

# Le voyage en train

*Le voyage en train* es la gran apuesta expositiva del museo de Bellas Artes de Nantes para estos meses de otoño e invierno. Se trata de una exposición ambiciosa, realizada con el apoyo del Musée d'Orsay, que trae a la capital del Loira Atlántico una interesante relectura principalmente dedicada al arte del siglo XIX, pero consagrando también varios espacios al arte del siglo XX y a las creaciones actuales. Y es que los viajes en tren transformaron enormemente el arte en la Edad Contemporánea. En Francia fue durante el Segundo Imperio cuando las vías férreas articularon el territorio nacional, dando lugar a un esqueleto cuyos ramales encontraban su articulación en un punto descentrado de la geografía francesa: París. Esta fue una transformación trascendental que tendría un impacto directo en las manifestaciones artísticas, no solo en la pintura, sino también en la fotografía, la ilustración, la cartelería y, más adelante el cine o las instalaciones. Y este es uno de los grandes intereses de la exposición, la labor de recopilación de objetos artísticos tan variados llevada a cabo por sus comisarios, Sophie Lévy y Jean-Rémi Touzet.

Ante un conjunto de obras de arte y de materiales tan dispares, lo más simple hubiese sido crear un discurso cronológico que arrancase desde mediados del XIX y llegase hasta la actualidad. Sin embargo, la muestra plantea unos ejes temáticos que invitan a la reflexión sobre cómo el tren transformó el paisaje y la propia experiencia artística.

Así, la primera parte se dedica al paisaje. Como género pictórico vivió en este momento la génesis de una variante, la del paisaje industrial. Frecuentemente se trata de imágenes en las que el tren figura de manera marginal, sus vagones se adivinan como un pequeño detalle más de la composición o su perfil aparece desdibujado, efecto de esa velocidad que tanto impresionaba a los primeros viajeros y que algunos médicos

vaticinaban que tendría efectos perniciosos sobre la salud. En otras ocasiones, como sucede en las pinturas o las fotografías encargadas por accionistas del ferrocarril o directamente por las propias empresas promotoras, la vía férrea cobra mayor importancia y constituye un símbolo de modernidad. Funciona como promesa de una supuesta prosperidad que llegaría a territorios hasta entonces aislados o peor comunicados con París. También el paisaje urbano está reflejado en la exposición, con numerosos ejemplos de las estaciones de París. Y, en este sentido, además de los conocidos ejemplos de Monet, Renoir o Caillebotte, me interesa destacar a otros artistas menos célebres que tuvieron el talento de captar la belleza de la ciudad industrial. Es el caso del artista de Nantes Jean-Émil Laboureur, autor de una de las obras más interesantes de la muestra: *Les usines* (1902). En ella, el autor compuso una imagen que podría servir para representar cualquier extrarradio industrial. Para su composición, Laboureur utilizó un esquema compositivo heredero de las vistas de ciudades de comienzos del XIX, sustituyendo los perfiles de las torres medievales por los de las chimeneas humeantes de las fábricas, reflejando esas afueras “anímicas, magníficas y miserables” a las que hacía referencia el padre del decadentismo Joris-Karl Huysmans.

También se aborda la cuestión del paisaje visto desde el tren, una percepción nueva, propia de la modernidad. Se presentan ejemplos de fotografías realizadas desde un vagón por Brancusi, en un viaje por la campiña rumana en los años 30. Junto a ellas, se incluye una pieza de videoarte de la artista Sophie Riestelhueber grabada en 1984 en la que se muestra a sí misma recorriendo una vía férrea del departamento de Lozère, ofreciendo ante el espectador una reflexión sobre su propia creación en relación con ese territorio accidentado.

La segunda parte de la exposición se destina a la cuestión del tiempo, condición determinante en cualquier viaje y que parece hacerse todavía más presente con la generalización del

ferrocarril. La temporalidades marcan la experiencia en el tren, tanto en el trayecto en los vagones, como en la espera en los andenes. Además, el reloj de gran tamaño era omnipresente en todas las estaciones, marcando un nuevo ritmo moderno. Algunas de las obras de esta sección guardan relación con España, a través de las fotografías del príncipe Emmanuel Bibesco que ilustran su viaje a la península ibérica junto a su hermano Antoine y al pintor Pierre Bonnard en 1901. También gracias a la obra *Pareja en un tren* (hacia 1895), del pintor español Ricardo López Cabrera, conservada en el Musée Carnavalet. Es buena muestra de un género pictórico de estética edulcorada y asuntos folletinescos que tuvieron como escenario los trenes.

A modo de cierre de la sección, la misteriosa *Gare forestière* de Paul Delvaux da muestra de cómo el ferrocarril y las estaciones siguen inspirando la plástica moderna. La exposición concluye con una instalación creada *ex profeso* por el artista Corentin Leber en la que se muestra un tren en marcha, haciendo un guiño a los coleccionistas de maquetas de trenes.

---

# Arte, accesorios y agencia: estéticas objetuales en las músicas populares contemporáneas

Arte, joyas y agencia: estéticas objetuales en las músicas populares contemporáneas

*Un objeto al que se le ha 'concedido el derecho' de ser*

*un objeto artístico, se convierte en un objeto exclusivamente, desde el punto de vista de la teoría, y solo puede ser discutido en términos de los parámetros de la teoría del arte, que es en este sentido lo que haber sido 'concedido el derecho' quiere decir. La teoría antropológica del arte no puede permitirse tener como su principal término teórico una categoría o un taxón de objetos que son 'exclusivamente' objetos de arte porque la tendencia de esta teoría, como he estado sugiriendo, es explorar un dominio en el que los 'objetos' se unen con la 'gente' por medio de la existencia de relaciones sociales entre personas y cosas, y personas y cosas a través de cosas.*[\[1\]](#) (Gell, 1998: 12)

Desde hace algunos años, el interés sobre el papel que juegan los objetos sobre las personas en las manifestaciones musicales ha crecido considerablemente en los estudios de musicología. La antropología del arte y la nueva musicología han jugado un rol decisivo en el cambio de enfoque centrado en el estudio personal del autor o el análisis de una partitura. Las nuevas epistemologías académicas han permitido el conocimiento de otros factores decisivos en cualquier manifestación musical (género, raza, sociedad, ideología, géneros musicales, identidad, instituciones, comunidades, clase, sexualidad, tecnología, instrumentos, etc.); entre ellos, el nuevo materialismo (*new materialism*) y la sociología de las asociaciones ha hecho posible considerar a los objetos como elementos con agencia propia (citando a unos cuantos, Hennion, 1993; Gell, 1998; Latour, 2005; DeLanda, 2006; Deleuze & Guattari 1988). Los objetos no son solo informantes, son actores con la capacidad de mediar, con el poder de modificar un estado de las cosas (Latour, 2005: 71) –por ejemplo, cuando una persona que sale de fiesta lleva colocada en el dedo una alianza, ésta media la manera en la que la sociedad va a relacionarse con quién la porta ya que, a priori, se asume que no podrá llegar a ser un potencial compañero sentimental—. Sin embargo, aún con estas ventajas

epistemológicas, la investigación de la capacidad agencial de determinadas entidades como la moda, la joyería o, inclusive, el tatuaje en las manifestaciones musicales todavía continúa siendo un área poco explorada.

El objetivo de este artículo es doble. Partiendo de la idea de Alfred Gell de que los objetos condensan las relaciones sociales entre personas y cosas que los rodean (Gell, 1998: 12), examino cómo interactúan algunos códigos sartoriales de la mantilla en conjunción con el uso de joyería. Tanto ropas como joyas inciden en tres estéticas asociadas a la música que han ido configurándose a lo largo de la última década: 1) un *revival* del costumbrismo que integra gran cantidad de elementos urbanos de otras estéticas y que denomino *neocostumbrismo urbano*, 2) una estética *Boujee* basada en la incorporación de joyas tradicionales y joyas procedentes de manifestaciones culturales americanas y afroamericanas y 3) estéticas negras entendidas como reinterpretación y préstamo de culturas negras y desde los mitos de *la pena negra*, *la España Negra* y *la leyenda negra*. Asimismo, al estudiar las *assemblages* propias de cada una de estas estéticas –las cuales a menudo se solapan en el panorama nacional– se podrá descubrirla capacidad agencial de los elementos que las componen para descubrir cómo interactúan las nociones de tradición, autenticidad, inmoralidad estética, criminalidad y perpetuación de estereotipos raciales y étnicos en las músicas contemporáneas. Para ello, a partir de nociones de la ANT (*Actor-Network Theory*) reflexiono sobre algunos fragmentos de videoclips de C. Tangana, Rosalía y Soleá Morente en los que se observan tales estéticas y han generado cierto tipo de debate en los medios.

## **Una breve discusión sobre agencia y ANT: intersecciones entre sociología, historia del arte y musicología**

Las principales publicaciones sobre códigos sartoriales y

ropas de manifestaciones musicales de las últimas tres décadas se pueden englobar en cuatro tendencias principales de acuerdo con Monica Sklar (2015). La primera incluye publicaciones aún novedosas, como “Dress-Related Responses to the Columbine Shootings: Other-Imposed and Self-Designed” (Ogle & Eckmann, 2002) y “Appearance Cues and the Shootings at Columbine High: Construction of a Social Problem in the Print Media” (Ogle, Eckmann & Leslie, 2003), en las que los autores examinan la relación entre la sociedad y las manifestaciones juveniles urbanas que empleaban vestimentas como los perpetradores del tiroteo en Columbine de 1999, así como las dinámicas de poder y de identidad que generaban prejuicios y asociaban conductas de criminalidad y desviación a dichas *subculturas* [\[1\]](#) (otros estudios similares se encuentran en Richard, 1988 y Alford, 2015). La segunda, se desarrolla dentro una concepción sincrónica de la estética de cada tendencia, tratando temas como la estructuración de los estilos en el hip hop (Morgado, 2007), las identidades colectivas o el marketing (Green & Kaiser, 2011; Miller, 2011; Strähle, 2018; Sklar & DeLong, 2012). La tercera tendencia recupera los temas anteriores, pero incidiendo en un desarrollo estético de los estilos, es decir, en cuestiones identitarias y de género, sexualidad, raza, apropiación cultural y autenticidad (Fox, 1987; McRobbie, 1993; Sklar, 2013).

