar en función del dramatismo. Las circunstancias del país y los distintos tipos de problemas determinan las diferencias. Conocí la obra de Rauschenberg tardíamente, en una exposición en Madrid a principio de los años setenta.

¿Qué función cumplen los caracteres alfabéticos en tus pinturas?

La primera razón del porqué recurro a ellas es porque me gustan. Las letras tienen una plástica misteriosa dado que, al abandonarlas en un rincón del cuadro, parecen decir algo sin decir nada.

¿Qué es más importante, el proceso creador y el gesto, o las pinturas desprendidas de él?

Siempre es más importante el gesto. Unas veces sale y otras veces ni a tiros. Pueden existir ánimos de protesta en él, por ejemplo, pero lo desconozco. Siempre es el gesto.

¿Cómo fueron tus inicios en la pintura? ¿Cómo fuiste motivado y en qué consistieron tus primeras inclinaciones pictóricas?

Tuve ya un decidido interés de niño. Comencé viendo exposiciones en Barcelona, como por ejemplo los primeros picassos. Cuando me formé como delineante empecé a pintar manchando papeles hasta adquirir mano de pintor. Con veintiún años estuve trabajando en casa de Santiago Lagunas, la cual estaba llena de cuadros. Primero pinté en figurativo y luego en abstracto.

¿Cómo influenciaron en ti Picasso, referente internacional, y Santiago Lagunas, referente zaragozano con el que mantuviste un lazo de amistad? ¿Cómo se compaginan estas dos influencias en parte tan diferentes?

También me influenció mucho Aguayo, cuya pintura conocí en 1955 en casa de Lagunas. De los dos, Lagunas es más abstracto. En cambio, Picasso siempre me ha gustado pero nunca me ha influenciado. De aguayo aprehendí luego a extraer la estructura de las formas mediante barridos.

¿Cómo llegaste a percatarte de la posibilidad de incluir materiales no pictóricos en tus obras? ¿Escapan por ello a la pintura?

Porque tenía muchas cosas a mano, desechos industriales. Cuando comencé a trabajar con ellos no conocía ni a Burri ni a Schwitters. A Millares sí. Estos materiales en mis cuadros no escapan nunca de la pintura, siempre van acompañados o impregnados de ella.

¿Cómo fue tu ingreso en el Grupo Zaragoza y que significó en tu carrera artística?

En 1962 Ricardo Santamaría y Juan José Vera se pusieron en contacto conmigo porque les había llamado la atención dos arpilleras que expuse en Zaragoza. Una de ellas era *Meditación*. Me propusieron conformar un grupo, lo que me pareció bien dado lo difícil que era abrirse paso uno solo en ese momento. A partir de aquello es cuando verdaderamente comencé a moverme como pintor.

¿Qué lugar ocupaste ante el giro hacia el nuevo realismo que

el grupo quiso dar a finales de 1964?

Eso fueron cosas de Santamaría, quien entonces estaba muy influenciado por los americanos. Con ello quiso destacarse, lo que mató al grupo dado que Vera verdaderamente no quiso participar de ese cambio. Dentro de esa nueva orientación yo sólo realicé Azaila y Sueño Onírico, y tras la exposición Pop art. Arte popular. Tres pintores del Grupo Zaragoza de diciembre de 1964, ya no se organizaron más exposiciones del grupo.

El grupo se concibió como un organismo que hiciese acercar las nuevas posibilidades al conjunto de la sociedad salvando incomprensiones y distancias en general ¿Cuál fue tu posición frente a ello?

No lo encontraba acertado, suponía un cometido imposible. Cada uno debe continuar su propio camino.

Dejaste de pintar en 1966, algo más de un año antes de la definitiva desaparición del Grupo Zaragoza en 1967 tras la exposición en París, lo que desmiente que esta escisión fuese la causa de aquello. ¿A qué se debió entonces este abandono temporal?

Estaba desengañado del grupo porque pensaba que podía haber aguantado más. Se creó un ambiente de no hacer nada, por lo que decidí esperar un tiempo hasta abrirme paso yo solo. Por otra parte fueron los años en que nacieron mis hijos, lo que amplió mis responsabilidades. En 1965 el grupo ya dio signos de no tener actividad. Vera y yo ya no participamos en el Taller Libre de Grabado que gestionaban Ricardo Santamaría, Julia Dorado y Maite Ubide. Durante los años sesenta yo trabajaba mañana y tarde menos en verano, que sólo lo hacía por las mañanas y dedicaba las tardes a estar en mi taller pintando. Hacia 1970 comenzamos a trabajar sólo por las mañanas durante todo el año, lo que explica mi retorno a la pintura.

Tres años después retomaste el papel, el primer soporte que trabajaste en la década anterior. Parece ser que, por la gama

de técnicas empleadas, es cómodo para investigar ¿Qué otras ventajas aporta? ¿Es una obra plenamente autónoma o mantiene algún tipo de diálogo con los lienzos?

Pasaron dos o tres años sin hacer nada. Yo ya no tenía seguridad para seguir haciendo lo mismo. Con el papel es más fácil abrir nuevos espacios antes de abordar el lienzo. Pero aún así, los papeles tienen un valor en sí mismos.

Hacia 1975 reinicias tu producción sobre lienzos y, sin embargo, hasta principios de la década de 1990 no vuelves a emplear materiales extra-pictóricos adheridos sobre ellos. ¿A qué pudo deberse? Da la sensación de que este nuevo despegue se centra en las propiedades de la pintura misma.

Lo hice adhiriendo primero trozos muy suavemente. Los materiales tradicionalmente no pictóricos amplían el juego de la pintura. Siempre me ha gustado el collage.

Es en esta época cuando recibes nuevas influencias de pintores mucho más inmediatos a la hora de pintar, como Jackson Pollock. ¿Cómo entró en tu pintura el énfasis del gesto -en ocasiones hasta ciertos automatismos (sobre todo en los guaches y papeles)- sobre las primeras inquietudes expresivas y constructivas, continuadoras de Lagunas y del primer Aguayo?

Estaba cansado de estructurar la superficie. Frente a eso ahora utilizo la mancha y en ocasiones la salpicadura, buscando siempre un nuevo camino para la expresión.

Siempre has prestado una gran atención a la música, en especial al jazz. ¿Participó en esta evolución de tu pintura desde los años setenta?

Seguramente sin quererlo. Pinto oyendo música: clásica, ópera, jazz, electrónica y flamenco.

La nueva incorporación de materiales extra-pictóricos a principios de la década de 1990 coincidió con la llegada de tu jubilación, lo que te permitió dedicarte a la pintura con más ímpetu si cabe, y exponer con mayor asiduidad. A diferencia de otros artistas y como Juan José Vera, siempre has trabajado en

las mismas condiciones que otro ciudadano más, lo que da a entender que la actividad artística queda al margen de la entrega laboral. ¿Qué relaciones existen entre arte y vida laboral y qué papel crees que debe adquirir la pintura en este contexto?

En ocasiones he pintado durante el trabajo a escondidas. El arte es otro trabajo porque supone un esfuerzo físico. En cambio, el trabajo salariado requiere una continuidad mientras que pintar es siempre un nuevo experimentar y un romper constante.

iY el papel del arte en su contexto social?

Puede tener una función propagandística.

¿Qué diferencia encuentras entre tus primeras arpilleras y los últimos collages y sacos pintados que has realizado, expuestos recientemente en el Palacio de Sástago y en la galería Pepe Rebollo de Zaragoza?

Hay en ellos menos dramatismo y un mayor juego plástico. El momento no es el mismo.

