

Belleza y clasicismo: Maestros de la pintura realista

Al mismo tiempo que se desarrollaba el informalismo en nuestro país, un grupo de artistas españoles de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid participaron decisivamente con una nueva visión de la realidad en la renovación y ampliación del horizonte artístico. Se les llamó “nuevos realistas”, a pesar de que sus obras en algunos casos iban más allá del realismo, evolucionando hacia formas y tendencias de la figuración. Desde la individualidad forjaron un grupo caracterizado por los lazos personales, tanto familiares como de amistad, enriquecidas con la presencia de Laffón, Toral y Hernández, que también confluyen, frecuentan y reflejan las luces de la capital. Les une además que todos nacieron antes de la Guerra Civil y fue en Madrid donde iniciaron el desarrollo de su carrera en los años cincuenta.

Esto es lo que diez artistas – cinco mujeres y cinco hombres-, representantes del mejor realismo, despliegan en la exposición que la Fundación Ibercaja acaba de presentar en el Museo Goya “Infinita realidad”, que reúne un total de 47 piezas entre pintura, escultura y dibujo de Antonio López, María Moreno, Cristóbal Toral, Carmen Laffón, Julio López, Esperanza Parada, Francisco López Isabel Quintanilla, José Hernández y Amalia Avia.

El corpus artístico ofrece un recorrido a lo largo de más de 60 años, con obras comprendidas entre 1959 y 2021. En su mayoría pertenecen a colecciones particulares, familiares y propiedad de los propios artistas, además de destacadas entidades como la propia Fundación Ibercaja, Fundación Orpheus, Fundación Sorigué y Fundación Azcona.

La exposición ofrece una perspectiva íntima y nítida de algo que podemos compartir, pues sus visiones forman parte esencial de la realidad española, tanto en la objetividad de su verismo y solvencia técnica como en las emociones que sin duda suscitan al contemplar bodegones, estampas íntimas de interiores domésticos, calles y edificios, rincones urbanos y rurales, y la figura humana. En la temática de la naturaleza muerta, destacamos la serie *Rosas rosas 1 y 2*, pintadas por Antonio López en el año 2021, dos piezas inéditas que se exhiben por primera vez al público; escenas urbanas como *Estación Atocha*, de Amalia Avia, y paisajes como *El campo del Moro*, del propio Antonio López. Otras obras que toman como protagonista a la figura humana son el óleo *Retrato de Anabela*, de Isabel Quintanilla, donde representa tiernamente a su hija en el taller de su marido, Francisco López. También la escultura está presente en esta muestra con obras de Francisco López, Antonio López y Julio López, por la gran importancia que tiene en el lenguaje realista.

El amplio abanico de autores y técnicas que se aprecia en esta exposición, permite al espectador poner en valor la evolución que ha experimentado la escuela figurativa en España. Son obras llenas de objetos que nos acompañan en nuestro día a día, pero que alcanzan su seña de identidad y su reivindicación entre este conjunto de pintores.

El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura

contemporánea

El noveno arte ha conseguido a lo largo de los años funcionar como herramienta de entretenimiento, disfrutando de una considerable porción de la tarta del ocio de numerosas generaciones. Sin embargo, hasta fechas recientes no se ha comenzado a analizar el cómic como medio de expresión de una sociedad, con todo lo que ello implica tanto en el momento de su creación y consumo como en las herencias que deja con posterioridad. Entender qué ha supuesto en la historia contemporánea de España permite añadir una pieza más al complicado puzzle que se cierne sobre un país deudor de su pasado más reciente, una tarea a la que se lanza con gran ahínco el libro *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*.

Julio A. Gracia Lana es profesor universitario y doctor en Historia del Arte. Sus líneas de investigación se enmarcan en el arte contemporáneo, con especial interés en el cómic, el dibujo y la pintura, así como en la interrelación entre distintos medios. Ha publicado y coordinado libros como *Las revistas como escuela de vida: diálogos sobre el cómic adulto (1985-2005)* (2019, Universidad de León y EOLAS Ediciones) o *Nuevas visiones sobre el cómic. Un enfoque interdisciplinar* (coord., 2018, Prensas de la Universidad de Zaragoza), participando a su vez en diferentes encuentros vinculados con el noveno arte. Director de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, se encuentra al frente de la Fundación El arte de volar, presidida por Antonio Altarriba.

Lo que el autor propone en las casi trescientas páginas que componen *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* es analizar cómo las historietas surgidas al amparo de la Transición Española y consolidadas en los años ochenta, se enfrentaron a finales del siglo XX a una grave crisis producida por la desaparición de revistas como *El Víbora* o *Cairo*. Lo hace recurriendo a los

testimonios de grandes figuras del medio, tanto creadores (Max, Calpurnio, Keko, Laura, Nazario o Marika Vila) como teóricos del noveno arte, destacando en este caso la aportación de Antonio Altarriba.