La vigencia de los temas de cada una de estas tres tendencias académicas se encuentra a la orden del día, dando lugar a discusiones productivas en torno a la identidad, autenticidad, apropiación cultural, género, raza y otros. No obstante, gran parte de los ejemplos proporcionados de estas tendencias giran en torno a la idea de que la música, el arte o la moda son el reflejo o la homología de procesos, sistemas, o estructuras macrosociales; se encuentran en una línea de pensamiento heredera de los modelos de Émile Durkheim, Max Weber, Pierre Bordieus y las teorías marxistas y posmarxistas. En palabras de Benjamin Piekut, el problema de considerar determinadas

manifestaciones artísticas como reflejo de lo social es que ello “acepta y utiliza como explicaciones aquellas contingencias que son las mismas formaciones que necesitan ser explicadas”[\[2\]](#) (2014: 205).

Algunas de las publicaciones citadas van un paso más allá, ya que se sitúan dentro de los modelos actuales de pensamiento que conciben a la moda y las manifestaciones artísticas como algo intrínsecamente social. Aun así, tienden a separar los aspectos micro y macrosociales y entender las manifestaciones artísticas como entes que reproducen formaciones sociales en lugar de considerar este punto como una cuestión empírica abierta (Born & Barry, 2018: 449). Por estos motivos, la ANT propone situar el foco de atención en las relaciones bidireccionales que transforman, traducen, distorsionan y modifican el significado o los elementos de al menos, dos entidades (Latour, 2004: 39) –esto es lo que se denomina mediación en la ANT–. De esta manera se plantea superar el problema de la *homología* social, pero la ANT no acaba de presentar retos, ya que se muestra como una teoría eminentemente microsocial. Tomando como partida la idea de las relaciones establecidas entre manifestaciones artísticas y lo social como un proceso de coproducción, entonces es imprescindible cruzar escalas y aunar las dimensiones micro y macrosociales para poder comprender la capacidad agencial tanto de lo artístico como de lo social –las manifestaciones artísticas generan relaciones y formaciones sociales que transforman relaciones y formaciones sociales existentes y viceversa–.

Parte de las ventajas de la ANT se encuentran en sus principios teóricos. Bruno Latour y el resto de intelectuales que desarrollaron estas ideas plantearon un cambio en el enfoque de las investigaciones sociológicas; rompieron con el antropocentrismo y la intencionalidad de las acciones humanas. Así, propusieron *desvivificar* la agencia que, hasta el momento, había estado únicamente conferida a los seres

humanos. Con esta teoría, las cosas, los objetos, pasaban a tener agencia propia, es decir, capacidad de acción, de transformación de relaciones entre cuerpos (fueran humanos o no). Sin embargo, la propuesta de ANT de Latour resulta estar basada en un modelo de pensamiento particularmente inintencional, lo cual ha hecho recibir aún más críticas por evitar cualquier premisa de que el ser humano ostente una primacía intencional, debido a su poder para actuar, frente a los objetos aparentemente inertes. Ello deja de lado por completo una cuestión esencial en las humanidades: la subjetividad del ser humano (véase Born & Barry, 2018: 476; Kim, 2020). Sin embargo, la ANT aporta una serie de herramientas metodológicas y conceptos (por ejemplo, su idea de agencia, actores y *actants*, *mediators*, intermediarios, *traces*, grupos, *network*, *articulators*, *localizers*, etc.) que resultan increíblemente útiles para las reflexiones que aquí se presentan. Y, por ello, es por lo que propongo analizar la intersección de vestimentas, joyas y música en los objetos de estudio antes mencionados; porque proporciona herramientas que permiten observar, desvelar y descubrir las trazas que han dejado las relaciones entre objetos (vestimenta, joyas y música) e individuos, estilos y sociedad.

### ***Neocostumbrismo urbano: restauración y reinterpretación de la mantilla en las músicas populares contemporáneas***

De acuerdo con Latour, un mediador (*mediator*) es aquello que tiene la capacidad de “transformar, traducir, distorsionar y modificar el significado de los elementos que se supone que transportan”[\[1\]](#) (Latour, 2004: 39). Si hay algo que tienen en común los fotogramas seleccionados (véanse los links proporcionados en la siguiente nota a pie de página) de los videoclips de C. Tangana, Rosalía y Soleá Morente es, sin duda, la mantilla que llevan las protagonistas de estas.[\[2\]](#) Son imágenes de escenas diferentes, con narrativas distintas, pero con elementos en común y relaciones similares entre



estos; la mantilla actúa como mediador, dejando una serie de trazas que desvelar, pero que, de alguna manera, dan lugar a una red (*network*) o *assemblage* más o menos parecida en cada ejemplo. Por *assemblage* entiendo una “multiplicidad que está hecha de varios términos heterogéneos y que establece enlaces, relaciones entre ellos [...]”. Así, la única unidad de la *assemblage* es el cofuncionamiento: es una simbiosis” [31] (Deleuze and Parnet, 1987: 69; para más sobre el concepto de *assemblage*, véase DeLanda, 2006).

En cada fotograma de los links proporcionados se puede vislumbrar una situación en particular en la que la mantilla actúa como mediador en una *assemblage* donde se encuentran elementos urbanos de carácter sónico y físico que, a su vez, también actúan como mediadores. Además, cada una de estas imágenes representa una escena costumbrista. En el videoclip de “Demasiadas mujeres” de C. Tangana aparecen unas mujeres vestidas de luto con mantilla mientras se escucha un tema que comienza con un paso de Semana Santa y acaba en una especie de tecno sobre una base que utiliza la canción “Compañera” de José Jiménez Fernández (Joselito). En “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)”, Rosalía aparece con un tipo de mantilla mientras se escucha una canción con una hibridación de elementos del flamenco y música pop/electrónica. Junto a estas pautas musicales, se desarrolla una narrativa entre lo doméstico con un aire glamuroso, donde se aprecian ropas, joyas y decoración del estilo, y una estética urbana de extrarradio con transportistas, camiones, polígonos industriales y jóvenes en chándal armados. En el videoclip de “La Misa Que Voy Yo (Soleá con Auto-tune)” de Soleá Morente, aparece la cantante en una capilla un tanto sobria vestida con prendas pertenecientes a una estética gótica postpunk junto con una mantilla. En este tema utiliza, además, un plugin de edición de voz (AutoTune) para conseguir un efecto de cascada (es decir, no pretende utilizarlo como corrector de voz, sino como efecto estético con el sonido escalonado de las notas) como el que se utiliza en el trap, reggaetón o, inclusive, en algunos temas de pop.

Cada una de estas tres *assemblages* contiene elementos en común que reinterpretan la idea de lo costumbrista. Por un lado, se encuentran los espacios de carácter rural y urbano que aparecen con una simbología similar a otras épocas, pero con dichos símbolos transmitidos a partir de objetos actuales[4]. Por otro lado, y como uno de los objetos de estudio de este artículo, se encuentra la mantilla, la cual ha desempeñado funciones diferentes y adquirido simbologías distintas a lo largo de su historia, algunas de ellas ligadas a la monarquía, la tradición, la nación o la erotización de la mujer (véase Corujo-Martín, 2021). Uno de los conceptos estéticos más asociados a la mantilla es el *majismo*, intrínsecamente unido a la idea de costumbrismo. Sin embargo, en los tres casos anteriores, la idea de *majismo* aparece reinterpretada y reactualizada; en otras palabras, aparece mediada por todo el contenido urbano contemporáneo en el que aparece inmersa. Así, la mantilla genera unas series de relaciones, transformando, traduciendo y distorsionando el significado del *majismo* y los elementos estéticos contemporáneos, y viceversa.

En el primer caso, la mantilla incide sobre las nociones de nación y españolidad de varias maneras. De acuerdo con Inés Corujo-Martín (2021: 46), la mantilla se convirtió en un símbolo de resistencia y rechazo hacia los valores franceses durante la invasión a principios del siglo XIX. A raíz de ello, se convirtió en un accesorio estético y performativo que expresaba aversión hacia la monarquía de los borbones a final de siglo (49). La mantilla, por tanto, reivindicaba una serie de valores de españolidad ligados a lo costumbrista. Es más, la mantilla, según Uxía Otero-González llegó a convertirse durante el franquismo en un “auténtico ritual de patriotismo público”[5] (2021: 596). En el videoclip de C. Tangana, se encuentra esta misma crítica de manera irónica ya que gran parte de los elementos sónicos (el paso de Semana Santa o la canción de “Compañera”) y estéticos (todo el imaginario y simbolismo de la Semana Santa, la confesión en una iglesia, etc.) apuntan a valores tradicionales promovidos por el

régimen franquista (por ejemplo, los roles masculinos y femeninos adquiridos por los personajes del vídeo). De un lado, critica el tradicionalismo político de la sociedad contemporánea española y, de otro, la herencia marcada del nacional catolicismo. No obstante, se realiza desde una resignificación de la estética costumbrista: la mantilla, la vuelta a utilizar aquello que nos resulta de una época pasada actúa transformando la memoria de la sociedad. Es decir, aporta un significado a los elementos urbanos y contemporáneos de memoria histórica, resignificando los valores de lo español como algo todavía tradicional, anclado en otro momento histórico, pero injertado en un contexto urbano y digital en pleno siglo XXI.