Si a lo largo de las décadas de 1970 y 1980 asistimos a un retorno a los valores pictóricos, primero en forma de soporte-superficie y de pintura-pintura, y más tarde de la mano de los neo-expresionismos, a partir de la década de 1990 vuelven a generalizarse las modalidades nominales del arte y las expresiones multimedia e interdisciplinares, como son las instalaciones, los montajes, acciones o performances. ¿Qué opinión mantienes al respecto?

Todas las expresiones son buenas si no se limitan a copiar. En caso contrario la pintura quedaría estancada. Cosa diferente es seguir la moda, porque la gente debe seguir lo que le dicte el corazón y no lo vigente. Todo es bueno si supone un avance, pero también sus límites.

¿Qué es más importante, ver arte o realizar arte?, ¿crear arte o contemplar y redescubrir las sugerencias naturales como las propiedades de los desechos que en ocasiones empleas en tus

cuadros?

Ver arte también es muy difícil. Sólo llegando a ver arte luego puede realizarse.

Las cualidades plásticas de los materiales son más importantes que la obra acabada, la cual no constituye al fin y al cabo más que una anécdota.

¿En qué medida el arte participa en la relación del individuo con su entorno?

Bastante. El individuo debe abrirse a lo que le rodea buscando otros caminos.

¿Qué papel mantiene hoy en día la pintura, en especial en relación a los medios de reproducción mecánica que permiten reproducir las imágenes en función de los gastos que ello conlleva?

Hoy sobran muchas imágenes y, para poder realizarse, la pintura necesita silencio. Cada día es más difícil pintar porque las imágenes lo inundan todo. En cambio, la pintura requiere austeridad.

Entrevista realizada el 27 febrero 2008 (Foto de portada: *Huella* 1979, óleo sobre lienzo)

Arnold Schönberg, espiritualidad y vanguardia

Una vez, mientras hacía el servicio militar, me preguntaron si era realmente el compositor Arnold Schönberg. "Alguien tiene que serlo", dije, "como nadie quiere serlo, me he ofrecido". Estas son las palabras que el propio Schönberg escribió en Los Ángeles en el septiembre de 1949. Y no son simple chanza, juego de palabras o momento lúdico sino que son mucho más y esconden una realidad difuminada hoy por el paso del tiempo pero recuperada en gran parte por esta exposición.

Y es que Schönberg no sólo fue un extraordinario músico, exacto teórico y docente innovador, sino que fue un hombre preocupado por la comunicación entre las personas, a través del arte bien fuera musical, plástico, literario o lúdico. Un artista de múltiples dimensiones al que le tocó vivir un siglo cruel e injusto, en el que profesar una religión como la judía era suficiente excusa para la persecución, la tortura y la muerte. Pero sin duda fue un hombre luchador, que viajó y vivió en diferentes países, que aprendió de otros, y así lo admitió, al igual que otros aprendieron de él, y que siempre luchó para que llegara el mensaje, el contenido, nunca la forma.

Su música y el conjunto de sus creaciones, bien musicales bien plásticas, son todo expresionismo: comunicación, expresión de sentimientos y emociones en caudales de creatividad íntima y desbordante. Sin duda Schönberg necesitaba sacar de sí todo lo que llevaba dentro y expresarlo de una forma abierta, sincera y expresionista coincidiendo con fórmulas surrealistas (dejar fluir libremente al subconsciente) y adelantándose a propuestas posteriores como el Expresionismo Abstracto norteamericano.

En esta exposición podemos ver algunos de los muchos retratos que Schönberg realizó y que recuerdan a la mirada cambiante del artista frente a un espejo en un intento de leerse. También podemos ver algunos paisajes de colores limitados. En la misma sala se enfrentan a estas obras algunas xilografías de Kandinsky con quien tuvo una importante amistad y mutua influencia.

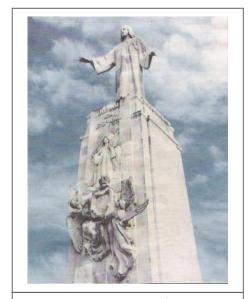
Pero Schönberg no agota su camino en la intensa creación musical (promotor de la nueva música, director de orquesta) o teórica, ni siquiera en la plástica (pintando o haciendo caricaturas), sino que también trabajó en el ámbito del diseño y los inventos (como la máquina eléctrica de escribir notas, o el ajedrez para cuatro jugadores en el que dejó claramente reflejado su oposición a las injurias y la guerra del siglo XX) Así mismo escribió poemas, ensayos y otros textos y tuvo una intensa labor pedagógica en su inagotable interés por la comunicación entre las diferentes generaciones.

Pero el interés de esta exposición tiene un importante aliado y es el montaje en sí mismo. En una primera sala tenemos paneles explicativos de la vida y actividad de Schönberg, algunos de los retratos, obras de otros artistas y libros. Bien explicado y bien ambientado. En una segunda sala un vídeo de una hora y media proyecta una serie de entrevistas de personas que conocieron o están influidas por el músico y que aportan detalles extraordinarios de la persona y del creador.

La siguiente sala es un antiguo vídeo restaurado en el que se ve una partida de tenis, una de las aficiones de Schönberg. Pero, sin duda, la última sala es toda una sorpresa, llegamos a una pequeñísima muestra de algunos de los inventos y diseños del músico y a una salita con tres cómodos sofás, una lamparilla y un sistema de audio y vídeo donde podemos escuchar algunas piezas del músico. Sentados al lado de la tenue luz podemos hacer un repaso de la vida y obra de Schönberg que acabamos de recorrer, su propia música ilustra nuestros recientes recuerdos, fotografías y textos, vídeos, partituras y fotocopias y es en ese momento cuando nos damos cuenta de que Schönberg no fue sólo un gran músico, ni siquiera un creador universal, fue mucho más: fue Schönberg porque alguien tenía que serlo.

Monumentos al Sagrado corazón de Jesús en La Rioja

0. Introducción



Cerro de los Ángeles

Para conocer el origen de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús hay que remontarse hasta el siglo XVII. La persona que difundió la veneración del Sagrado Corazón de Jesús de Francia a España fue un estudiante de Teología de Valladolid, el Padre Bernardo de Hoyos (Torrelobatón, 1711- Valladolid, 1735).

La primera imagen monumental al Corazón de Jesús en España data de 1919. El propio Rey D. Alfonso XIII presidió su inauguración en el Cerro de los Ángeles, cerca de Madrid, ante una imponente estatua. La imagen levantada en el Cerro de los Ángeles fue el origen de una tipología y características que determinaron la forma y función de las sucesivas estatuas.

El conjunto de imágenes dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús en La Rioja comparten una serie de características estilísticas y formales propias, así como de su idiosincrasia iconográfica. Tanto en la etapa anterior a la guerra civil como la posterior, estas imágenes religiosas encarnaron un ideal figurativo y realista en casi todas las estatuas y en la mayoría de los casos fueron llevadas a cabo por talleres o albañiles que no accedieron a unos estudios artísticos para formular nuevas tipologías. Sólo en tres ocasiones la iconografía de estas imágenes fue modificada por alguna novedad tipológica y se trata de obras de autor: la de Ortigosa de Cameros por Higinio Basterra, la de Joaquín Lucarini en Rodezno y la que se ubicó en el asilo de ancianos de Calahorra, cuyo autor fue el escultor de Gran Canaria, afincado en La Rioja, Félix Reyes.