El cómic es en esta ocasión reflejo y espejo de un país que construye su cultura contemporánea a través de manifestaciones tan populares como los tebeos, transmitiendo a través de ellos los cambios de un territorio que continúa transitando en muchos sentidos con la llegada del siglo XXI. Precedidos de un prólogo firmado por Viviane Alary, Catedrática en la Université Clermont Auvergne, y una detallada introducción, la publicación se organiza en ocho capítulos: La revista de historietas y el auge del cómic adulto; Causas del final; Los autores ante la nueva situación; De la viñeta al lienzo; Del cómic al audiovisual y la ilustración; Otras vías; Las últimas huellas del boom; y, Un nuevo mercado con ¿revistas? La novela gráfica. Cuenta a su vez con un epílogo, una extensa bibliografía y un índice onomástico que sin duda facilitará el trabajo de futuros investigadores. Cada uno de los apartados despliega una minuciosa aproximación al tema elegido, navegando no solo a través del cómic y la historia de España, sino también estableciendo sinergias con la pintura, la fotografía o el cine. Lo hace atribuyéndoles el papel de salvavidas de un sistema de publicación que, como el propio autor señala, fue dando muestras de agotamiento de 1986 en adelante. Se mencionan los casos paradigmáticos de Nazario y su trasvase de la viñeta al lienzo, Miguelanxo Prado y su apuesta por el audiovisual y el rumbo de Max hacia el terreno de la ilustración.

Sumergirse en la lectura de *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* supone mirar el pasado más reciente de España con otros ojos, descubrir la riqueza de muchos artistas todavía desconocidos y comprender las múltiples caras de una cultura rica y poliédrica, precedente inmediato de una sociedad construida a

base de aciertos y fracasos. Uno de los principales valores del libro es precisamente esta nueva mirada, que se aproxima al lector con acierto y gran solvencia gracias a una redacción amena y unos contenidos perfectamente asentados. La publicación firmada por Julio A. Gracia logra que el lector disfrute y aprenda a partes iguales, pero sobre todo le despierta el interés por seguir descubriendo más sobre el papel de la historieta en la cultura, tanto contemporánea como pretérita y futura.

En el 200 aniversario del nacimiento de Rosa Bonheur.

2022: Celebración en Francia del "Año Rosa Bonheur": su "redención".

Como en muchos otros sectores de nuestro ámbito sociocultural, en el mundo del arte estamos viviendo una época revisionista muy propicia al más que necesario reconocimiento, adaptación y normalización del papel de la mujer como protagonista del fenómeno que nos compete. Indudablemente, entre otras acciones importantes, las revisiones en el campo de la historiografía son imprescindibles para enriquecer y equilibrar nuestro conocimiento y proceder a una valoración más justa y ajustada a la realidad; en definitiva, de una estimación más realista de la visión del fenómeno artístico, desprovista de los prejuicios y desgastes sufridos por la prevalencia en el tiempo de una óptica sesgada y sexista por parte de la crítica de arte, de sus estudiosos, intermediarios y, al fin y al cabo, del conjunto de la sociedad y de la cultura en general.

Uno de los casos ejemplares a este respecto es el que afecta a la artista Rosa Bonheur (Burdeos, 1822-Thomery, 1899) de la que se celebra el bicentenario de su natalicio precisamente este año 2022. La bordelesa nos sirve para ejemplificar de forma muy aclaratoria esta indeseable problemática brevemente expuesta, ya que, tratandose de una artista espléndida, perfectamente adaptada a los intereses estéticos de su tiempo y habiendo alcanzando en vida un resonante éxito de alcance internacional, cayó en cierto descrédito y olvido posterior, sobre todo en su natural ámbito galo de influencia. Y, aunque nunca se ha extinguido el eco de su importante papel como mujer artista pionera en muchos aspectos de su periplo artístico y vital, es notoria la subestimación en que se ha mantenido su legado durante buena parte del siglo XX, hasta tiempo reciente en que parece verse restablecido su nombre y su reputación.

Durante todo este año, Francia -su país de nacionalidad- parece decidida a hacerle al fin justicia tras un largo e inmerecido olvido: una importantísima exposición retrospectiva, con inclusión de unas 200 obras y edición de un completo catálogo (BURATTI-HASAN, 2022), se viene celebrando precisamente en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Burdeos (del 18 de mayo al 18 de septiembre de 2022) [\[1\]](#); esta pasará a ser presentada en el parisino Museo d'Orsay [\[2\]](#), olimpo de los artistas decimonónicos consagrados, entre el 18 de Octubre de 2022 y el 15 de Enero de 2023, con una gran cantidad de actos y actividades paralelas cuya finalidad última es la de resituar historiográficamente a la artista en el lugar que sin duda merece. Entre todos estos múltiples eventos enmarcados en lo que se ha dado en llamar "Año Rosa Bonheur" destacan otras exposiciones, como la titulada "Capturer l'âme. Rosa Bonheur et l'art animalier" en el castillo de Fontainebleau [\[3\]](#) (entre el 3 de junio de 2022 y el 23 de enero de 2023) con presencia de 50 obras, algunas de ellas exhibidas por primera vez, y la edición de un catálogo (BEAUFILS, 2022). Otras exposiciones complementarias a reseñar

son las producidas en By [\[4\]](#), el castillo-estudio que fue posesión de Rosa Bonheur en Thomery (Seine-et-Marne) donde vivió y murió y, durante más de 40 años, desarrolló una ingente producción pictórica: “El museo de las obras perdidas” (1 de marzo – 1 de septiembre de 2022) y “Rosa Bonheur íntima” (2 de septiembre-31 de diciembre de 2022).