En un plano político, lo *neocostumbrista* se puede entender como una resignificación de lo que se entiende por español, pero también hay que tener en cuenta el proceso de mediación de la españolidad y lo costumbrista en lo que conforma una estética *neocostumbrista*. De nuevo, la mantilla ejerce como mediador entre estas dimensiones. Corujo-Martín recoge el simbolismo que se le ha llegado a atribuir a la mantilla como un accesorio que muestra a una España anticuada, anclada en lo oscuro y en el sufrimiento (2021: 47). No es sorprendente ver que este accesorio acabara siendo relegado a festividades como la semana santa, celebraciones en iglesias y funerales durante los años del franquismo (Otero-González, 2021: 596). Al fin y al cabo, el estereotipo acabó restringiendo el uso de este accesorio a contextos muy particulares. De esta manera, la mantilla entronca con el mito de la obra etnográfica de carácter pictórico-literario sobre la España de finales de siglo XIX *España Negra* (1899), de los autores Emile Verhaeren (poeta belga) & Darío de Regoyos (pintor español). *España Negra* es un libro de viaje que contiene una gran cantidad de ilustraciones y reportes etnográficos del día a día de la vida en España, así como tradiciones populares, narrados desde una perspectiva fúnebre y pesimista. Este mito no es una cuestión únicamente literaria, sino parte de un constructo

internacional englobado en la leyenda negra. Desde el inicio del Imperio Español hasta la actualidad, España se ha visto marcada por una narrativa de inferioridad y pesimismo promovida tanto por los países del norte de Europa, como por ciudadanos y artistas españoles. Ello conecta, además, con la estética lorquiana de lo negro. Como parte de los esfuerzos modernistas de la época, Federico García Lorca quiso distanciarse de ciertas narrativas decimonónicas (como el Krausismo) que buscaban una “unidad del organismo”. Esta ideología promocionaba la preservación del folclore regional ya que se entendía como un factor que unificaba y dignificaba a la gente. En dicho intento, Lorca se vería influido por la narrativa de *España Negra*, la cual “caracterizaba a la cultura española como oscura, taciturna y lamentacional” (Washabaugh, 2016 [2012]: 63). En resumen, la *assemblage* que nos deja la mantilla hace que la estética *neocostumbrista* abrace los mitos de *lo negro*, la *España Negra* y la *leyenda negra*, pero con una actitud de “autoflagelación” [\[6\]](#) que, según Ramón Esparza, el resto de los países mediterráneos también adoptaron tras la crisis económica del año 2008 (2020: 54). En este sentido, lo *neocostumbrista* entendido como una autoflagelación por el dolor y las dificultades de la vida diaria no es algo limitado únicamente al ámbito español, sino una forma de transmitir, a partir de lo local, toda una serie de adversidades que no están únicamente presentes en nuestra sociedad, sino en otras comunidades internacionales.

En el caso de “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)”, el manto que utiliza Rosalía reaviva una de las ideas que más se le ha asociado a este accesorio: la erotización de la mujer. Se trata de un tema que reaviva la polémica generada por la mantilla en el *majismo* de que este objeto no sólo ensalzaba la feminidad de la mujer, sino que le otorgaba un poder de atracción sexual (Corujo-Martín, 2021: 44). Ello se debe, según recoge Tara Zanardi diversos testimonios escritos y pictóricos de la época (2013: 140), a que la mantilla era entendida en la España moderna como un accesorio que permitía

ocultar la identidad de la mujer, confiriéndole, pues, un aire de misterio y seducción. Sin embargo, aún cumpliendo una serie de roles tan específicos dentro del *majismo*, la mantilla se ha encontrado inmersa en un panorama social más amplio y complejo. Y, es que, Zanardi enfatiza que, a pesar de que la capacidad agencial de la mantilla para mostrar “su feminidad, estilo personal y alianzas locales”[\[7\]](#) estaba aceptada por la sociedad, el hecho de ocultar el rostro por completo o dificultar su vista generaba sospecha por conferir a la mujer cierta libertad para ocultar su identidad (2016: 125-126).

De una forma más contemporánea, Rosalía trae a colación el debate actual sobre el uso del velo –o mejor dicho velos, en plural, debido a las numerosas tipologías que existen: *hijab*, *shayla*, *niqab*, *al-amira*, *tudung*, *esarp*, *chador*, etc.–. Un debate, no obstante, que tuvo lugar desde el siglo XVI en España y que ha seguido presente a lo largo de la historia de este país, pero que, como tema costumbrista español, reactualiza desde la perspectiva de la mujer del siglo XXI. Sea desde una posición occidental o islámica, la cuestión esencial que desentierra este debate es la agencia de la mujer, es decir, la capacidad de actuar con independencia. Se trata de una conversación global que han tratado autoras como Fadwa El Guindi (2003, [1999]), Elisha Renne (2013) o Emma Tarlo (2010), haciendo énfasis en cómo la idea esencialista de *modestia* y diversos movimientos políticos y/o religiosos determinan la forma de vestir y mostrarse en público a la par que es percibido por el resto de la sociedad. Así, el velo puede entenderse desde diferentes puntos de vista, abarcando desde ideologías conservadoras hasta movimientos políticos activistas ya que puede funcionar como objeto represor, como símbolo de identidad, como accesorio de resistencia política o como objeto tabú que genera rechazo (especialmente tras los atentados del 11S; véase Tarlo, 2010), por citar algunos ejemplos.

En el videoclip de Soleá Morente, la mantilla media entre lo

tradicional del flamenco y dos elementos fundamentales de las culturas populares urbanas (moda y música). Este objeto tiene la capacidad de reiterar el fervor casi religioso con el que los aficionados al flamenco se refieren al mismo y, en este caso, por ser una soleá, al cante *jondo* (Cruces Roldán, 2008: 170; Mitchell, 1994: 204; Steingress, 1991: 161). Sin embargo, el doble carácter transgresor y tradicional de la mantilla hace eco de una actitud común, aunque no siempre aceptada, en el flamenco: aquello que pretenda ser innovador o transgresor, ha de hacerlo a partir de las formas clásicas del flamenco. La mantilla sirve para desvelar la acusada tensión entre aceptación y rechazo de las nuevas manifestaciones musicales en el flamenco en base a una relación con el canon establecido de este género musical. No obstante, existen otros factores como la sangre o linaje familiar, la etnia gitana junto con la participación en los procesos de oralidad y el origen geográfico determinado por el área entre Triana, Jerez de la Frontera y Ronda (véase Cruces Roldán, 2002: 100; Steingress, 2004; Ordóñez Eslava, 2014: 338-339) que contribuyen a tal dinámica, pero la cuestión de aceptación o rechazo, en realidad, no es sino un debate sobre *autenticidad*. En general, una gran parte de los aficionados al flamenco no consideran una pieza de música como flamenco si incluyen algo que no consideren *auténtico*, tal y como establece Peter Manuel (2021) en un estudio sobre la recepción de *El mal querer* (2018) de Rosalía. Ello resulta curioso puesto que una manifestación musical que está tan ligada a lo popular, en realidad, mantiene más lazos en común con las músicas populares urbanas de lo que podría pensarse según los sectores más puristas del flamenco (véase la publicación de Morales Gálvez, 2020 para un análisis sobre hibridación de géneros musicales en el flamenco).

En este punto, las relaciones que la mantilla hace visible enlazan con una actitud estética común en las músicas populares contemporáneas: la actualización de elementos procedentes del costumbrismo. Así, a la mantilla se le suma la

vestimenta de corte gótico (la manifestación cultural derivada del pospunk) junto con el AutoTune en la voz de Soleá Morente, construyendo un diálogo entre lo tradicional de la cultura española (lo local) y la absorción de códigos estéticos de otras manifestaciones culturales internacionales (lo global). Además, para ser un estilo centrado en la tradición, el linaje y el origen geográfico como baluartes de la *autenticidad* (Cruces Roldán, 2002: 100; Steingress, 2004; Ordóñez Eslava, 2014: 338-339), el AutoTune aparece con un gesto populista por representar el sonido de la gente del siglo XXI en una forma de folklore global o, mejor dicho, de un *neofolklore*. Una vez más, aquello que se relaciona con una época diferente a la actual, acaba relacionándose y actualizándose a la contemporaneidad a través de otras estéticas y, sobre todo, a través de la tecnología digital.

Las fuentes que aquí he propuesto configuran unas *assemblages* que podrían categorizarse como *neocostumbrismo urbano*. La mantilla, ha revelado múltiples dimensiones, desde lo político y lo ideológico hasta lo social, lo identitario y lo histórico; gran cantidad de temas están presentes, imbricados en una compleja red o *assemblage* donde nociones como lo que se considera español, la nación, el *majismo*, la *feminidad*, la modestia, la tradición, la religiosidad, el folklore, la represión, la autenticidad y las músicas populares contemporáneas, son resignificadas y transformadas, pero también contribuyen a resignificar y transformar el significado de cada una de las otras. La mantilla, es sólo un ejemplo de mediador que ayuda a descubrir todas estas relaciones, aunque, por supuesto, no es el único. Asimismo, el concepto de *neocostumbrismo* corresponde con el resultado de la reinterpretación y resignificación resultante a partir de objetos pasados y/o a partir de objetos contemporáneos. Por otra parte, la integración de la tecnología también desempeña un rol activo en la configuración de esta estética. Por ejemplo, la representación de escenarios y el vestuario presente en los videoclips, actúa como un nuevo formato

pictórico, reactualizando, pues, todo el contenido gráfico y pictórico del costumbrismo.

### ***Boujee Aesthetics*: capacidades agenciales de las joyas en las músicas populares**

Anillos, pendientes, pulseras, colgantes y una gran variedad de tipologías de joyas han estado presentes desde tiempos inmemoriales, generalmente, connotando la idea extendida de poder y estatus social. Tal entendimiento sobre el uso de estos accesorios es, no obstante, algo reduccionista ya que, como Wendy Doniger argumenta en su libro *The Ring of Truth: And Other Myths of Sex and Jewelry* (2017: 294-298), las joyas han jugado un papel determinante en las relaciones con el dinero, el poder, el sexo y el género –y, aquí, la autora destaca principalmente los roles que las mujeres han adoptado a causa de estas dinámicas de poder–. Así, Doniger explica que las joyas se traducen en capital debido a las posibilidades que permiten para su intercambio o venta, aunque van más allá de estas transacciones, aparentemente, tan asépticas. Las joyas se han empleado, históricamente, para hacer visible y público el patrimonio económico del hombre a través de la imagen física de su cónyuge, al igual que un sentido de propiedad (2017: 295). Ello también incide en la capacidad agencial que han ostentado estos accesorios, a lo largo de la historia y en una gran extensión de culturas diferentes, para formar matrimonio en base al patrimonio o joyas en el poder de cada una de las familias interesadas en dicha unión. Por otra parte, también coexiste una lectura contradictoria y todavía más patriarcal que la función anterior. En el caso de los matrimonios que por cualquier motivo terminaran, ya sea por separación o defunción, en gran cantidad de culturas la sociedad permitía a la mujer conservar todas estas joyas, otorgándole, pues, un sentido o una vía de independencia económica (2017: 296).