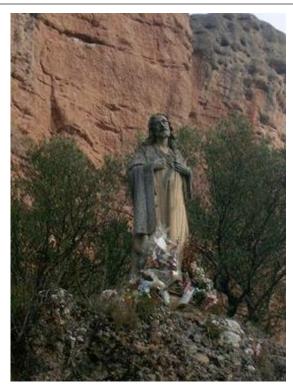
1. Etapa anterior a la guerra civil

Las primeras estatuas dedicadas al Sagrado Corazón de Jesús fueron erigidas durante los años comprendidos entre el 1925 y el 1936. La única de las imágenes con cierta calidad artística fue la que se ubicó en lo alto de la Vía Crucis de Ortigosa de Cameros y que fue esculpida por el artista vasco Higinio Basterra. El resto de las imágenes sacras fueron obras de taller: el de Castañares fue realizado en uno de Zaragoza; el de Badarán en el taller de Berguéz Hmnos; y los de Manzanares de Rioja y Alesanco se desconoce.

La imagen más relevante del Sagrado Corazón en La Rioja fue la tallada por el artista vasco, Higinio Basterra en el año 1929 para la localidad camerana de Ortigosa.. El Sagrado Corazón de Jesús de Ortigosa de Cameros es sin duda la más monumental y emblemática con esta tipología. Elevada sobre un alto pedestal puede ser contemplada, como casi todas, desde gran distancia, y el espacio donde se halla se ha convertido en un bonito mirador desde el cual se puede contemplar el propio pueblo de Ortigosa en una gran panorámica.



Sagrado Corazón de Jesús en Ortigosa de Cameros (1929)



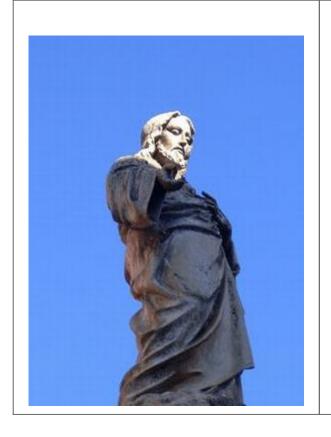
Sagrado Corazón de Jesús en Castañares de las cuevas (1925)

La iconografía de la imagen ideada por Higinio Bastear es considerablemente distinta al del resto de las imágenes. La figura de Jesucristo se alza sobre una bola del mundo en una posición algo inestable por la redondez de esta suerte de pedestal. Esta posición le sirve al autor para marcar un movimiento que hasta el momento sólo se conseguía con la caída en cascada de los paños, que en ondas se disponen hacia lo largo del cuerpo de la escultura. La cabeza, de pequeñas proporciones, pasa a un segundo plano y se ladea hacia delante. Sus gestuales brazos se hallan en relación con las posturas manieristas de Miguel Ángel. La extremidad superior izquierda señala el corazón y, la derecha, el cielo en clara alusión a la santidad del personaje. El mal estado de conservación en el que se halla (pátina de óxido sobre la superficie de la piedra) impide interpretar el rostro de la figura.

El de Castañares de las Cuevas viste con un manto, que en la mayoría de las ocasiones cae en pliegues hasta los pies, el rostro barbado y con una expresión hierática. El Sagrado Corazón inclina las manos hacia el pecho indicándonos el dolor sufrido en su Pasión. Sin embargo, lo que más llama nuestra atención es la escasa altura que alcanza, lo que disminuye su visibilidad. Probablemente el origen privado de esta imagen sea la causa de su inusitado tamaño. Esta estatua fue la primera erigida en La Rioja y fue sufragada por iniciativa de la familia Gil Albaredos. Al igual que el resto de las imágenes, comparte características formales.

El Sagrado Corazón de Badarán participa de una iconografía muy extendida en esta zona. La figura con un brazo señala el relieve del corazón y con el otro, bendice y acoge. En Navarra la tipología más recurrente fue la que representaba a Jesucristo con los brazos extendidos.

El Sagrado Corazón de Jesús de Manzanares de Rioja es de tamaño algo inferior al resto de las imágenes. Sobre una forma ovalada que le proporciona altura y esbeltez. Los brazos se extienden con un significado de acoger al fiel.





Sagrado Corazón de Jesús en Badarán (1927) Sagrado Corazón de Jesús en Manzanares de La Rioja (1931)

Por último (en lo que respecta a esta etapa) la imagen de Alesanco, que cubierta de una capa de pintura parece más una obra kitsch que un objeto de devoción popular. Su iconografía coincide con el resto de imágenes en La Rioja: brazos señalando el corazón en relieve, y en su cabeza corona en metal con una cruz. Esta obra es un claro ejemplo de la producción en serie de tallas sin valor artístico para la devoción popular, lo que ha traído consigo la realización de obras de mal gusto y réplicas sin calidad artística.



Sagrado Corazón de Jesús en Alesanco (1936)

2. Etapa de la dictadura franquista

Las estatuas al Sagrado Corazón de Jesús elevados durante la guerra civil o posteriores comparten con los anteriores, su significado religioso, pero a partir de la contienda se elevaran por motivos políticos, durante el régimen franquista, el cual lo usó como un elemento de propaganda.

La primera de estas efigies del Sagrado Corazón y altar de los caídos fue la levantada en Arnedillo. En la fachada principal de la capilla circular se esculpió el escudo de Franco.

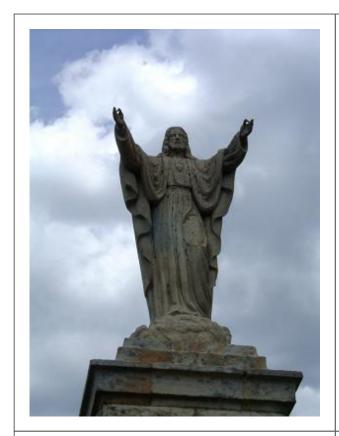


Sagrado Corazón de Jesús en Arnedillo (1939)

Sagrado Corazón de Jesús en Cervera del río Alhama (1943)

En Cervera del Río Alhama se levantó el Sagrado Corazón de Jesús en 1943 sobre la torre de la iglesia de Santa Ana. Al igual que sus análogos, se levantó en una zona alta, y la tipología fue similar a la de las imágenes ya estudiadas: Jesús con melena, bigote y barba que cubre su cuerpo con una larga túnica. En el pecho, relieve de su corazón en llamas y los brazos extendidos hacia el espectador.

Las estatuas de Viniegra de Abajo y de Torrecilla en Cameros son semejantes a la de Cervera, ya que combinan la imagen figurativa de los monumentos al Sagrado Corazón con una nueva tipología más libre, aunque claramente entendible por el fiel. Ambas obras son ejemplo de las donaciones particulares y de la relevancia de su inauguración.



Sagrado Corazón de Viniegra de Abajo (1949)



Sagrado Corazón de Torrecilla en Cameros (1952)

La de Rodezno fue una imagen que se apartó de los estereotipos marcados por la tradición de estas estatuas. En primer lugar, no se trata de una obra colosal, ya que no llega alcanzar ni los tres metros de altura, y se halla situada a una gran elevación sobre la cúpula de la iglesia parroquial Los brazos no se extienden a modo de recibir al del pueblo. creyente, sino que los extiende en perpendicular, como los cristos crucificados. La actitud de su cabeza y sus palmas abiertas hacia el cielo patentizan un rasgo que no se hallaba en otras estatuas. Pero lo más novedoso fue el tratamiento de los pliegues y la caída del manto en forma geométrica. La vestimenta pasa a cobrar una relevancia estética que hasta el momento no tenía cabida. El autor, Joaquín Lucarini, aprovechó la túnica para esculpir un juego en triángulos que caen hasta los pies.