Aunque no se trata de la primera exposición ni catálogo monográficos dedicados a la artista -nunca de la magnitud y profundidad crítica como los que ahora se proponen- y existe sobre ella una bibliografía clásica de notable interés, puede considerarse a este nuevo catálogo, editado al efecto para ambas exposiciones, como la más importante publicación científica editada hasta ahora capaz de ofrecer una visión general de los múltiples y ricos aspectos de la actividad creativa de Rosa Bonheur y nuevos enfoques y aportaciones sobre su legendaria biografía [\[5\]](#).

Una de las mayores contribuciones de las exposiciones principales de Burdeos y París es que, junto a la exhibición de algunas de sus obras más emblemáticas (incluido, como no podía ser de otra manera, el icónico “león” del Prado del que más tarde nos ocuparemos brevemente) se presenta una amplia selección de estudios, bocetos y apuntes, tanto pintados como dibujados, que permiten apreciar la vital importancia de la observación directa de lo natural en los particulares procesos creativos de esta artista, figura capital de la estética naturalista a nivel mundial. Por primera vez se presentan al público magníficos dibujos y apuntes completamente inéditos recientemente descubiertos en el castillo de By. También se exhiben otras obras y objetos relacionados con aspectos más insólitos y desconocidos de la creadora, a menudo dentro de un ámbito más íntimo y con intereses de carácter experimental (como esculturas manufacturadas con castañas, pinturas sobre guijarros, etc.). Por último, la exposición destaca la personalidad de Rosa Bonheur, su humor, su gusto por las caricaturas y las múltiples y fructíferas relaciones que

mantuvo con personalidades del mundo musical, literario y científico de su época. A nivel museográfico, la presentación de las piezas se ajusta a una ruptura de escalas proporcional a las dimensiones de las obras seleccionadas, pues es en el caso de la bordelesa tanto pintó en tamaños monumentales, incluso panorámicos, muy energéticos y dinámicos, como en formatos muy pequeños de carácter intimista.

En resumen, la memoria de Rosa Bonheur es recuperada por medio de numerosas manifestaciones a nivel nacional y local con ocasión de este bicentenario, inscrito en la lista de conmemoraciones nacionales para la misión “France Mémoire” del Institut de France.

Por supuesto, este proceso de reconocimiento y recuperación a todos los niveles con que Francia intenta resarcir su “desapego” con una de sus más célebres e icónicas mujeres artistas, no surge de la nada. Previamente, y desde no hace mucho tiempo, una serie de acciones concretas, algunas de gran calado popular, han ido poniéndose en práctica en el país vecino, como es la reciente edición de un sello de correos por La Poste francesa (RIAÑO, 4/3/2022) con la imagen de la obra “El Cid, conservada en el Museo de Prado y la adquisición privada -pero con el decidido apoyo financiero del gobierno galo[6]-, recuperación y reapertura, de su hasta hace poco lánguida casa-museo en el castillo de By en Thomery (Seine-et-Marne) (RIAÑO, 15/3/2022), donde la artista residiera durante casi cuatro décadas[7].

Todo parece adecuado para “recuperar” a la que en su tiempo fuera celeberrima pintora naturalista que tuvo el honor de ser la primera mujer galardonada con la Gran Cruz de la Legión de Honor en 1865[8], a instancias de la española Eugenia de Montijo. Esta hizo entrega personalmente del galardón a la artista visitándola en su casa-estudio del castillo de By en Thomery, un hecho “insólito” que no pasó desapercibido a la prensa internacional de su momento[9]; tampoco a la prensa española que, en general durante la vida de la bordelesa, no

aportó muchas noticias referentes a ella, según tendremos ocasión de ver con brevedad a lo largo de este artículo.



La emperatriz Eugenia de Montijo visita el estudio de Rosa Bonheur en Thomery, en 1863. Litografía de Frédéric Lix y Auguste Victor Deroy .

1922: La (no) celebración del primer centenario en Francia

En este caso concreto, hablar de “hacer justicia” a la que hace siglo y medio fuera celeberrima artista no resulta ninguna exageración. Si se consultan las fuentes periodísticas originales para investigar pormenores sobre la celebración de su primer centenario en Francia en 1922, justo ahora hace 100 años, podemos ver hasta qué punto éste pasó sin pena ni gloria, algo que llama mucho la atención, teniendo en cuenta los pocos años que habían transcurrido desde el fallecimiento de Rosa en 1899 y la celebridad del personaje.