Estos significados y roles de las joyas son, sin lugar a dudas, necesarios para comprender parte del funcionamiento de



los accesorios en la actualidad, pero, ¿qué funciones cumplen las joyas en las músicas populares contemporáneas? ¿Qué capacidad agencial tienen? ¿Cómo interactúan con el resto de elementos físicos o sónicos presentes en dichas manifestaciones musicales? Doniger (2017: 294) y Simon Schama (1989: 205) recalcan el significado etimológico original de la palabra lujo en inglés (*luxury*) y en francés (*luxure*) como derivado de lujuria (*lust* o *lasciviousness*); palabra que, posteriormente, acabó por significar opulencia y extravagancia con un fuerte componente sexual. Actualmente, parece casi imposible desligar estos significados de las propuestas musicales actuales por la fuerte sexualización de la sociedad y, especialmente, de la música. Sin embargo, como Marcia R. Pointon indica, “las joyas en la actualidad y su representación funcionan como una piedra angular para conceptos emergentes y cambiantes del individuo en relación a la sociedad”[\[1\]](#)(2009: 13); en otras palabras, todavía hay lugar para reflexionar e investigar sobre la función y capacidad agencial de las joyas en la sociedad.

Como reflexión sobre las posibilidades aún ignotas de las joyas, propongo prestar atención al rol que ejercen las joyas en los videoclips de Rosalía titulados “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)”[\[2\]](#) y “De aquí no sales (Cap. IV: Disputa)”[\[3\]](#) (véanse los fotogramas seleccionados en los links de las anteriores citas a pie de página). Uno de los rasgos más notables es la incorporación de la estética *Boujee* en las músicas de carácter nacional (véanse cantantes como Rosalía, Yung Beef, La Zowi, Kidd Keo, La Favi, Pimp Flaco, Dellafuente, etc.). Artistas internacionales como Nicki Minaj, Ariana Grande, Lady Gaga o Doja Cat son buenos ejemplos de lo que consiste esta tendencia. La palabra *Boujee* es una abreviación del término *bourgeoisie* (burguesía), con connotaciones tanto negativas como positivas. El término hace referencia a una actitud de opulencia en las clases media y baja de la sociedad. Una opulencia que tiene como objetivo mejorar la imagen pública para dar a entender un ascenso de

estatus socioeconómico por medio de la utilización de joyas (ya sean de metal o de plástico, con diamantes, con perlas o con cualquier piedra que brille), maquillaje, uñas postizas, ropas y accesorios de marcas de lujo de Armani, Dior, Gucci, Louis Vuitton, etc. Se trata de un código estético muy presente en géneros musicales de carácter urbano como el trap, el hip hop o el reggaeton.

En estas circunstancias, la afinidad de estos géneros con las narrativas que promueven de estilos de vida asociados a la criminalidad hace que este sentido, bastante esencialista, se le asocie a las joyas y demás accesorios. Esta estética Boujee ya no sólo trata de la opulencia, el dinero, el sexo o la posesión de una persona por otra, sino de los medios que se han utilizado –o se hace pensar que se han utilizado– para adquirir dichas joyas. Asimismo, esta idea de criminalidad no hace más que perpetuar un estereotipo ligado a las culturas negras en las que se han desarrollado, principalmente, el hip hop y el trap. Análogamente, esta dinámica social también se encuentra presente entre artistas y determinados grupos étnicos como las comunidades gitanas. Manuel explica cómo por incluir outfits deportivos, joyas y maquillaje al estilo *Boujee*, motos y otros elementos urbanos, *El mal querer* de Rosalía realiza una representación de la etnia gitana en una guisa similar al “*American blackface minstrelsy* [cursiva propia]”, lo que promueve una serie de estereotipos y una “perpetrando una forma ofensiva de ‘apropiación cultural’”[\[4\]](#) (Manuel, 2021: 48). El problema con esta lectura es cuádruple: 1) la apropiación cultural es un concepto legal que nace en el sistema jurídico estadounidense con una coyuntura histórica completamente diferente y cuya finalidad se enfoca en proteger los derechos de explotación cultural-patrimonial de las minorías étnicas del país, 2) es un argumento que se basa en la homología social antes discutida y que obvia las dinámicas internas de la sociedad española con las comunidades gitanas y viceversa, 3) indica una forma de pensar algo reduccionista que se basa en los estereotipos puesto que no todas los

integrantes de las comunidades gitanas visten así, 4) obvia los diálogos entre lo local (la estética costumbrista y su reinterpretación *neocostumbrista*) y lo global (estéticas procedentes de géneros fuertemente vinculados a culturas negras).

Retomando el estudio de los videoclips de “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)” y “De aquí no sales (Cap. IV: Disputa)”, en ambos se encuentran tanto temas ya sugeridos como otros aún sin tratar. Por un lado, en el primero se representa uno de los momentos en los que se prepara a una novia para efectuar su transferencia la unidad familiar de la que proviene a la unidad familiar del futuro cónyuge. Aquí, las joyas actúan como objeto de cambio que permite la transferencia y como activo que asegura el futuro (ya sea a través de la descendencia, de los negocios que ambas unidades familiares puedan emprender juntas o de la perpetuación de un estatus social) a quién intercambia las joyas en la ficción del videoclip de Rosalía, pero que, en realidad, se trata de una crítica de la artista a un comportamiento social que ha estado presente en multitud de culturas a lo largo de la historia y que todavía continúa en algunas regiones y etnias del mundo (véase Anderson, 2007: 151-174; Chan, 2014: 1019-1041; Lowes & Nunn, 2018: 117-138). Este videoclip remarca el poder agencial histórico del que han disfrutado las joyas para ejercer el poder y generar un estado de posesión de una persona –se trata de una crítica a esa parte de la cultura de la violencia que está asimilada por un sector importante de la sociedad–. Por otro lado, en el segundo videoclip, el empleo de joyas ha partido de algunas ideas costumbristas asociadas a diversas creencias (tanto religiosas como laicas) de que estos objetos pueden otorgar un cierto tipo de protección sobre la persona que los utiliza; es decir, actúan como talismanes. Un ejemplo claro de ello se encuentra en las oraciones que algunos creyentes cristianos realizan a algún santo pidiéndole salud o cualquier otro deseo; el hecho de portar estampas, colgantes o cualquier otro tipo de joya que tenga como objetivo algún tipo

de veneración puede entenderse como una extensión de las prácticas anteriores. Además, el simbolismo que rodea a los materiales dorados y al oro, está, frecuentemente, asociado a lo divino, a lo superior, a lo religioso (véanse los monográficos de Bernstein, 2000 y La Niece, 2009: 105-109). En este sentido, su conjunción como objeto protector con el AutoTune, hace que se produzca una mediación entre ambos, dando lugar a la asociación de los efectos vocales y, sobre todo, a este plugin con la idea de lo sobrenatural (Provenzano, 2018: 163). Tanto las joyas en los géneros de músicas populares contemporáneas como el uso de AutoTune, construyen un significado conjunto: la protección a modo de talismán, la creación de una imagen e identidad del artista que va más allá de lo humano hacia lo sobrehumano, lo sobrenatural.

## Conclusión

Examinar los diversos tipos de interacciones y relaciones que han rodeado y encontrado a los objetos ha permitido mostrar parte de la capacidad agencial de éstos. La *Actor-Network Theory*, a partir del concepto latouriano de *mediador*, ha resultado ser útil para descubrir tanto procesos de estéticas objetuales en el contexto español de las músicas populares contemporáneas como la conformación de ciertas tendencias estéticas (por ejemplo, el *neocostumbrismo* o la estética Boujee). Además, el estudio de accesorios, joyas y vestimentas en las músicas populares –un área todavía en sus fases iniciales de desarrollo– ha resultado ofrecer una dimensión y perspectiva diferente a la hora de comprender las manifestaciones musicales y artísticas de la actualidad. Debido a su foco en los objetos, la ANT permite descubrir los nodos principales de las relaciones sociales en los que dichos objetos se encuentran inmersos, pudiendo, así, entender la naturaleza de los mismo y descubrir cómo afectan al ser humano. No obstante, la ANT presenta algunas limitaciones que

no permiten del todo penetrar en los aspectos subjetivos que involucren al ser humano en su interacción con los objetos. Por ello, para poder afrontar un análisis mejor informado, se hace necesario introducir un enfoque etnográfico, el cual ha supuesto en este artículo la selección de unas imágenes de videoclips de artistas actuales por medio de los enlaces a los momentos destacados de los mismos.

Cada uno de los mediadores aquí tratados (la mantilla y las joyas) han permitido establecer una compleja red, una *assemblage*. En estas *assemblages* contribuyen factores macro- y microsociales, temporales (diacrónicos y sincrónicos), simbólicos, culturales, económicos, políticos, religiosos e identitarios. Dos objetos, a priori bastante simples, han facilitado reconstruir los nodos de estas redes. Redes a las que me he referido con el nombre de estéticas *neocostumbrista* y *Boujee*. De esta manera, los mediadores han revelado un gran contenido simbólico y una potente capacidad de interferir, cambiar, transformar, traducir y resignificar relaciones entre objetos y personas. En otras palabras, al examinar estos objetos, se ha podido observar una parte de su potencial agencial. Además, estos objetos han mostrado una cierta fluidez histórica, lo cual ha permitido entender las propuestas *neocostumbrista* y *Boujee* como una actualización contemporánea de estéticas y tradiciones pasadas, así como una resignificación de éstas. Estos procesos de comparación estético-temporales resultan fundamentales para ver cómo interactúan determinadas nociones sobre tradición, autenticidad, inmoralidad estética, criminalidad y perpetuación de estereotipos raciales y étnicos en las manifestaciones artísticas y musicales de la actualidad.