Sagrado Corazón de Jesús en Viniegra de Arriba (1977)

El Sagrado Corazón de Viniegra de Arriba se halla rodeado por una serie de banderas y en un lugar muy elevado para ser visto desde gran altura, pero debido a su escasa entidad artística se trata de un Sagrado Corazón poco interesante. El último de estos monumentos, en Calahorra, rompe con las características propias de estas imágenes, en lo que respecta a su iconografía y a la ubicación de la misma. La obra fue donada por una particular, Doña Inés Moreno, a la residencia de ancianos desamparados, en la que se instaló para luego pasar a una zona urbana, pero de escasa entidad social. En la actualidad, ha sido devuelta al espacio para el cual fue diseñado y se ha restaurado, ya que le faltaba parte de la mano izquierda. El escultor canario rompió con la iconografía propia de estas imágenes, desde un punto de vista formal. Al igual que la de Rodezno, sus brazos se disponen perpendiculares al tronco, formando una cruz. La cabeza inclinada hacia abajo y el torso desnudo patentizan una imagen más en relación con las pinturas y esculturas de crucificados. La túnica le cubre parte del

cuerpo dejando al descubierto parte del torso. La novedad de su morfología la eleva a poder ser considerada como una de las imágenes religiosas más modernas del arte riojano y el más vanguardista Sagrado Corazón de Jesús.

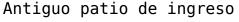
MICAZ, Un museo para el siglo XXI.

MICAZ (Museo Ibercaja Camón Aznar).

Renovarse o morir. Esa ha sido la máxima de Ibercaja con el Museo Camón Aznar. Una rehabilitación en profundidad, tanto en el aspecto arquitectónico como en el expositivo. Y el gran acierto lo constituye la apertura de un segundo patio en la posterior, donde el edificio del siglo XX permitía la intervención. Un vacío que intercomunica y articula las tres plantas de esta zona del museo además de proporcionarle luz cenital. Un recurso que funciona muy bien, y que recuerda, en cierto sentido, la solución que Moneo ha dado para la ampliación del Museo del Prado, integrando el Claustro de los Jerónimos. Aquí sin embargo tiene una nueva funcionalidad, ya que dialoga con el patio renacentista y ofrece un punto de fuga que une visualmente el Palacio de los Pardo con la arquitectura contemporánea. El segundo punto importante y para estructuración del Museo esencial ha sido la reorganización de la colección. Con buen criterio se han eliminado algunas piezas de dudosa autoría y se ha apostado por un discurso cronológico, donde la figura de Francisco de Goya tiene un protagonismo trascendental. No podemos olvidar que la Exposición Internacional de Zaragoza, atraerá hasta este Museo a muchos visitantes y la figura del artista aragonés es el mejor reclamo. Se han trasladado las obras más

sobresalientes que anteriormente se exhibían en el Patio de la Infanta, en la sede central de la entidad de ahorro. Un cambio de ubicación temporal, motivado por la exposición "Del futuro al pasado" que conmemora los 30 años de programación de las salas de exposiciones de Ibercaja.







El nuevo patio

Un mostrador central y envolvente, da la bienvenida al visitante. Un elemento que constituye la primera premisa de lo que nos vamos a encontrar, una fusión entre lo clásico y la modernidad. El primer tramo de escaleras nos lleva a la primera planta en la que se muestra pintura y escultura de los siglos XV al XVIII. Un recorrido desde la influencia italiana y flamenca hasta la época de Goya. Entre las numerosas piezas que obligan a un recorrido pausado y exhaustivo (como en el resto del museo) destaca la presencia de nombres como Ribera, Zurbarán o Valdés Leal. Una vez empapados de la historicidad accedemos a la sala principal del palacio renacentista donde

se encuentra el que se ha denominado "salón dorado". Es aquí donde se han instalado las obras de Goya y de sus contemporáneos. Un espacio que se extiende longitudinalmente a lo largo de toda la fachada del palacio y que si bien se ha querido conservar el aire decimonónico original, ha tenido que doblegarse ante imponderables del siglo XXI. colocado un falso techo para tapar las conducciones que sin embargo ha obligado a crear unos huecos que permitan colocar las antiguas lámparas. Una solución bastante poco ortodoxa que sin embargo estamos seguros, pocos visitantes notarán atraídos visualmente por la exhibición de la obras de Goya. Al fondo de la sala en el gabinete, el recuerdo ineludible a José Camón Aznar, crítico de arte y cuya colección es el fundamento del museo. El siguiente ámbito sin embargo te hace reconciliarte con la museografía. Vitrinas casi etéreas muestran las colecciones completas de las cuatro series de grabados de Goya, "Los Caprichos", "Tauromaguia", "Los Desastres" y "Los Disparates", a los que se les une "Los Toros de Burdeos". El Museo Ibercaja Camón Aznar se convierte de esta manera en el único en el que se puede visualizar toda la obra grabada del pintor aragonés. Y además respetando la iluminación tamizada para preservar las obras, al mismo tiempo que se ha creado un ambiente intimista y propicio para su contemplación.

El último piso nos reconcilia con el arte de los siglos XIX y XX. Paredes blancas para avanzar en el tiempo desde la influencia goyesca de Eugenio Lucas al romanticismo de Fortuny con alguna inclusión de autores impresionistas. El grueso de la representación lo constituye "La Escuela de Vallecas", sobre todo por una buena colección de piezas de Benjamín Palencia. El recorrido expositivo del museo se cierra con una selección de obras pertenecientes a artistas aragoneses contemporáneos amigos de José Camón Aznar. Un recorrido que te deja un buen sabor de boca, aunque como siempre hay detalles que es necesario limar. En algunas cartelas que acompañan a las obras, la información no es exacta y no es permisible que la cesión de un cuadro se notifique con una cuartilla blanca

en la pared. Respecto a la elección de los colores de las paredes que identifican cada planta, el más idóneo es que el envuelve los grabados de Goya. El blanco nunca falla, pero quizá se esté pecando de la utilización del rojo, que últimamente inunda todos los nuevos museos. Pero como todas las modas, son pasajeras. Lo mejor es la selección que se ha hecho de la colección, dejando en los almacenes muchas obras que distorsionaban el conjunto.

DEL EBRO A IBERIA.



Inauguración, con cuadros de Velázquez y Ribera



Tramo final de la exposición

La renovación integral del museo también ha llegado a la zona dedicada a exposiciones temporales. Se ha cerrado su anterior entrada lo que recupera el aspecto original de patio renacentista. Además se ha ganado todo el espacio que antes ocupaba la biblioteca, lo que permite una mayor dimensión, incluso en momentos determinados poder hacer coincidir dos exposiciones distintas al mismo tiempo. Para su inauguración se ha elegido una muestra ambiciosa como su nombre indica "Del Ebro a Iberia". 42 piezas, entre pinturas y esculturas que abarcan desde el periodo romano hasta la contemporaneidad. Un repaso cronológico a través de la historia que tiene dos hilos conductores, la aparición de la virgen al apóstol santiago (no en vano es la primera imagen que se encuentra el visitante) y el nacimiento del castellano en San Millán de la Cogolla (con la aportación de códices y beatos miniados). Es el relato de la historia a través de las religiones, con una marcada

preeminencia por el cristianismo y su necesaria manifestación iconográfica a través del arte. Llaman la atención el tríptico de la pasión del Bosco, un expolio del Greco de menor entidad o el San Sebastián de Ribera. De la mano de un cuadro de Velázquez menor, llegamos a la ilustración y a Goya. A partir de ese momento llega la ruptura y la progresiva secularización al arte. El pintor se desembaraza de las ligaduras y surgen los géneros. El punto final debería haber sido Sorolla, pero el comisario de la exposición, Antonio Meléndez, ha querido ir más allá y ha compilado el siglo XX con el trinomio por excelencia, Picasso, Dalí y Miró, --una baza siempre segura- y con algunas aportaciones mas recientes, como Saura, Chillida o Barceló, que se le escapan un poco de la mano para cerrar de manera coherente el discurso expositivo. Pero esto no es óbice para resaltar su valía, no hay que olvidar que Antonio Meléndez tiene su prestigio ganado con muestras del calibre de Las Edades del Hombre. "Del Ebro a Iberia" permanecerá abierta hasta el 28 de septiembre.