En la fecha de su defunción en el castillo de By -1899- este luctuoso suceso había sido noticia de alcance internacional (incluida, como veremos, España). Pero tan sólo dos décadas después, el primer centenario de su nacimiento pasaría totalmente desapercibido en Francia a todos los niveles; paradójicamente, el mundo de la cultura francesa parecía haberse olvidado de una de sus personalidades más conocidas y carismáticas, y muy escasos medios de información se hicieron eco de la efemérides, como la propia prensa reconoce, afirmando: “He aquí, ciertamente, un centenario que no habrá tenido mucho eco en la prensa. El Bulletin de la Vie Artistique, a través de la pluma de Tabarant, habrá sido el único en destacarlo con un recuerdo” (ANÓNIMO, 25/3/1922).

Algún que otro diario como, por ejemplo, *Paris-Midi* (LE PLANTON, 25/3/1922), se preguntaba también al respecto: “Es lamentable que los artistas hayan dejado pasar, sin conmemorarlo, el centenario de Rosa Bonheur (...)¿Se habrá olvidado su memoria? Rosa Bonheur descansa en Père-Lachaise: ¿los artistas le han llevado flores en los últimos días, por su centenario a la humilde lápida bajo la que descansa?”. Otro ejemplo similares el aportado por *Le Bulletin de La Vie Artistique* (TABARANT, 15/3/1922) que, como los anteriores, destaca lo lamentable de la situación:

¿Y por qué no conmemoramos este centenario de una artista que, en su momento, fue popularmente célebre? ¿Reflexionamos en todo lo que representaba Rosa Bonheur hacia 1860? ¿Y quiénes entonces, en las provincias más lejanas, no se maravillaron desaber que la señorita Rosa Bonheur, cuando iba al Bois de Boulogne o por París para pintar allí del natural, cambiaba su corpiño y su vestido por una chaqueta y un pantalón masculinos? ¿Que, incluso, una noche, vestida sólo con su bata de taller, toda manchada con colores al óleo, se había mostrado en un palco en la Ópera? ¿Que atrajo la atención durante todo un cuarto de siglo, alrededor de ella y de sus obras?

A su vez, en un artículo (CLAR, 1/4/1922) que, como los anteriores, ponía de relieve el desinterés y desdén con que los franceses afrontaron la efemérides, la periodista y escritora de orientación feminista Fanny Clar, reflexionaba:

El centenario de Rosa Bonheur ha transcurrido en medio de un silencio casi total. Sólo nuestro colega Tabarant evocó, en el Bulletin Artistique, la obra y la silueta de esta pintora (...) que fue muy popular. Después de todo, por muy pomposo que parezca hoy Le Labourage Nivernais, la brillantéz de los lienzos modernos ha brotado del diseño y el color académicos, y aunque solo fuera por reacción, Rosa Bonheur se merecía un ramo de flores, por modesto que fuera, en su tumba.

Fanny Clar apunta en su breve reseña a una de la claves de la cuestión: en este corto periodo de tiempo de dos décadas que había transcurrido desde la defunción de la artista (1899) el naturalismo radical que Rosa Bonheur había abanderado con verdadera maestría y singularidad, no sólo estaba ya totalmente superado sino que, arrumbado ante la fuerza de las nuevas propuestas renovadoras y vanguardistas del Arte, sus producciones parecían a ojos de sus contemporáneos manifestaciones algo trasnochadas, asuntos fuera de actualidad. En 1922, Rosa Bonheur se había convertido ya en un personaje extemporáneo y, ciertamente, relegado a un cierto olvido en su propio país de nacimiento. Con toda la crudeza, la no celebración de este centenario puso muy claramente de manifiesto este declive que ya había comenzado bastante tiempo antes de la muerte de la artista, como muy gráficamente nos describen algunas fuentes (TABARANT, Ídem):

¡Tristemente el tiempo se encargaría de traer de vuelta esta deslumbrante gloria a su justa medida! La vejez de Rosa Bonheur -de una Rosa Bonheur bien olvidada aquí- fallecida en la lúgubre soledad de la Château de By, en Thomery, cerca de Fontainebleau, donde Miss Anna Klumpke,

su amiga estadounidense, la rodeó de tiernos cuidados.

En Francia, el mismo país que hoy se afana por recuperar su memoria y reivindicar su valioso papel pionero a todos los niveles en problemáticas y cuestiones que en la actualidad están en la cresta de la ola, el olvido y la desatención se produjeron ya en vida de la artista; mucho más que en otros países donde la reacción sin duda fue menos visceral, e incluso inexistente, como destaca Adolphe Tabarant en su artículo de referencia (TABARANT, Íbidem):

Los amateurs de Inglaterra y América continuaron su admiración por ella, pero la indiferencia de los aficionados de su propio país le produjo un vivo sufrimiento. Para tranquilizarla, M. Gambart le escribió desde Londres: cartas en las que bromeaba llamándoles "los pintores según la nueva moda". Pero ella le respondía, conciliadora: "No bromeemos con los impresionistas: los hay buenos"

Entre los pocos actos -a tenor de las noticias que aporta la prensa, probablemente el único- que se pusieron en marcha en 1922, puede señalarse una retrospectiva organizada en el marco del Salon des Artistes Français de aquel año. Lejos de ser ambiciosa, esta exposición deslucida, poco representativa del conjunto de su producción y diluida entre otras heterogéneas obras de artistas que sin duda aprovecharon la ocasión para lucirse, no se conformó desde luego como una oportunidad favorecedora para la recuperación de la que había alcanzado la gloria de ser considerada una de las grandes figuras del arte naturalista universal.