En última instancia, las estéticas aquí tratadas incluyen códigos estéticos procedentes de culturas de comunidades negras, principalmente afroamericanas. Así, se encuentra un diálogo transnacional entre lo global y lo local que se encuentra presente en multitud de géneros musicales y

manifestaciones artísticas. Éste área de estudio, aunque con mayor impulso que las investigaciones sobre objetos y agencia en las músicas populares contemporáneas, está adquiriendo cada vez mayor importancia en el contexto académico internacional. Sin embargo, todavía siguen siendo áreas en las que realizar fructíferos avances en el panorama nacional pues nos encontramos en un momento histórico en el que los movimientos migratorios son más frecuentes.

---

[1] Traducido del inglés por el autor. Texto original: "An object which has been "enfranchised" as an art object, becomes an art object *exclusively*, from the standpoint of theory, and can only be discussed in terms of the parameters of art-theory, which is what being "enfranchised" in this way is all about. The anthropological theory of art cannot afford to have as its primary theoretical term a category or taxon of objects which are "exclusively" art objects because the whole tendency of this theory, as I have been suggesting, is to explore a domain in which "objects" merge with "people" by virtue of the existence of social relations between persons and things, and persons and persons *via* things".

[2] A pesar de que varios de los estudios sobre moda y estilos aquí citados emplean el término *subcultura* junto con el de *escena*, *comunidad*, o *tribus urbanas* popularizados por (Bennet, 1999; Maffesoli, 1995; Shank, 1988; Straw, 1991), éste se encuentra en desuso en la actualidad debido a que, por definición, implican ideas preconcebidas de géneros musicales en relación casi exclusiva con la juventud y de manifestaciones musico-sociales estables, fijas y locales; ofrecen un modelo de pensamiento basado en la homología como explicación de los procesos sociales a partir de los musicales y viceversa (Hesmondhalgh, 2005)

[3] Traducido del inglés por el autor. Texto original: "it

accepts and uses as explanations those stabilised contingencies that are themselves the formations that need to be explained”.

[4] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “transform, translate, distort, and modify the meaning or the elements they are supposed to carry”.

[5] Los siguientes links llevan a fotogramas concretos de los videoclips que sirven de estudio en este artículo: “Demasiadas mujeres” ([https://youtu.be/ZlFri4ez\\_lE?t=59](https://youtu.be/ZlFri4ez_lE?t=59)) de C. Tangana y dirigido por Santos Bacana, “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)” ([https://youtu.be/p\\_4coiRG\\_BI?t=69](https://youtu.be/p_4coiRG_BI?t=69)) de Rosalía y dirigido por CANADA y “La Misa Que Voy Yo (Soleá con Auto-tune)” (<https://youtu.be/Z-mWf3Ak7JU?t=69>) dirigido por Silvia Coca.

[6] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “multiplicity which is made up of many heterogeneous terms and which establishes liaisons, relations between them [...]. Thus, the assemblage’s only unity is that of co-functioning: it is a symbiosis”.

[7] En lugar de caballos, aparecen motos; los eriales y bosques se reinterpretan como explanadas en polígonos industriales; las vestimentas de época ahora adquieren toques retro con cierta nostalgia o se convierten en chándal y ropas asociadas a géneros musicales urbanos con una fuerte presencia de joyas, etc.

[8] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “authentic ritual of public patriotism”.

[9] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “self-flagellation”.

[10] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “her femininity, personal style, and local alliances”.

[11] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “[j]ewels in actuality and representation function as a touchstone for emergent and changing concepts of the individual in relation to society”.

[12] Enlace del fotograma seleccionado de “Pienso en tu mirá (Cap. III: Celos)” de Rosalía y dirigido por CANADA: [https://youtu.be/p\\_4coiRG\\_BI?t=35](https://youtu.be/p_4coiRG_BI?t=35)

[13] Enlace del fotograma seleccionado de “De aquí no sales (Cap. IV: Disputa)” de Rosalía y dirigido por Diana Kunst y Mau Morgo: <https://youtu.be/vy4lZs8fVRQ?t=116>

[14] Traducido del inglés por el autor. Texto original: “perpetrating an offensive form of ‘cultural appropriation’”.

---

## Más allá de las apariencias: Los mundos pictóricos de Georges Ward

Entre los pasados días 6 de octubre a 26 de noviembre, la Sala Francisco de Goya de la UNED ha mostrado al público de Barbastro (Huesca) una selección pictórica del artista Georges Ward (Zaragoza, 1971). Dicha muestra, con título “Gardens”, es la misma que, con ligeras variaciones, ha pasado anteriormente por Calatayud y Ejea de los Caballeros (Zaragoza) donde, como en la ciudad del Vero, ha cosechado un notable éxito de público.

Bajo un barniz de supuesto “cientificismo” y apariencias de objetividad “didáctica”, el zaragozano plantea en sus obras una representación de la Naturaleza que, a primera vista,



destaca por un tratamiento plástico de larga y paciente realización técnica, muy riguroso en su resolución, que bien podría ser calificada de “preciosista”, con todas los riesgos que pudieran derivarse de ello, para bien o para mal. Sin embargo, tal carácter formal está plenamente justificado en este caso, ya que sirve a Ward para mantener en sus obras un tono y una personalidad claramente ambiguas, pues todo su mundo pictórico se sostiene en un entramado de fuertes aspiraciones espirituales, en un trasfondo simbólico que nutre de un sentido trascendente a los sujetos representados más allá de las limitaciones de lo físico, que anhela traspasar el mero “mundo de las apariencias”.

En las composiciones de Ward, resueltas usualmente mediante técnica de acrílico sobre madera, cada motivo fielmente representado del natural -ya sean flores, pájaros, plantas diversas, insectos y arácnidos, etc, etc- alcanza una justa posición y un rango de presencia suficiente a nivel compositivo, integrándose en paisajes y panoramas donde la fuerza de lo “genérico” nunca es capaz de anular el inmenso valor de lo “individual”, sin que la potencia de lo coral inhiba la personalidad intransferible y particular de cada voz única, la capacidad de cada ser para enunciar con orgullo su enigma insondable. Este parece ser un mundo especial donde, como dijera el poeta Gérard de Nerval, “Cada flor es un alma que florece en la naturaleza”.

No exenta por tanto de un fuerte carácter creativo, la reflexión filosófica y estética de este artista surge de una concepción espiritualista del arte y de la vida bastante infrecuente hoy en día en nuestro deshumanizado mundo. Esta se sustancia plásticamente, de forma usual, en base a una combinación entre primeros planos y entornos generales supuestamente entresacados del mundo natural, ambientes reales o imaginarios, más o menos exóticos o cercanos, vividos o idealizados... Salvando lo más aparente, la pintura de Ward demuestra ser también fuertemente recreativa y juega con

determinados recursos técnicos y estéticos provenientes de la Historia del Arte universal: técnicas clásicas como la veladura en seco o el “esfumatto”, influencias estéticas provenientes del arte de los dioramas -por ejemplo, de los museos de Ciencias Naturales, como el American Museum of Natural History de New York-, o del paisajismo practicado por artistas muy particulares, como el estadounidense Martin Johnson Heade (1819-1904), así como, también, de otros maestros o escuelas que, por la razón que fuere, se convierten en motivos de su interés: influencias tan heterogéneas como las de Pieter Brueghel (1526-1569) , los bodegones florales de la Escuela Napolitana, los motivos recurrentes de la estética de lo “Sublime” o los hallazgos y aportaciones de ciertos ilustradores expedicionarios como José Celestino Mutis (1732-1808), entre muchas otras posibles.

La naturaleza es recreada por Ward como un “Canto a la Creación”, observada como un rousseauniano “libro abierto para todos los ojos”, en el que cada uno de los seres cumple un papel, en el que todo parece ordenado según un plan superior premeditado. Las raigambres botánicas, entomológicas, geomorfológicas, las apariencias de un universo físico “observado” bajo un punto de vista eminentemente “positivista” en lo formal, se rinden y diluyen ante el influjo de lo espiritual en lo estético y afirman la primacía en sus contenidos de un concepto eminentemente idealista del mundo y de sus estructuras. Es debido a ello, tal vez, que en estos sugestivos planteamientos plásticos la pulsión hacia el crecimiento y a la ocupación espacial propias de todo lo vital queda restringida y regulada en todo momento a nivel de representación por ese orden supremo que lo reajusta todo, que parece trascenderlo todo, dentro de un concepto de “Belleza Inmutable” como origen de toda posibilidad de lo bello.

El orden es la forma en que se expresa la fuerza superior y Ward se afana por aplicar en sus pinturas los principios de la sección aurea, por estructurar las composiciones en base a

geometrías ocultas con fuerte apoyo en armonías de carácter “lógico”. La ordenación y el equilibrio que se mantienen a todos los niveles, se traslucen también con fuerza al ámbito de lo expositivo, resultando de ello un espectáculo visual proporcionado y armónico, muy atractivo en sala. El artista ofrece una selección de algunas de sus series en forma de tondos con composiciones centralizadas (Rosas del mundo 2008, Aenigma 2017, Life 2020) o formatos ovalados como los que predominan en “Oval Landscapes”. Pero también está abierto a otras derivas compositivas diversas: lo cuadrangular predomina en las series más antiguas de entre las presentadas (“Corteza de olmo”, 2008, “La morada de la reina”, 2011). Algunas composiciones muestran un interés por inspirarse y recrear el entorno natural más cercano en piezas que tienden a formatos muy panorámicos y extensos. Así en la serie “Paraísos de Aragón” (“Contemplando el rodano”, 2010, “Paraíso de Monegrillo II”, 2009), en donde la imponente soledad de los Monegros aragoneses se anima con presencias que expresan la idea una intensa e inesperada vida siempre dispuesta a abrirse paso a pesar de todas las dificultades.