Dibujando siempre en el

espacio: Anthony Caro, on and on

El pasado 17 de febrero, Fernando Alvira, presidente de la Asociación Española de Críticos de Arte (A.E.C.A.), entregó el Premio ARCO a Anthony Caro, artista inglés (New Malden, 1924), que se situa en la renovación de la escultura de los últimos cincuenta años.

Desde Marzo hasta el 7 de Septiembre 2008, la National Portrait Gallery, en su Balcony Gallery, expone un grupo de esculturas retrato. Se trata de una ocasión única para contemplar cuatro cabezas en bronce que Caro dedicó en 1988/89 a su esposa, la pintora Sheila Girling.

Este cuarteto muestra lo que podría ser un retrato facetado en el sentimiento sobre la persona y la relación marital.

Desde diversas direcciones, han vuelto a mi estudio, fotos de obras anteriores, sobre las que ya escribí en su día. Y me gusta resaltar una pieza, realizada en 2004, que fue motivo de debate, defensa, comentario y comparación en tertulias con amigos. Se trata de "Open Secret", libro de acero inoxidable y bronce (en cuatro tiempos), con poemas de Enzensberger, y un fragmento del "Mercader de Venecia" de Shakespeare, grabado por A.Caro.

Coincide en el tiempo su exposición con la NPG, y es que se puede contemplar en el Victoria and Albert Museum, hasta el 29 de Junio 2008, en la muestra organizada, entre otros, por Ivory Press, "Blood on Paper: the Art of the Book".

Encontraremos libros que comunican la creatividad y personalidad de los diferentes artistas, hasta 38, que han realizado libros u obras relativas a libros, como Baselitz, Bacon, Balthus, Chillida, Francesco Clemente, Sol Lewitt, Tapies, Damien Hirst, entre otros, y una pieza de Anselm Kiefer hecha para esta exposición.

Recuerdo muy bien la última vez que hablé con Anthony

Caro. Fue en Barcelona. Hace unos años, la Fundació Caixa Catalunya en La Pedrera, y en una sala anexa, abierta para aquella ocasión, presentó una interesante exposición de Anthony Caro.

Es adecuado definir un poco la obra y apuntar que Anthony Caro empezó a trabajar como ayudante de Henry Moore, influenciando su iniciación en la escultura a base del modelado de la materia. Será a partir de su viaje a New York, en los años '60, cuando muchas cosas cambian en sus conceptos artísticos, con la perspectiva y la atmósfera del expresionismo abstracto y el uso de nuevos materiales. Pese a todo, sigue prefiriendo la arcilla, moldeable, y el acero, que tiene sus resistencias y su dureza de manejo para desarrollar las formas que Anthony Caro siente.

Funde los planos dinámicos de sus grandes composiciones directamente en el suelo, sin usar pedestales, para que sugiera más contacto entre el observador y la obra. Nos habla de sus esculturas metálicas aéreas y de piedra líquida. En realidad poco transforma las piezas, prefiriendo revelar los materiales originales. Posee el culto de ensamblar los objetos de uso cotidiano, y poco a poco van surgiendo las imágenes ligadas al título establecido por el autor. Técnicamente su obra se encuadra en el formalismo vanguardista, evolucionando con los años hacia una visión elástica de la realidad, y hacia un hincapié en el concepto ético.

Acumular en el aparcamiento lindante con su taller piezas descartadas en fondos de ferrocarril, objetos de uso industrial, trozos de viejas calderas, son un reto para él, pues sabe que según su precisa articulación y moldeado, podrán transformarse en arte, tal vez, o quedar como simple herrumbre; parecido destino el de un dibujo, que puede quedarse en un garabato o convertirse en obra de arte.

Aquella primera parte de la exposición — "Dibujando en el espacio"-, situada en la Pedrera, reunía 22 piezas, de 1963 a 1988, en las que pudimos observar desde el inicial brillo y color, a las últimas, más acordes con los tiempos y con una cierta reflexión política, descartado ya el cromatismo, para

dejar la materia viva respirando en el aire, las formas oxidadas, y las composiciones que definen el espacio. La distribución de las obras no seguía un orden cronológico, sino que se estudió expresamente para la sala, siguiendo un voluntario entrelazado para unir la escultura de Caro, con las estructuras de Gaudí y la luz que penetraba por las ventanas, dando ligereza al conjunto.

La segunda parte de la muestra se ubicaba en una sala justo enfrente de la Pedrera. Allí se instaló "El Juicio Final", 25 esculturas realizadas en los '90, después de la guerra de los Balcanes, pertenecientes al Museo Würth, de Künzelsau. Este conjunto, cuyo devenir fue proyectando su propio tema a medida que Caro trabajaba las piezas, desembocó finalmente en esta representación de los desastres y la barbarie, en la condición humana y en la reflexión sobre aspectos concretos y abstractos. Cuando esta obra se expuso en Venezia, en un viejo granero, adquirió para el autor un sentido preciso, pues ofrecía la sugestión de una basílica. Como bien me explicó Caro, cada vez que las esculturas se desplazan, lucen de forma muy diferente y surge la pregunta de cómo mirar la escultura, desde qué ángulo y distancia.

Su humor británico y su jovialidad le hacen incline al entusiasmo, elemento que no parece abandonarle en ningún momento. Viendo imágenes de su taller, el acero y el fuego se unen en una mágica danza, cuya chispeante y musical lentitud engendran las obras de la mente.

En los últimos cincuenta años de escultura, Anthony Caro es considerado uno de los "Top 10", así que merece la pena visitar de vez en cuando esta moderna fragua de Vulcano que dibuja el espacio.

La Apariencia del Tiempo y la pintura de Luis Calvo

Luis Calvo Díez expone en Zaragoza, en mayo, en la Caja Rural de Teruel (Paseo Pamplona), para recordarnos el efímero paso del tiempo al sufrir el parangón con la perdurable esencia de las obras de arte.

Me gusta dejar constancia de que Luis Calvo es aragonés, y por mucho que intentemos soslayar tópicos, los paisajes y el impacto endémico de las propias raíces, se deja vislumbrar en la manifestación artística, como último recurso de la conciencia. Y lo apunto porque conocí su obra fuera de Aragón, en casa de importantes coleccionistas.

Las recientes obras de Calvo, se cimentan en el bodegón — la naturaleza muerta—, que en este caso, cobra extraordinaria vida en los jarrones con flores; sus "retratos" florales presentan, en apariencia, una gran sencillez compositiva, copia dal vero que prepara en su estudio, cuidando con esmero y exquisitez la luz que incide sea en la frescura de los pétalos de vibrantes colores, que en la calidad plástica de los jarrones. Del mismo modo, Luis Calvo consigue extraer y revelar la textura matérica de los objetos que dispone con espontánea premeditación (aunque parezca un contrasentido) sobre la claridad de fondos neutros. Apreciamos, pues, de forma casi táctil, la lograda transparencia del vidrio y sus difíciles reflejos líquidos, el brillo de las piezas de cerámica, y la opacidad de rústicas aceiteras.