En su crónica del Salón de aquel año, el crítico Albert Flament (FLAMENT, 15/5/1922), por ejemplo, calificaba esta muestra como demasiado "embrionaria" y la describía en los siguientes términos no muy elogiosos: "Los pocos lienzos de Rosa Bonheur reunidos en la primera sala solo pueden dar una impresión incierta del talento de esta célebre

artista". (...) [\[10\]](#)

Además de la importante revolución estética que el panorama artístico mundial estaba experimentando en los años veinte con respecto a los intereses decimonónicos, tampoco debe resultarnos extraño ese cierto desapego -si no rechazo- que, entre los franceses, terminó produciéndose hacia la figura de Rosa Bonheur. Mientras, el Reino Unido y Estados Unidos se mantuvieron fieles al respeto y recuerdo de quien entre ellos había obtenido un fulminante éxito a mediados del siglo XIX.

Rosa exponía en los salones parisinos desde 1841, con tan sólo 26 años de edad. En 1843, exhibió en el salón correspondiente *Chevaux sortant de l'abrevoir*; en 1845 fue galardonada con una medalla de bronce y, en 1849, con otra de oro por una de sus composiciones más famosas y emblemáticas: *Labourage nivernais*, adquirida por el estado francés y conservada actualmente en el parisino Musée d'Orsay. Rosa Bonheur tuvo un buen ojo para los negocios -lo que hoy llamaríamos marketing- y sus obras llegaron a alcanzar precios realmente desorbitados en el mercado de la época. En 1851, entabla relaciones con la casa Goupil de París y, durante los años siguientes, sus imágenes pictóricas serán reproducidas por Lefèvre en Londres y Goupil y Peyrol en París, asegurando la difusión de su firma por todo el mundo en forma de reproducciones litográficas cuya comercialización mantenía un auge inusitado. En el Salón de 1853 presentó otra de sus obras más famosas, *Le Marché aux chevaux (The Horse Fair)*, una gran pintura con un formato gigantesco (2,44 m x 5,06 m) conservada actualmente en el Metropolitan Museum de New York, que le otorgó un merecido reconocimiento internacional. Pero el surgimiento y auge de su indiscutible fama internacional coincide con su viaje a Inglaterra y Escocia en 1855 tras el cual, asegura Adolphe Tabarant (TABARANT, Ídem): "Sus éxitos fueron extraordinariamente rápidos. Inglaterra sobre todo se enamoró locamente de ella, tanto que en Londres se la conocía como "la gloriosa francesa" y pronto decidió no exponer en París y

trabajar sólo para aficionados ingleses y estadounidenses”

Este desapego del panorama artístico parisino oficial, que suponía una clara desafección de la artista con respecto a sus conciudadanos y su medio profesional natural, produjo una ruptura, una herida que, en el futuro, nunca acabaría por cicatrizar del todo. La crítica y los medios de información insisten en destacar esta realidad, a veces enfocada incluso, más allá del reproche, como si esta supusiera de alguna manera una traición a Francia y a los franceses. Así puede leerse en un artículo publicado con motivo de su fallecimiento (ANÓNIMO, 3/6/1899): “Rosa Bonheur deja un trabajo considerable aunque incluyendo muchas páginas admirables que nos han sido arrebatadas por los aficionados extranjeros”

Un largo artículo publicado en Estados Unidos en la revista *International Studio* con motivo del primer centenario firmado por Muriel Ciolkowska (CIOLKOWSKA, 8/1922) aporta interesantes claves sobre esta problemática creada, cuando destaca el recrudecimiento de las hostilidades entre la artista y su propio medio profesional galo el mismo año de su defunción en 1899:

Durante los años 90 su mejor mercado fue América, circunstancia que, sumada a su temprana popularidad en Inglaterra, privó a Francia de la mayor parte de su producción. Se había abstenido de los salones durante cuarenta y cuatro años y cuando hizo su aparición allí en 1899, el mismo año de su muerte, se propuso que se le concediera la Medalla de Honor, corrió el rumor de que la idea había surgido de los comerciantes para mantener altos los precios de sus obras. Atónita de indignación, Rosa Bonheur escribió al comité del Salón rechazando la medalla, alegando que el pequeño cuadro que había enviado ese año no merecía tan grande distinción, aunque es bien sabido que esta recompensa se supone que corona una carrera más que marcar un trabajo específico. Así sucedió que unas pocas palabras de despecho privaron a la célebre

mujer del supremo reconocimiento de sus compatriotas, un reconocimiento que ella no había buscado, pero que hubiera apreciado.