Es en sus últimas obras donde el artista plantea con mayor claridad estos objetivos de fuerte carácter espiritualista, formulados dentro de la poética espacial de los “Cuatro Elementos”, como se sabe campo abonado para la expresión del simbolismo más genuino. “La Naturaleza es el arte de Dios”, proclamó Dante Alighieri (1265-1321). Y es en el ilustre literato universal, precisamente, y en su “Divina Comedia” en quien fija su atención para la realización de estas últimas series -“Infierno” (6 composiciones, 2021-2022)-, recreando ciertas revisiones históricas del paisajismo romántico, como la de Thomas Cole (1801-1848) -de forma muy explícita su “Expulsión, luna y luz de fuego”, de 1828- y, en general, poniendo en juego fórmulas propias del Paisajismo “histórico” (Nicolás Poussin, 1594-1665) o del Simbolismo romántico (Arnold Böcklin, 1827-1901). Este revisionismo creativo parece ser una buena vía de futuro.

Algunos dibujos -“Memoria de Ibiza” (2015) o una pequeña muestra de formatos escultóricos (“Aenigma”, 2018) completan una exhibición sin duda atractiva e interesante a todos los niveles.

---

## **Vidrieras en las iglesias de los pueblos de Colonización en Extremadura**

Este ensayo nace de la estrecha colaboración entre Moisés Bazán y Miguel Centellas, profesores de la Universidad de Extremadura y de la Universidad Politécnica de Cartagena, respectivamente. Se trata de un estudio monográfico sobre los vitrales que decoran 50 iglesias levantadas por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en Extremadura. Las vidrieras constituyen un elemento destacado en la decoración de los templos. Su riqueza compositiva junto con su valor artístico queda patente en el análisis pormenorizado que los autores abordan en cada uno de los casos. El libro nace en el marco del proyecto de investigación nacional “Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio” codirigido por Vicente Méndez y Moisés Bazán (HAR2017-87225-P).

La arquitectura religiosa del INC es, desde hace casi una década, una de las líneas de investigación de los autores. El trabajo en equipo de los dos profesores, historiador del arte y arquitecto, ha dado lugar a la publicación de los artículos: “Proyectando la muerte. Diseños del arquitecto José Mancera para los cementerios en la provincia de Badajoz” (BSAA Arte, 2021); “Oportunidades de futuro para los pueblos del INC en el

ámbito cacereño" (Tejuelo, 2014) -en esta ocasión con Antonia Esther Abujeta-, o bien en formato de capítulos de libro: "Arquitectura religiosa en los pueblos de colonización de la Extremadura meridional" (2021); "Las artes plásticas en iglesias del Instituto Nacional de Colonización al sur de Badajoz" (2021); "Cementerios en los pueblos de colonización de Badajoz. Enclaves singulares en un paisaje rural" (2019); "Arte religioso en las Vegas Bajas del Guadiana. Propuestas renovadoras y presencia femenina en las iglesias de colonización" (2018); "La arquitectura de las iglesias y Capillas-Escuelas de colonización en las Vegas Bajas del Guadiana" (2018); "Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar" (2014); "Las iglesias en los pueblos de colonización del Valle del Alagón. De la planta basilical a la posconciliar" (2012) y "Arte religioso en los pueblos de colonización del Valle del Alagón" (2012). Esta larga lista de contribuciones confirma que se trata de un estudio maduro, resultado de varios años de investigación.

La elaboración del presente estudio ha sido posible gracias a la consulta de los fondos del INC del Ministerio de Agricultura y en el Archivo del Centro de Estudios Agrarios de la Junta de Extremadura en Mérida. Las fuentes gráficas junto con las manuscritas y mecanografiadas han facilitado el conocimiento de los proyectos arquitectónicos de las iglesias, aunque la información sobre su decoración en muchos casos es incompleta y sesgada. Finalmente, el conocimiento *in situ* junto con el cotejo de fuentes secundarias han permitido dar una visión contrastada y casi completa.

El libro se estructura en nueve capítulos que forman tres apartados. El primero engloba a su vez tres epígrafes de carácter introductorio. En ellos se da una visión de conjunto sobre la problemática de las vidrieras, su historia y evolución, hasta llegar a las peculiaridades de los pueblos de colonización extremeños. La transformación de los sistemas constructivos y el gusto por las formas abstractas y

geométricas favorecieron que en Extremadura se implantasen elementos compositivos propios de la modernidad. Las iglesias patrocinadas por el INC fueron un claro exponente de la renovación del arte vitral. El segundo apartado constituye el grueso de la obra y con buen criterio los autores han organizado en seis capítulos el análisis crítico de las vidrieras que decoran los templos religiosos distribuidos por cuencas: valle de Alagón, valle del Tiétar, vegas altas del Guadiana, vegas bajas del Guadiana y el sur de la provincia de Badajoz. El contenido de las divisiones responde a un mismo esquema con el objetivo de dar una visión específica, pero contrastada entre cada uno de los municipios. Datos sobre el urbanismo del pueblo, con la ubicación y trazas del edificio religioso, dan paso al análisis técnico, estilístico e iconográfico de las vidrieras. Y, por último, aparte de la bibliografía, el capítulo noveno presenta una biografía de los creadores, entre los que destacan por el gran número de proyectos Ángel Atienza, Arcadio Blasco, Antonio Hernández Carpe y también la empresa Vidrieras de Arte SA.

La celebración en Badajoz del X Congreso DOCOMOMO Ibérico en abril de 2018 bajo el título «El fundamento social de la arquitectura; de lo vernáculo y lo moderno, una síntesis cargada de oportunidades», constató la relación entre los postulados del Movimiento Moderno y los pueblos de colonización. Se puso en relieve el valor singular de los conjuntos arquitectónicos, pero también se trasladó ese mensaje a la sociedad. En este sentido, no solo las nuevas normas de protección de algunos conjuntos, sino también la implicación de la ciudadanía, son los mejores avales para garantizar su preservación dado su valor testimonial y estético único. En este contexto la publicación del libro permite conocer el estado de conservación de las vidrieras, gracias a las innumerables imágenes de cada una de las iglesias, entre las que sobresalen las capturas fotográficas de los detalles más significativos tanto por sus composiciones geométricas abstractas como por las representaciones

iconográficas. Asimismo, los mapas que acompañan al volumen permiten localizar en el territorio los distintos ejemplos. Esta información creemos que puede fomentar algún que otro recorrido cultural para su visita.

La despoblación y el abandono son los males que amenazan a algunos pueblos del INC. La desacralización de iglesias como la de Pajares de la Rivera o bien el escaso número de habitantes en otros casos obligan a replantear sus usos y valorar posibles medidas preventivas. En suma, estamos ante una monografía que presenta un estudio crítico, pero que tiene a su vez un indudable interés divulgativo para el conocimiento y protección de un rico y poco conocido patrimonio. Consideramos que es una apuesta muy oportuna para revalorizar el arte de la vidriera, tanto en las iglesias construidas por el INC en el territorio extremeño como en su proyección nacional.

---

## **No tan invisibles: Mujeres en la imprenta valenciana. Siglos XVI al XXI**

Rescatar aquellas parcelas de la Historia anegadas por el olvido y sumidas en el silencio bibliográfico es una tarea tan compleja como prometedora. A la falta de estudios sobre los que sustentar nuevas aportaciones se suma el desafío de iniciar un camino de recorrido incierto. Este es el caso de las mujeres y los gremios, tema que, aunque carece de monografías, ha dado frutos interesantes, en especial a los historiadores del arte. Desde hace décadas, se ha advertido el papel desempeñado por ellas en los obradores al tenor de las menciones en la documentación, pero la parquedad de los

legajos siempre ha dificultado profundizar como convendría.

¿Capataces, ayudantes, administradoras...? La legislación impedía que se agremiasen y limitaba el tiempo que podían capitanear el taller. Por esta razón, aunque existen suficientes indicios de su participación en las tareas productivas, en muchos casos es difícil afinar el qué o el cómo. Las fórmulas encubiertas para adaptarse a la legalidad (cartas de aprendizaje que simulan ser de servicio o hijos figurando al frente del obrador en edades tempranas) embarran todavía más la cuestión.

*No tan invisibles: Mujeres en la imprenta valenciana. Siglos XVI al XXI*, muestra comisariada por Aránzazu Guerola Inza y Enrique Fink Hurtado, aborda la implicación femenina en el mundo de la estampación valenciana desde su invención hasta la actualidad. Los nombres propios de impresoras articulan una exposición basada en la exhibición de aquellos libros nacidos en sus fábricas como manera de explicitar su contribución al desarrollo de la cultura.

La imprenta fue (y sigue siendo) un negocio endogámico, integrado por sagas familiares de las que las mujeres formaron parte natural y necesaria. Desde jóvenes participaban en la empresa, aprendiendo junto a sus padres, y de este recorrido vital prolongado derivan roles tan variados como labores necesita ésta (compra de papel, de libros, salvaguarda de punzones, impresión de volúmenes, etc.). No obstante, y citando a los comisarios: “las mujeres han estado vinculadas al mundo de la imprenta desde sus inicios, pero casi siempre han quedado ocultas tras los equívocos roles predecibles que se derivan del uso de términos como *viuda*, *hija*, *heredera* o *sucesora de*”. Esta dinámica ha contribuido a que algunas sigan integrando la incierta categoría que imputa el parentesco, como la viuda de Juan Crisóstomo Garriz, activa en la década de 1630 pero de nombre desconocido porque nunca firmó los frontispicios de sus libros.



Otras, como Jerònima Galés, quien abre la exposición, sí han conseguido ser identificadas. Su imprenta, en los instantes de actividad en solitario (1556-1568 y 1581-1587), dio curso a más de 250 obras, de las que se enseñan una traducción del *Libro de las historias* del humanista italiano Paolo Giovio o la *Doctrina confessional* del poeta valenciano Tomás Real. De Galés llama la atención su prolificidad, pulcritud y buen hacer, tanto que los comisarios recogen una cita del bibliófilo decimonónico Pedro Salvá y Mallén calificando la *Chronica, o comentaris del gloriosissim, e inuictissim Rey en Iacme primer*, estampada en 1557, como “el modelo más perfecto y magnífico de la tipografía española del siglo XVI”. Galés fue sucedida por otras compañeras en el Seiscientos y el Setecientos (Isabel Juan Vilagrasa, Josefa Avinent, Margarita Veo, Viuda De Jerónimo Conejos, Antonia Gómez o Vicenta Devís) que imprimieron tomos de carácter similar, principalmente religiosos, literarios o de historia.