Su pintura se desarrolla desde la base de la perfección buscada en el dibujo, y supera la dificultad técnica con meticulosa elaboración; el resultado es un realismo, cuya sobria sencillez y austera sinceridad, se desborda de sentimientos contenidos, de la modesta personalidad del verdadero artista, que nunca satisfecho con sus criaturas, gesta en su mente el proceso de nuevas creaciones con renovado entusiasmo.

Solo conociendo personalmente a Luis Calvo, descubrimos la cálida afabilidad de quien, con el paso de los años y la riqueza de su sensibilidad, reconoce que cuanto más pinta, más le queda por aprender.

Su excelente capacidad pictórica le fue reconocida en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, lo cual no satisfizo el ansia natural del joven Luis por el aprendizaje técnico de los secretos de antiguos talleres. Decidió empezar de cero: la perfección del dibujo, la sublime repetitividad de la línea y la disciplina del clasicismo, le abrieron el camino de su libertad artística.

Ahora, se permite revelar el *genius loci* de su tierra, en la magnífica gama cromática de cielos que dominan horizontes bajos, paisajes resecos de tanto viento y labranza, un Aragón que sublima en la naturaleza universal de las emociones.

Los temas inmediatos —membrillos, gardenias, cerámica popular—, elementos que trascienden la temporalidad, conquistan con aparente simplicidad la mirada, pero detrás se cela un complejo trazo, una pincelada experta y segura, preciosista, que no mengua en frescura y lírica nobleza. La delicadeza de las sombras leves, carentes de dramatismo, se convierten en espléndidos juegos lumínicos, recreando sobre el lienzo el importante concepto del claroscuro. No obstante, bajo esa premeditada precisión, se intuye el silencio del que hacía mención al principio, como una respiración estéticamente entrecortada, una opera non finita, que es el preludio y la invitación a seguir admirando, en su viaje hacia la perfección, la pintura sincera de Luis Calvo.

Con él, lleva la expresión de sus deseos, la realidad de sus pinturas, el paisaje agreste y los cielos inolvidables de Aragón.

Me niego, por esta vez, a caer en los postulados de la crítica de arte. Quiero que la pintura de Luis Calvo trascienda por sí sola, porque, en realidad, las palabras sobran, donde sólo tienen cabida los sentimientos y su silencio.

La hermosura de las flores frescas, con sus jarrones de

vidrio y agua , son la sublimación de tantos páramos olvidados en el secano.

Las cerámicas, los frutos, son la memoria permanente, la eternidad del tiempo, a pesar nuestro. La vida de la materia iluminada por un atardecer fugaz.

Luis Calvo expone su obra como el que desnuda su alma, y consigue deshacerse de lo superfluo para quedarse sólo con la esencia.

Así veo yo su pintura. Un reflejo de constancia, una madurada fascinación, una imborrable tenacidad que, en las tierras del Ebro aviva, tortura, depura y afina cualquier pensamiento.

De las cumbres a las vegas, el "Circius" (así llamaban al Cierzo los romanos), noble viento, en la pintura de Luis Calvo, la sinceridad de sus lienzos y el inequívoco e innegable recuerdo de los maestros.

Paisajes henchidos de alba, cielos enamorados de un sol que se escapa, para renacer en otro cuadro, en otro día. Horizontes perdidos con la mirada en el amparo de unas montañas que arropan aunque se esté lejos -grises azulados, destellos de blanco de plomo-. Perderse en esos paisajes, significa elegir la fuga de un mundo ilusorio, porque la realidad está en esas prodigiosas nubes y esas luces, frutos de un cielo privilegiado, donde el viento rige, ordena y fluye por los cauces de agua imaginarios, los que no se muestran, porque si los viéramos estaríamos ya en los dominios de Leteo, abducidos en el olvido.

Sigo, pues, el viento *imperator* que, en los cuadros de Luis, se manifiesta tanto en su presencia como en su ausencia, entre los horizontes fustigados o en la quietud lírica de unas flores.

El tiempo pasa, y para la pintura de Luis Calvo Díez, eso es una apariencia variable, una categoría filosófica de la que se puede prescindir, pues sus cuadros son bellos, bellos en la armonía del tiempo.

En la historia de la pintura aragonesa, está Luis Calvo. Pero no se prodiga en fiestas, *vernissages*, ni está en esa efímera pléyade de artistas fugaces -lo que dura una moda-, a menos que tenga que recoger algún galardón o reconocimiento. He visto sus cuadros en casas donde el lujo es reflejo maridaje de buen gusto, en colecciones donde la calidad anega la inversión. Pero Luis Calvo es modesto, perseverante en la pureza; y, con templanza y austeridad, exige más de sus manos (él no sabe que sus pinceles ya son caricia y sentimiento). Una y otra vez, la persistencia de los bodegones, de las flores, el estudio minucioso, los matices, nuances de la luz, hacen que ni un solo pétalo se repita, que ni un aroma se pierda.

Permítanme concluir citando, una vez más, a mi maestro de estética: "lo más importante es disfrutar de la belleza, no explicarla".

Jaulas trampa como arte

La jaula como tema en el arte se me ocurrió, perfil chispazo, cuando descubrí casualmente un cuadro inédito de Vicente Rincón en una colección privada de Zaragoza. Al instante relacioné el cuadro con la conocida jaula de Marcel Duchamp, la del pintor y escultor Ramón Acín y, por supuesto, con tres fotografías de Joaquín Alcón que abordan el mismo tema pero con variantes. De pronto, sin más, empecé a ver jaulas y jaulas en otros artistas españoles del siglo veinte, sin olvidar, por ejemplo, las del gran Francis Bacon, con lo cual el tema dará para un futuro estudio de largo recorrido.

La jaula de Marcel Duchamp, del año 1921, se titula ¿Por qué no estornudar Rose Sélavy? y consiste en una humilde jaula para pájaros de madera en color sepia y en su interior hay un termómetro y 152 bloques de mármol en forma terrón de azúcar. Datos de indiscutible relevancia para comentar la jaula de

Ramón Acín. Si el artista se casa con Conchita Monrás el 6 de enero de 1923, tal como anotó en un documento el propio Acín, su hija Sol Acín Monrás afirmó que la fotografía con la jaula era hacia principios del verano de1923, mientras que Ernesto Arce la data entre 1926 y 1928.

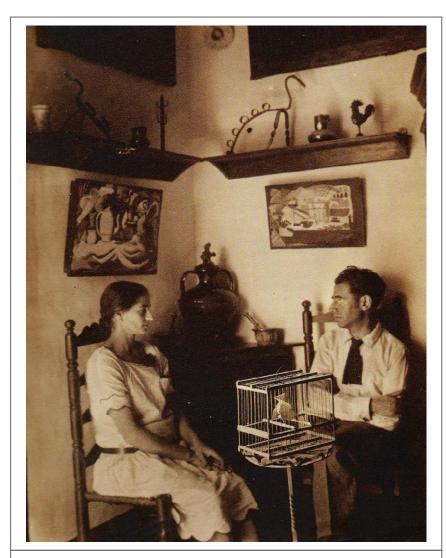


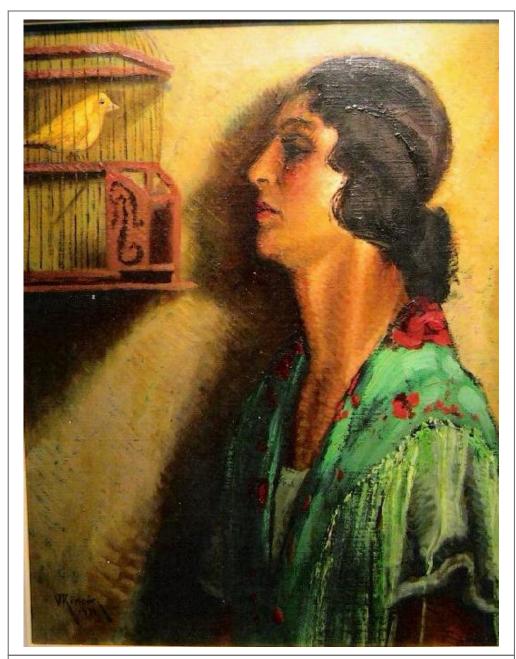
Foto de Ramón Acín y Conchita Morón en Huesca, h. 1926