En efecto, tal relación conflictiva venía ya de lejos: el “plante” de Rosa a los salones parisinos y su rechazo al mercado francés, tras el que se recluyó en el castillo de By dedicada a satisfacer casi con exclusividad la enorme demanda de sus obras por parte del mercado anglosajón y de otros países europeos como Alemania y Bélgica, son señalados normalmente por la crítica especializada francesa con sarcasmo, cuando no con opiniones teñidas por un incontenido “chauvinismo”, con continuas comparaciones y referencias malintencionadas a su hermano pequeño Auguste Bonheur, entonces en el cenit de su carrera. Algún crítico llega a calificar a la artista como una “desaparecida” que hubiera dejado libre su puesto de primera figura en el escalafón de los animalistas a su hermano menor, Auguste. Todo quedaba en casa. Sobre esta cuestión, se preguntaba el crítico Louis Auvray (AUVRAY, 1869):

(...) pero ¿qué ha sido de Rosa Bonheur? ya no oímos hablar de ella. ¿Habrá dejado de pintar o estará muerta? No, señor; Rosa Bonheur, es cierto, ha dejado de hacer envíos a nuestras exposiciones anuales desde su Le Marché aux chevaux, su página más grande expuesta en el Salón de 1853; pero, sin embargo, ella no ha dejado de producir. Vive cerca de Fontainebleau, donde, se dice, trabaja para Inglaterra. Según algunos, rehúye nuestros Salones, porque ciertos críticos han sido demasiado malévolos con ella; según otros, los nuevos talentos que han crecido en los dieciséis años desde que se retiró de la lucha le harían sombra, temería no ocupar ya el primer rango... ¡Señora! no podemos culparla por esta prudencia. Y luego, ¿no es su hermano, M. Auguste Bonheur, quien hoy ocupa el primer puesto entre los pintores de animales? La supremacía del género, por tanto, sigue perteneciendo a la familia, y es

mejor que no haya rivalidad entre hermano y hermana”.

No hay por tanto nada extraño en el hecho de que el recuerdo de este primer centenario pasara sin pena ni gloria, casi totalmente ignorado en el país galo. Pues, a diferencia del momento actual, la coyuntura no resultaba entonces en absoluto favorable.

Es la sospecha de esta imparable decadencia de su recuerdo en su propio país lo que indujo también, muy probablemente, a su segunda pareja, la americana Anna Klumpke (KLUMPKE, Anna, 1908, p. 416), a resaltar como colofón de su importante homenaje biográfico dedicado a la artista en 1908:

¿Cómo podría cernirse el olvido sobre su nombre, cuando no hay ninguna de sus obras que no manifieste tanto la habilidad y la ciencia técnica de su mano, como su amor por la naturaleza, su amistad por los animales que escenificaba, y su inteligencia, su maravillosa comprensión de lo que ella llamaba su alma.

España: La ignorancia historiográfica y crítica

En los medios informativos y críticos españoles las referencias a este malogrado primer aniversario del nacimiento de la bordelesa en 1922 son, simplemente, inexistentes.

Mientras, tal y como hemos tenido ocasión de ver, la relación de Rosa Bonheur con el medio artístico francés fue haciéndose progresivamente menos estrecha y más conflictiva, y el paso inexorable del tiempo fue dejando atrás como caducas y trasnochadas las propuestas del naturalismo estético, hasta el punto de hacer imposible cualquier intento de conmemoración del primer aniversario de su nacimiento, en España ha persistido durante décadas una ignorancia casi absoluta, no

sólo sobre este acontecimiento en concreto sino, en general, sobre el peso biográfico y la gran importancia de la artista en el panorama artístico internacional. Su nombre y su importante biografía han salido a la palestra muy recientemente en nuestro país y, por razones en cierta forma ajenas a lo artístico, como luego tendremos ocasión de ver. Eso sí, con una gran fuerza y por la puerta grande con su ya, en tiempo record, icónico león del Museo del Prado.

En cuanto a monografías sobre Rosa Bonheur, en nuestro ámbito perdura una carencia absoluta durante todo el siglo XIX y, hasta la actualidad, es preciso remontarse a ciertas noticias puntuales en la prensa periódica histórica y a la bibliografía de orientación feminista previa a nuestra guerra civil del 36 -en muy concretos compendios generales sobre mujeres ejemplarmente comprometidas con la larga lucha por la igualdad- para encontrar referencias a esta artista tan interesante como desconocida entre nosotros.