En los siglos XIX y XX, el mundo de la estampación empezó a diversificarse y experimentó una edad dorada como piedra angular del mundo moderno que se gestaba. La prensa escrita, los billetes de transporte, la cartelería o la fotografía necesitaron de la imprenta para garantizar la difusión rápida y masiva de la que precisan casi por definición. El negocio se retroalimentó de aquella situación favorable y la nómina de mujeres que lo integraban creció exponencialmente. Destacamos a las hermanas Mateo Garín (Ángela, Desamparados y Francisca), hijas del también impresor José Mateu Cervera, y emancipadas de su hermano José para establecer la imprenta de El Avisador Valenciano, cuyo nombre alude a la publicación periódica a la que dieron salida, o Dolores Avaria Muñoz, codirectora de la Editorial ECIR, empresa precursora en el uso de mecanismos para emplear diferentes tipos de letra en la misma línea o en la incorporación del color a los libros de texto.

En la actualidad, el trabajo tipográfico se ve inmerso en la reconversión digital que sufren todos los sectores y se está

desvinculando de la fuerza física (que siempre precisó como acto mecánico) y del tradicional soporte del papel.

Al examinar un libro pocas veces reparamos en él como producto porque priorizamos las ideas que alberga por encima de su materialidad; ignoramos quién le ha concedido vida como objeto legible. Sin embargo, todos hemos experimentado cómo la lectura puede tornarse en una experiencia casi sensitiva gracias a una edición cuidada, demostrando que Cesare Ripa tenía razón cuando imputó a la *stampa* (que personificó con atributos femeninos) las cualidades de inteligente y juiciosa para que una obra literaria se complete “en suma perfección”.

---

## Tutankamon, la exposición inmersiva

Madrid ha creado un espacio único tanto en España como en Europa, en donde la última tecnología queda al servicio de las experiencias culturales y artísticas. Un ámbito creativo que experimenta y produce una nueva relación entre el Arte y la Sociedad.

Para ello, se ha inaugurado una exposición inmersiva sobre la figura de Tutankamon, el faraón más mediático del Antiguo Egipto, dentro del paradigma del centenario del descubrimiento de su tumba por el arqueólogo **Howard Carter**. Un viaje al pasado en el que, gracias a la tecnología, se puede visitar la tumba del faraón, así como objetos en su estado original, sin el efecto del paso del tiempo sobre ellos.

La muestra está basada en la documentación excepcional conservada por la National Geographic Society, y con la que se consigue que los visitantes se sumerjan en una combinación de

narrativa, elementos cinematográficos y el mapeo en una proyección de última generación. Esta experiencia además se complementa con la descripción del viaje hacia el inframundo del propio Tutankamón, descrita a partir de las pinturas que aparecen en la cámara funeraria de su tumba en el Valle de los Reyes de Luxor.

Este proyecto histórico artístico y virtual, es obra del grupo conformado por Immersive Experiences y Paquin Entertainment Group, que a su vez han sido responsables de otras exhibiciones como *Beyond Van Gogh* y *Beyond Monet*. Para esta exposición, han creado una instalación de más de 1000 metros cuadrados en los que se recorre desde el interior de la tumba de Tutankamon hasta las pirámides de Giza, donde incluso se pueden contemplar los colores de los templos y adentrarse en el mundo de los rituales religiosos del antiguo Egipto. Complementa a esta enriquecedora experiencia además los objetos históricos y reproducciones de piezas únicas de una civilización absolutamente mágica, de la que hemos heredado infinidad de elementos culturales.

En definitiva, una muestra de vanguardia, donde la fusión de la tecnología, la cultura, la ciencia y el arte, consiguen darse la mano para crear una experiencia única y multidisciplinar, que nos permite viajar en el tiempo y en el espacio para conocer a uno de los faraones que si bien no fue uno de los más relevantes de su época, si que el tiempo histórico a permitido darle su renombre. Gracias a la conservación de su tumba, que ayudó a descubrir muchas cosas de la antigüedad de Egipto a través de sus objetos hallados, que permanecieron en el tiempo para ser descubiertos, como un eco del pasado intacto, sigue y seguirá fascinando a miles de personas en exposiciones o muestras como la indicada.

---

# La pintura y sus lenguajes: Pinturas y algunos bocetos

En el artículo *La fábula del elefante del Museo de Ciencias Naturales*, publicado en 1991 en la Revista de Occidente, Agustín Valle Garagorri, profesor de Historia del Arte, recoge la historia de un elefante de grandes dimensiones que el duque de Alba cazó en Sudán en 1913.

El aristócrata, una vez arrancados los colmillos para su colección, hizo que desollaran al animal y enviaran su piel al Museo de Ciencias Naturales de Madrid para su naturalización y posterior exhibición. El taxidermista del museo, que no había visto un elefante en su vida, se enfrentó al reto de *construir* aquel animal partiendo de su piel y de algunas fotos que le entregó el señor duque posando con su trofeo una vez abatido.

Se trataba de realizar el proceso contrario al de un sastre: partir de un traje ya hecho para *confeccionar* al cliente que lo llevaría puesto. Para ello, comenzó dibujando la silueta del proboscídeo sobre la pared, como si de su sombra se tratara, y a partir de ella, aplicando una proyección ortogonal, fue construyendo un armazón de madera que luego cubriría con escayola, modelándola hasta que finalmente se ajustara *como un guante* a la piel del animal.

Valle Garagorri utiliza esta historia como una fábula para acercarnos al significado del arte y sus procesos. Considera aquella silueta en la pared como la verdadera sombra del arte que espera agazapada para abalanzarse sobre un cuerpo, nunca miméticamente al revés. La utiliza como una metáfora de las dificultades de los artistas, como las del escultor-taxidermista, para encontrar, por ejemplo, un lenguaje propio con el que poder contar los problemas que afectan a su generación.

En ese trance se encontraba Rosa Torres (Valencia, 1948), cuando inició su camino en solitario después de dos años trabajando con el Equipo Crónica. Rosa buscaba distanciarse de la pintura social que practicaba aquel prolífico grupo en plena dictadura franquista consciente de que, como sostenía Adorno, las obras políticamente más profundas son las que, aunque parezca extraño, guardan un absoluto silencio sobre la política. Ese es el caso de Rosa Torres: su compromiso con el arte y con la lucha por la democracia han avanzado siempre íntimamente ligados.

Entre 1972 y 1973, desarrolla una serie de obras que tiene como protagonistas a distintos animales completamente mimetizados con el fondo de la composición. Rinocerontes, jabalíes, serpientes o leopardos, esperan agazapados en la tela a ser descubiertos por el espectador para abalanzarse sobre él, compartiendo el goce estético de la pintura. Al igual que el taxidermista, Rosa construye sus animales partiendo de su piel, de sus manchas o sus texturas que les sirven de camuflaje, pero, en este caso, es el espectador quien ha de terminar de *construir* al animal aislándolo del fondo en el que se camufla.

Rosa exige a quien se acerque a estas pinturas que profundice en el cuadro, que, más allá de mirar, vislumbre lo representado observando insistentemente, aunque al final lo que veamos nos afecte o no nos guste. Es la hipótesis de trabajo de Didi-Huberman, desplegar una reflexión sobre el aura de la aparición que tiene que ver con las manchas de color como manchas de dolor.

Con estas obras arrancan las dos exposiciones que Rosa Torres mantiene abiertas en la actualidad. En Madrid, en la Galería Fernández Braso y en Rubielos de Mora (Teruel) en el Museo Salvador Victoria. Un recorrido por cinco décadas de práctica artística de una artista que hace ya muchos años que encontró su personalísimo lenguaje.

Formada en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, pasó su adolescencia en Llodio (Álava), donde su padre, el escultor y pintor Luis Torres Pastor (Rubielos de Mora, 1913-2004), ejercía de catedrático de Dibujo. Fue allí donde Rosa comenzó a interesarse por el color. Como ella misma explica: "... en el norte, los colores suben de tono. En los días grises se aprecian mejor los colores por contraste. Sin embargo, la intensa luz del Mediterráneo los quema".

La naturaleza es una constante en su obra, tomada como excusa para desarrollar su singular programa estético. Pero también dedica su atención a recrear referencias de la historia de la pintura y determinados movimientos pictóricos, como el arte cinético de Sempere; el pop de artistas como Warhol, Lichtenstein o el Equipo Crónica; el impresionismo, recreando obras de Manet, Cézanne o Van Gogh, así como alusiones a la mitología clásica: Venus, Leda y el cisne o Acis y Galatea.

Podemos hablar de sus composiciones como *deconstrucciones* en las que el color se presenta fragmentado y descompuesto en formas geométricas, muchas de ellas resueltas con un grueso trazo en zigzag. Intensos colores planos, aislados para evitar deliberadamente el contacto entre ellos, reduciendo la interacción que se genera entre las superficies contiguas, tal como Josef Albers analizó en su célebre ensayo *La interacción del color*.

El otro protagonista son los trazos negros que ahondan, junto con el fondo blanco, en ese aislamiento de los colores. Trazos rectos, que contribuyen a definir el dibujo de lo representado, o curvos, que imprimen un notable dinamismo a las composiciones, especialmente a las figuras humanas, siempre monocromas, en las que se comportan prácticamente como líneas cinéticas.

El tratamiento del color raya lo iconoclasta, distanciándose de los colores originales del motivo representado. En algunas de estas composiciones podemos hablar de *colores imposibles*,

como el intenso color rojo del mar de la serie *Sicilia*; el inquietante amarillo del cielo de *Montaña con enebros*; el seductor fondo malva de *Camino con chopos* o el añil hipersaturado de *Mar y rocas*, fechado en este 2022.

Se desmarca así de la filiación paisajista. Rosa Torres no es una plenairista que necesite trabajar *in situ* para plasmar lo que su ojo ve, sino que traslada a su taller lo que su mirada vislumbra.