Si se utiliza la lógica resulta un tanto extraño que sea de 1923, salvo información de alguien con noticias desde París sobre la obra de Marcel Duchamp, algo improbable pero posible. Lo natural es que cuando Acín viaja a París, junio a noviembre de 1926, y contacta con las vanguardias artísticas tenga conocimiento de la obra de Marcel Duchamp o, como mínimo, del concepto artístico a través de otra persona. Nunca se sabrá. El caso es que si la datamos hacia 1923, Acín tenía por entonces 35 años, edad avanzada para comenzar con una ruptura

radical respecto a los cuadros pintados con antelación, un tanto convencionales pero con obras de interés tipo Feria de Ayerbe, hacia 1918-1922. La fotografía con la jaula y una pajarita en su interior representa una afortunada ruptura total con su inmediato pasado, razón para que con posteridad acabe obras excepcionales como la escultura Pajaritas, hacia 1928-1929, la serie de esculturas con chapa de hierro recortada, hacia 1929, la escultura Rostros fantásticos, de 1930, y los óleos Composición con medio rostro clásico, hacia 1928-1929, Retrato surrealista, hacia 1929, Un sueño en la prisión, hacia 1929, Composición fantástica, hacia 1929-1930, Composición musical, hacia 1919-1930, y el dibujo El tren, hacia 1929. Con posteridad, sin olvidar su excepcional concepto tipográfico y los diseños gráficos, terminará obras de notable categoría pero sin rupturas vanguardistas.

Pero, ¿qué transpira la fotografía de Ramón Acín? En mi libro sobre surrealismo, publicado en 1992, afirmaba que se trata de una fotografía trascendente porque "muestra un objeto encontrado, es decir, la jaula, de impronta dadá emparentada con el movimiento surrealista, lo cual indica la enorme información que tenía sobre la vanguardia artística. Fotografía que forma un todo con plena intención. Para ofrecer mayor énfasis sobre dicha intención figuran los tres protagonistas en la esquina de una habitación, se supone que en la vivienda del matrimonio, y entre dos paredes formando ángulo recto tenemos algunos elementos tan significativos como dos cuadros, quizá de Acín, en apariencia fuera de la norma, uno con la cafetera en el centro y otro un paisaje, y sobre dos repisas un gallo, dos jarrones, un cactus y dos típicos morrillos del Pirineo, mientras que abajo figuran una rinconera sobre la cual tenemos otro jarrón y en los costados dos morteros de bronce. Se confirma, pues, su pasión por coleccionar, tan de los surrealistas o de un Ramón Gómez de la Serna". Sigamos con los tres protagonistas inmersos en tan heterogéneo y afín ámbito. "Se trata, en primer lugar, del matrimonio Ramón Acín y Conchita Monrás. Sus posturas indican

que obedecen, con intencionalidad, al significado emanante de la jaula con pajarita en su interior como tercer protagonista. Ambos están sentados en sillas exactas, rectos y mirándose con seria fijeza. Acín con los brazos cruzados y una pierna encima de otra, Monrás con los brazos sobre las piernas y las manos una encima de otra. En medio de ambos un típico hachón del Pirineo, sobre el cual está la humilde y usada jaula para pájaros con su asa levantada, que encierra, que encarcela, una pajarita de papel". Acín quizá aluda a su rechazo contra toda ausencia de libertad, pues no olvidemos que si el 13 de septiembre de 1923 es el golpe de estado de Primo de Rivera, en 1924 es encarcelado varios días por su artículo "Shum" en defensa de su amigo Juan Bautista Acher, que fue condenado a muerte con indulto a finales de 1924. Todo sin olvidar los constantes encarcelamientos de, por ejemplo, su gran amigo el también anarquista Ángel Samblancat. La pajarita dentro de la jaula tuvo posteriores consecuencias por su capacidad creativa desde una indiscutible síntesis formal, como la escultura Pajaritas, hacia 1928-1929, la Fuente de las Pajaritas, hacia 1928-1929, y Monumento a la Paz, hacia 1930, así como la serie aludida tipo El agarrotado, desde 1929.



Vicente Rincón: Título desconocido (figura con jaula), óleo de 1931

Las siguientes obras, correspondientes al pintor Vicente Rincón y al fotógrafo Joaquín Alcón, aluden a la falta de libertad. El cuadro con el tema de la jaula, del pintor Vicente Rincón, se sale de su norma temática, al menos de lo conocido, con la excepción de un cuadro que pintó tras su viaje a París basado en aromas neocubistas, un cabaré, el típico conjunto musical y negros bailando con blancas más que abrazados para crear un fascinante conjunto. Dicho cuadro, un óleo sobre tela de 55´4 X 46´3 cm., está firmado como "V. Rincón" en el lado inferior izquierdo y debajo de la firma

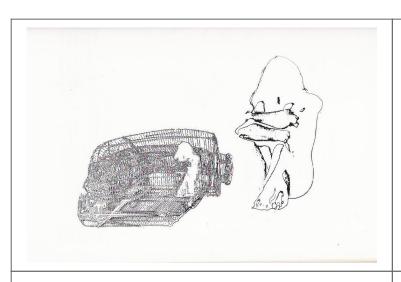
está fechado en 1931, años después de viajar a París. La obra, pintada cuando el artista tiene 39 años, se basa en un fondo casi monocolor con las sombras proyectadas por la jaula y la figura "femenina", una jaula con un canario en el lado izquierdo y la figura femenina en el lado derecho. La figura femenina, solo de medio cuerpo y con media melena, figura de perfil y está vestida con traje andaluz. El asunto cambia cuando se advierte que el muy grueso y musculoso cuello corresponde a una figura masculina con muy serio semblante. Se trata de un travestí de cabeza erguida que mira con fijeza al canario enjaulado y éste mira a la figura, con lo cual el pintor sugiere que el hombre se ve como un canario enjaulado sin libertad para mostrar su realidad sexual en la vida cotidiana.

Quedan las tres fotografías en blanco y negro de Joaquín Alcón, que están fechadas en 1958, con 30 años, 1976, con 48 años y el dictador Francisco Franco fallecido en 1975, y 1990, con 62 años y en plena democracia.

La fotografía de 1958 (reproducida en la portada de este artículo), fue titulada "Antón González" por el pintor, que de 1946 a 1951 practica el boxeo como aficionado, razón para acentuar el rostro duro, a machetazos, visto de perfil con la cabeza inclinada. A recordar, al margen de que estamos en plena dictadura, que hacia 1951 es detenido en al frontera española por problemas con el pasaporte e ingresa en la cárcel durante tres meses. Los contrastes de luces y sombras son clave para captar la intencionalidad de la fotografía. Antón González se representa de oscuro y el resto de la fotografía con estallantes blancos y zonas sombreadas, mientras que la jaula vacía en el lado izquierdo simboliza la ausencia de libertad. Se diría, incluso, que la jaula es también el hipotético regreso a su interior.