Salvo alguna excepción reseñable, de entre las primeras -es decir, las publicaciones periódicas de carácter histórico- puede destacarse el hecho de que están normalmente supeditadas a las noticias que llegan de París, y que muy pocas veces profundizan en el valor estético de la obra de la artista o en un análisis o valoración de su producción dentro de competencias estrictamente artísticas o profesionales. Las pocas ocasiones en que esto ocurre, es porque se trata de traducciones directas del francés de determinados artículos publicados previamente en la prensa gala. Hay casos que se dejan impresionar, en apuntes siempre muy breves, por los grandes logros y reconocimientos que la artista consiguiera en vida, por sus resonantes éxitos internacionales y su celebridad, y otros que se limitan a aportar noticias muy sucintas, casi “telegráficas” que hacen referencia a las altísimas cotizaciones alcanzadas por sus obras en el mercado internacional, máxime teniendo en cuenta su condición de mujer. Cuando se publican en un tipo de prensa de carácter más

general, aluden también concisamente a ciertos sucesos de gran difusión que, por su especial relevancia noticiable, dieron en su momento la vuelta al mundo: así la concesión por parte de la emperatriz Eugenia de Montijo de la “Legion de Honor” o su fallecimiento en 1899.

En la prensa española podemos encontrar noticias sobre Rosa Bonheur a partir de 1853, es decir desde el momento de su salto a la fama con motivo de sus triunfos y galardones en los salones de París. El artículo con título “Estudio de Rosa Bonheur” publicado por *La Ilustración. Periódico Universal* (ANÓNIMO, 8/1/1853) es una traducción casi exacta del difundido el año anterior (1852) en París en el periódico *l'Illustration* con firma de A.J. Du Pays (DU PAYS, 1852), cuya autoría ni siquiera se cita en su versión española. Además de su contenido divulgador, lo interesante de este artículo en particular es que está ilustrado con una vista de este estudio de la artista mítico en el París de mediados del siglo XIX. El grabado xilográfico que lo acompaña, con título “Taller de Mademoiselle Rosa Bonheur”(ANÓNIMO, 8/1/1853), igualmente es una copia exacta del publicado el año anterior (1852) en París en el periódico *L'Illustration*(ANÓNIMO, 1852: 283-284) con título “Atelier de Mile Rosa; Bonheur”, una demostración más de la gran versatilidad de la técnica xilográfica que permitía un rápido intercambio y amplia difusión de las imágenes incluso a escala internacional.



Jany Lind.

Carraige fué rubecado, no era una muchacha preciosa, pero que se hubiera alegrado, sino en un amor, al cual se dejó una pequeña abertura para la respiración: pero en la noche el amor, o más su entrada en el cuarto sin el menor inconveniente.

En aquel de qué modo él Carraige en primer paso en la carrera delirio: ya pertenecía al Estado, y desde este momento empezó su vida aventurera. También desde este momento quiso después hablar: me habló tantas veces su historia, que luego había presencias en la memoria los límites de que se servía, y pensaba por la misma que él la señora ahora, a fin de que concierda no se al que fue tal amigo por las cosas espacia de tiempo. ¡Ah! Si desde un principio no le concedida la palabra a Carraige, concierda en que los recuerdos de sus primeros días se habían los confesos en su entendimiento (los adquirió de su madre, a la que volvió a ver, como él mismo se lo hubiera), cualquier que se mostrara tan a uno a fuerza de preguntas. Pero desde su entrada en el regimiento concierda con tanta precisión los los pensamientos de su vida, que los recibía con un encanto irresistible, del cual no podían privar a más queridos lectores. Carraige tenía entonces cerca de tres meses, que en la edad de la razón en los países, por lo tanto, toda línea de particular que se acordara perfectamente de todos los pensamientos de su personalidad.

El mismo punto se a su vez la continuación de su vida, y este cambio en la forma de su relato pareciera que bien suena capitulo aparte.

CAPÍTULO IV.

Receta de la persona.—Se adapta la imagen del segundo.—No apaga a la ciudad.—El ejército.

Las recetas ambulantes de una en rápidamente en el patio del cuartel, y se me encontraba muy mal en el suelo, del cual no debía salir tan pronto como deseaba. A los pocos minutos me encontraba que los recibía se ponían en hilos y los pensamientos recibía. Un rubecado que llegaba a los demás un respeto profundo, sin duda por el alto todo viento que tenía (era el viento), cuando muy después a los meses siguientes, y se debiera particularmente de él a que me recibía, en de



Jany Lind.



Vista de México desde San Juan.

Grabado xilográfico "Taller de Mademoiselle Rosa Bonheur", *La Ilustración. Periódico Universal*, nº 202, Madrid, sábado, 8 de Enero de 1853, p. 21 (sección Viajes)

En otras ocasiones, también, Rosa Bonheur se convirtió en noticia interesante entre nosotros, cuando las informaciones se focalizaban en destacar los aspectos más pintorescos o "extravagantes" de su interesante biografía. Véase su carácter inconformista y rompedor con las convenciones sociales de su época: desde costumbres inusuales como el hecho de que una mujer usara pantalones -aunque fuera para realizar su trabajo con dignidad-, fumar puros habanos o vivir en relaciones familiares de "sororidad", hasta el supuesto carácter "varonil" tanto de su fisionomía como por su espíritu resolutivo e independiente. Algunas de ellas, se publican en revistas destinadas a un público estrictamente femenino.