Una concepción de la pintura que la ha deparado importantes exposiciones como la Bienal de Venecia de 1982, el Spanish Institute de Nueva York, el Parlamento Europeo de Bruselas, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el IVAM, la galería Tres Punts de Barcelona y una larga trayectoria expositiva en la que hay que destacar muy especialmente la Galería SEN de Madrid, en la que presentó su primera individual en 1973, estableciendo desde entonces una fructífera relación fruto de la confianza que su directora, Eugenia Niño, depositó en la pintora desde que supo vislumbra en los cuadros de Rosa el potencial artístico que nos esperaba agazapado en la sombra.

---

## El color de lo público

Desde que en 2003 abrió sus puertas en la zaragozana e histórica Plaza de San Agustín el Centro de Historias (ubicado en parte de los terrenos del antiguo convento y cuartel de San Agustín), ha procurado demostrar con cada una de sus propuestas, que es un museo de arte moderno y contemporáneo diferente. Muestra de ello, entre otros ejemplos, es que su única exposición permanente es la de la Escuela-Museo de Origami que alberga (EMOZ), un referente internacional expositivo de papiroflexia. Pero tampoco olvida otras disciplinas actuales de primer orden, como es el cine y otras

manifestaciones audiovisuales. Para ello se ha prestado como sede de actividades como el *Festival de Cine Realizado por Mujeres*, el *Festival de Derechos Humanos*, una sección de *Cinefrancia* y otras muchas dinamizaciones culturales. A su catálogo artístico, se agregan muestras y festivales de música y danza de distintas culturas, que suele ubicar en su plaza interior y que suponen un activo cultural de primer orden, pues se convierten en una fiesta ciudadana que repercute en la regeneración de este enclave urbano. Todas estas acciones se complementan con conferencias, debates, presentación de libros, talleres, etc. En su libro de ruta, una de las directrices más claras es la apuesta por esas disciplinas artísticas contemporáneas, que se salen del repertorio canónico y luchan por conseguir su reconocimiento en la Historia del arte. Entre ellas encontraríamos el cómic, el diseño gráfico, el diseño de moda, o el arte urbano por citar algunas.

Justamente la exposición colectiva *El color de lo público* trata sobre esto, la puesta en valor del arte urbano y sus artífices. Son muy pocos los museos nacionales o internacionales que se atreven a introducir en su programación expositiva el *street art*: muralismo, grafiti, collage urbano, esténcil, serigrafía o cualquiera de sus manifestaciones. Y aunque su [re]definición artística va mas allá de las acciones hechas con soporte urbano, suelen tener en común reivindicación individual o social y contracultura de tipo *underground* o alternativa. Se trata de una aparente escapada de las corrientes culturales establecidas, aunque en ocasiones, justo sean estas los vehículos creativos necesarios, como puede ocurrir en la temática Pop e iconos *mass media*.

El comisariado de esta muestra, ha llegado de manos de Festival Asalto, patrocinado para la ocasión por el Ayuntamiento de Zaragoza. Esta organización nació en 2005 como una muestra Internacional de arte urbano, que tenía por



vocación ser referencia en la comunicación entre artistas, obra y espectador en la calle. Su carácter lúdico e irreverente surge ya de su nombre, que parece hacer referencia tácita al folclore histórico de Zaragoza referido a la Guerra de la Independencia y el legendario carácter combativo y rebelde de su población, en contraposición al asalto artístico que durante varias semanas cada año, perpetran los participantes del festival. En su web puede leerse que el festival plantea “una fórmula de interacción global con la ciudad y con sus barrios, tanto a nivel urbanístico como social” ([www.festivalasalto.com](http://www.festivalasalto.com)), en la que se pretende que los procesos creativos de cada artista y colectivo, se realicen al aire libre y a la vista de todos los paseantes, convirtiendo así el festival en un acto apologético popular al que suelen asociarse otras actividades relacionadas, como conciertos o incluso mercadillos.

La exposición *El color de lo público* se ha ubicado en el espacio expositivo del nivel 2 del Centro de Historias, el más amplio del museo. Cuenta con una panorámica histórica inicial a través de fotografías, de lo que supone cada año el Festival Asalto para la ciudad y anticipa lo que propone para su convocatoria 2022, que se ha desarrollado durante el mes de septiembre en el barrio zaragozano de Santa Isabel. Los créditos fotográficos llegan de la mano de Marcos Cebrián, Eduardo Moreno, Brazo de Hierro, Clara Antón, Rubén Sances, NULO, Diego Vicente, Txemy, Elian Cali, Murfin Art y la propia organización Asalto. Tras ello se puede pasear entre los murales intervenidos para la ocasión, por los artistas participantes, Diego Vicente, Elian Chali, Murfin Art, NULO, Txemy, cuyo denominador común es el uso del color y el gran formato, ya que se ocupan al completo las paredes disponibles. Estos creadores merecen críticas independientes, sin embargo, en esta ocasión, funcionan como un colectivo y aunque sus aproximaciones al trazo y la forma son muy distintas, convergen aquí en un trabajo coral en el que ninguno de ellos es nota discordante. Con muy distintos ritmos, los cinco se

manifiestan con una narrativa que parece continua y emocional. Pero una de las características más importante de esta exposición es que Festival Asalto ha querido en este curioso experimento, extraer el arte urbano de la calle, del exterior, y llevarlo al interior del edificio. El visitante accede a un espacio en el que el color y la abstracción son el denominador común de un lenguaje plástico que envuelven al espectador, introduciéndolo en un paseo onírico y sensorial.

Sin duda, la reivindicación creativa y puesta en valor del arte urbano es incuestionable gracias a exposiciones como esta. Analíticamente, quizá la sección inicial en la que se repasa la trayectoria del Festival Asalto, resulta algo sumaria si pensamos en la ingente documentación gráfica que han generado sus ediciones, pero la valentía de su arriesgada propuesta muralista es innegable. Los artistas antes citados vinculados al Festival Asalto 2022, han realizado espectaculares obras que, sin embargo, tienen carácter efímero, ya que al concluir la exposición han sido eliminados para “rehabilitar” las salas de exposiciones del Centro de Historias que, tras su clausura, vuelven a existir en su blanco inmaculado. Este punto es realmente destacable y debe conducir a reflexión ya que, tras cada Festival Asalto anual, las obras quedan en la calle y sus fachadas, formando parte de la imagen de la ciudad y del imaginario colectivo urbano. Sin embargo, en esta exposición se experimenta con la memoria individual y lo inmersivo de esta experiencia.

Es importante destacar también la osadía del Centro de Historias, son muy pocos los museos que se atreven a realizar muestras de arte urbano, fundamentalmente en el circuito nacional. En este aspecto podríamos destacar el joven MOCO de Barcelona, pero sin embargo cuenta con formatos de las obras de reconocidos artistas urbanos, más cómodos, móviles, portátiles, no auténticos asaltos del muro como los perpetrados durante exposición, lo que ha justificado su larga duración.

*El color de lo público* posee en definitiva una de las cosas más importantes que debe de tener una muestra: reflexión y debate sobre el arte, contemporáneo en este caso, cuestiones muy necesarias con preguntas como: ¿Qué es el arte urbano? ¿Existe un arte público o son muchos? Y tras su clausura, ¿el arte urbano puede salir de su soporte exterior y coyuntural, para integrarse en un espacio interior?

---

## Gaudí

Desde el pasado mes de octubre, nos podemos deleitar con esta retrospectiva de la obra de Antonio Gaudí para explicar la dimensión del movimiento modernista en la capital de España. Para ello, la comisaria y directora Charo Sanjuan ha conseguido reunir más de 150 piezas, procedentes de las más importantes colecciones, entre las que se exhiben planos, dibujos, maquetas, muebles, elementos arquitectónicos, cerámica, fotos de época... que nos acercan a sus principales proyectos, en un recorrido de siete etapas que abarca desde la Cooperativa La Obrera Mataronense hasta la hoja de palmito en hierro fundido de la reja de la Casa Vicens, los planos originales de las casas Calvet, Batlló y Milà, pasando por la planta general del Templo de la Sagrada Familia o las fotos del Parque Güell realizadas por Adolf Mas, así como sus proyectos para Eusebi Güell.

La muestra arranca con un Gaudí que trabaja como ayudante de otros arquitectos para pagarse los estudios (dibuja el proyecto de fachada de la catedral de Barcelona ideado por Joan Martorell y colabora en la fuente monumental del parque de la Ciutadella), y pasa por sus viviendas, casino, gimnasio y escuela para la Sociedad Cooperativa La Obrera Mataronense, de los que poco se construiría. Tras mostrar sus sistemas de

trabajo y su relación con Eusebi Güell, recorre sus edificios, su mobiliario y una Sagrada Familia que los cuadros de Joaquim Mir muestran en construcción frente a mendigos en un descampado. Una Sagrada Familia que, en el vídeo que cierra la muestra, Dalí pinta sobre una gran lona en alquitrán en la conferencia-happening que dio en el Park Güell en 1956, en la que aseguró que; *“pasarán muchos siglos antes de que se produzca otro igual a Gaudí”*.

Si bien es cierto que la inspiración en la naturaleza resulta algo atractivo de sus obras en un primer momento, tras lo superficial subyace un gran arquitecto que estudia a fondo las estructuras, que parte de un conocimiento del pasado pero lo renueva y crea a partir de lo que ya se ha hecho formas nuevas. Un prodigio de inventiva e innovación, fruto de su propio genio personal, del estudio y de un trabajo minucioso e ingente al que dedicó toda su vida.

Por todo ello, podemos pensar que si algo caracteriza al arquitecto catalán es la originalidad de sus formas, la ornamentación, el cromatismo, la riqueza de los símbolos y la inspiración en la naturaleza. Todo ello permite explicar, en suma, el modernismo.

---

## Cuadros de Jesús Fraile

En la galería Cristina Marín, desde el 15 de septiembre, se puede visitar la exposición del gran pintor zaragozano Jesús Fraile titulada "Aguantando la Respiración". Tenemos 14 cuadros de pequeño y gran formato, 11 de 2021 y tres de 2022. Algunas obras se pueden definir como escultopinturas por la incorporación de maderas que se salen del cuadro, también lienzo y madera. Intensidad de los colores muy bien encajados, formas geométricas, planos expresionistas. Tanta complejidad

formal perfectamente integrada. Volvemos a repetir que estamos ante uno de nuestros grandes artistas con un mundo propio de impecable factura.