Las dos restantes fotografías, de 1976 y 1990, son, en realidad, ratoneras que ejercen como jaulas. Joaquín Alcón, con antelación a 1976, ha suprimido elementos formales y todo

lo reduce al tema sobre un inmaculado fondo blanco. La fotografía de 1976, titulada *La ratonera*, consiste en una figura sentada que lo mismo puede ser una mujer que un hombre con melenas, la cual se repite en el interior de la ratonera para evidenciar la carencia de libertad con toques ambiguos. Para concluir, la fotografía de 1990, titulada *Naturaleza*, consiste en la misma ratonera pero vacía, mientras que a su izquierda tenemos dos manzanas rozándose para evidenciar una libertad sexual sin barreras.



Joaquín Alcón: *La ratonera*, fotografía, 1976



Joaquín Alcón: Naturaleza, fotografía, 1990

Un hallazgo para el patrimonio cultural de Aragón

El 30 de abril de 1603 fue fundado en Borja el convento de Santa Clara, el primero femenino de la ciudad, por sor Esperanza Ortal, sor Ana Xabar, sor Isabel Casales y sor Petronila Sariñena, monjas procedentes del convento de Santa Catalina de Zaragoza. Así pues, más de cuatrocientos años de existencia han generado un extraordinario patrimonio que, lejos de los sucedido en otro tiempo, sus propietarias han sabido advertir su valor, un cambio de mentalidad que se ha traducido en la consolidación del edificio, la restauración de su iglesia y de algunos de los lienzos que constituyen su exorno o la recuperación de sus ricos archivos histórico y musical. Es en este contexto donde diversos investigadores, historiadores del arte e historiadores hemos comenzado a poner nuestra mirada en un convento que hasta la actualidad no había sido objeto de la atención que merecía, dando a conocer parte de su historia y patrimonio en distintas publicaciones. (Boloqui Larraya, 1980; Boloqui Larraya, 1985; Jiménez Aznar, 2003; Santos Aramburo, 2003; Aguilera Hernández, 2006a y Aguilera Hernández, 2006b).

Cuando la reverenda madre abadesa sor Carmen Zabalza me pidió que fuera el organista y maestro de música del convento, tras el fallecimiento de Dª. María Azcona, no podía ni tan siquiera imaginar el patrimonio musical conservado entre sus muros a pesar del paso del paso del tiempo, del *Motu Proprio* de Pío X y de las normas conciliares del Vaticano II. Aunque la mayor parte del mismo se encontraba en buen estado de conservación, no se ubicaba en el lugar que la riqueza de sus fondos obligaba, especialmente los libros litúrgico-musicales objeto de estudio en este artículo, motivo por el que de manera paralela a la catalogación de los fondos documentales decidí acondicionar provisionalmente los musicales a la espera

de poder proceder a su correcto estudio y tratamiento.

Fruto de este trabajo todavía inconcluso es este artículo cuyo único objetivo es dar a conocer tres de los cinco libros litúrgico-musicales que se propuso realizar el arzobispo de Zaragoza D. Alfonso Gregorio a finales del siglo XVI y que se han conservado en el convento borjano de las clarisas. Me estoy refiriendo al Antiphonarium de Sanctis (1596), al Antiphonarium de Tempore (1598) y al Missarum de Sanctis (1598), todos ellos realizados en la tipografía de Pascual Pérez, "uno más de los numerosos y excelentes maestros impresores que trabajaban activamente en nuestra ciudad a finales del s. XVI" (Gregorio 1996a: 18), y que hasta el trabajo del profesor Ángel San Vicente resultaba casi desconocido. (San Vicente 2003: 118-120).

Los dos antifonarios fueron objeto de estudio y publicación en una edición facsimilar auspiciada por la Sección de Música Antigua de la Institución "Fernando el Católico", (Gregorio, 1996a y 1996b) donde quedó de manifiesto la rareza e importancia de estos ejemplares, máxime cuando en el año 1996 sólo se tenía constancia de la existencia del Antiphonarium de Tempore en las bibliotecas privadas de los profesores Lothar Siemens Hernández y Jesús Gonzalo López así como en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, lugar éste último donde también se conserva el *Antiphonarium de Sanctis*. (Gregorio 1996a: 26).

D. Alfonso Gregorio ocupó la sede arzobispal desde el 1 de mayo de 1593 hasta su fallecimiento, acaecido el 27 de octubre de 1602, viéndose caracterizado su gobierno por una "intensa actividad pastoral". (Royo García, 1992: 62-66). En la dedicatoria de ambos antifonarios puso de relieve la escasez de obras de esta naturaleza en su archidiócesis, su importancia en la alabanza divina así como la necesidad de imprimirlas si se carecía de ellas. (Gregorio 1996a: 17). De tal manera, los ejemplares conservados en Borja, aun perteneciendo la ciudad a lo largo de su historia a la

diócesis de Tarazona, deben considerarse el fruto de una de las máximas prioridades que rigieron el gobierno del prelado.

En la citada edición facsimilar quedó patente que la idea inicial de D. Alfonso Gregorio era la publicación de cinco libros, aunque sólo se conocían con seguridad los dos antifonarios, y con ciertas reservas el *Manuale seu Rituale Caesaraugustanum*, (Gregorio 1996a: 18) editado por Lorenzo Robles en 1600 y que Juan M. Sánchez localizó en la biblioteca del convento de Ntra. Sra. de Cogullada, ejemplar actualmente desaparecido, (Sánchez, 1991: 536-537 nº 853) aunque según fuentes del obispado de Tarazona se habría conservado otro en la parroquia de la localidad de Cubel.

En la actualidad podemos añadir a esta nómina el *Missarum de Sanctis* conservado en Borja, y del que según las fuentes eclesiásticas anteriormente mencionadas existiría otro ejemplar en la catedral de Jaca, así como un *Missarum de Tempore* localizado en la colegiata de Daroca.

En cualquier caso, el *Missarum de Sanctis* sigue las características de los antifonarios con un promedio de siete pentagramas por página y notación cuadrada. Básicamente contiene la música de las partes del Propio de la Misa, tanto para el Propio de los Santos siguiendo el calendario de la Iglesia Universal, como para el Común de los Santos y difuntos, donde también se recogen las festividades del calendario de la Iglesia en España y las del de Zaragoza. El libro se completa con varios aspersorios y partes del Ordinario de la Misa para el Común de los Santos y difuntos.

Así pues, el hallazgo de estos tres ejemplares en el convento de Santa Clara resulta ser de una importancia extraordinaria, tanto porque se desconocía su existencia en Borja como porque es el único lugar en el que se han conservado juntos tres de los cinco libros proyectados por el prelado.

Todavía son muchos los interrogantes que plantea la existencia de estos libros en el convento. Lo primero y fundamental es determinar si siempre fueron de uso de las religiosas franciscanas clarisas o por el contrario pertenecieron a un convento desamortizado, y más concretamente al de franciscanos, del que proceden gran cantidad de piezas artísticas y libros que, en la actualidad, forman parte del patrimonio de las religiosas. Lo segundo, e independientemente de la problemática anterior, es investigar si uno u otro poseyeron alguna vez la colección completa. Sea como fuere, su existencia en el convento de Santa Clara demuestra las amplias posibilidades musicales que las religiosas tuvieron en un momento determinado de su historia, así como la importancia dada al canto como parte integrante del Oficio Divino y de la Misa. No en vano, el 15 de agosto de 1699 fray José García rogaba a las religiosas que nunca faltasen al Oficio Divino "considerando que las divinas alabanzas son el tributo mas proprio de las esposas del Cordero Inmaculado". (Archivo del convento. Patentes del los padres provinciales.)