En 1860 destaca una serie de tres artículos consecutivos publicados en *El Correo de la Moda. Álbum de señoritas* que se conforman como una biografía novelada de Bonheur. Firmados por A. Pirala (PIRALA, 24/7/1860, 31/7/1860 y 8/8/1860), a lo largo de su desarrollo se mezclan anécdotas y datos biográficos con un tono didáctico que no deja de tener interés.

Durante los años 60, es precisamente otro semanario destinado al público femenino el que más cantidad de noticias y de mayor interés aporta sobre nuestra artista: *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, al parecer subsidiaria de otras revistas francesas con el mismo tipo de contenidos y orientación. Así en 1863 reproduce un grabado xilográfico con título "Paisaje con carneros, para copia, al dibujo, o bordado" (ANÓNIMO, 1863: 1). Se trata de la traducción xilográfica de una de las características obras de Bonheur en que ésta representa un rebaño -en este caso de cabras- perfilados con toda fidelidad y sensibilidad naturalista.



Grabado xilográfico ilustrando el artículo de: DE PAROY, S., "Rosa Bonheur", *La Moda Elegante. Periódico de las Familias*, Año 25, nº 15, Cádiz, 22 de abril de 1866, p.117



ANÓNIMO, "Paisaje con carneros, para copia, al dibujo, o bordado", *La Moda Elegante Ilustrada, Periódico de las Familias*, Año 22, Nº 8, Cádiz, 1863, p.1

En 1866 este mismo semanario publica un interesante artículo con firma de S. de Paroy y con título "Rosa Bonheur" (DE PAROY, 1866: 118). Este se trata en realidad de una traducción de otro homónimo e ilustrado con el mismo grabado publicado en la prensa francesa un año antes (1865) en *La Mode Illustrée. Journal des Familles* (DE PAROY, 1865: 279-280). Aunque, como en la mayoría de las ocasiones, el autor pasa de la biografía "oficial" a la biografía "íntima" relatando las consiguientes anécdotas sobre los malentendidos que causaban el aspecto o la actitud supuestamente "varoniles" de la artista, en esta ocasión, a lo largo de su desarrollo el artículo sí entra en breves consideraciones estéticas sobre su obra, algo bastante raro en las publicaciones de nuestro país. Tal vez el hecho de

que su procedencia no sea española explique por sí sola esta circunstancia, ya que se trata de una mera traducción del original en francés. Y estas valoraciones no dejan a la artista en muy buen lugar:

La pintura de Rosa Bonheur es estudiada, grave, admirablemente concienzuda, llena de encanto y de profundo sentimiento. Su talento no brilla por la fogosidad, por la audacia; no ha comenzado su carrera por ningún lance teatral, y no ha llevado á su arte ningún procedimiento nuevo, ningún sistema subversivo; pero sobresale por su misma sencillez. El toque de Rosa Bonheur está muy lejos de ser magistral; al contrario, esta artista da muestras de una completa inexperiencia en aquellas de sus composiciones en que entran figuras humanas. Cada uno de sus personajes, tomado separadamente, es satisfactorio; pero jamás están de acuerdo respecto en cuanto al conjunto del cuadro. Sin embargo, este defecto está compensado con un sentimiento muy exquisito y muy poético.

El grabado xilográfico que ilustra ambos artículos es muy interesante pues describe de manera fiel los particulares métodos de trabajo de la artista bordelesa, su inmersión directa en el ambiente natural y su relación estrecha con los motivos a representar. Por supuesto, va ataviada con los célebres pantalones que dieron tanto que hablar.

De entre todas estas noticias, llama también la atención la elogiosa síntesis biográfica que, con motivo de la muerte de la artista, le dedica nuestra escritora D^a Emilia Pardo Bazán (PARDO BAZÁN, 3/7/1899: 426) para quien la bordelesa “merece contarse en el número de los artistas más grandes, más sinceros, más observadores de la naturaleza que ha producido nuestro siglo” y la compara con “Velázquez por la sencillez, la sinceridad, la franqueza magistral de su pintura. Es el Velázquez de los irracionales”, dice de ella. La escritora naturalista, continúa su semblanza en los siguientes términos:

Como Velázquez pintaba Rosa Bonheur sin artificio; apenas componía, y no tenía simbolismos, ni intenciones alambicadas, ni triquiñuelas de ningún género: trabajaba con el ojo y la mano, más que con el cerebro: la pincelada ancha y segura, la intensidad de la ejecución, caracterizaban á la ilustre animalista... Los animales que pintaba eran la misma verdad. Jamás olvido las magníficas cabezas de perros expuestas en Madrid hace pocos años, obra de Rosa Bonheur. Aquellos chuchos tenían toda la nobleza afectuosa, la dulzura del mirar, la expresión en fin de perros vivos. Sólo puedo compararlos al hermoso mastín del cuadro Las Meninas. Nadie superará a Rosa Bonheur en su género; y ese género, como no era sino la naturaleza misma, ni pasará de moda ni tiene nada que temer del vaivén de los gustos estéticos y las escuelas y sistemas.

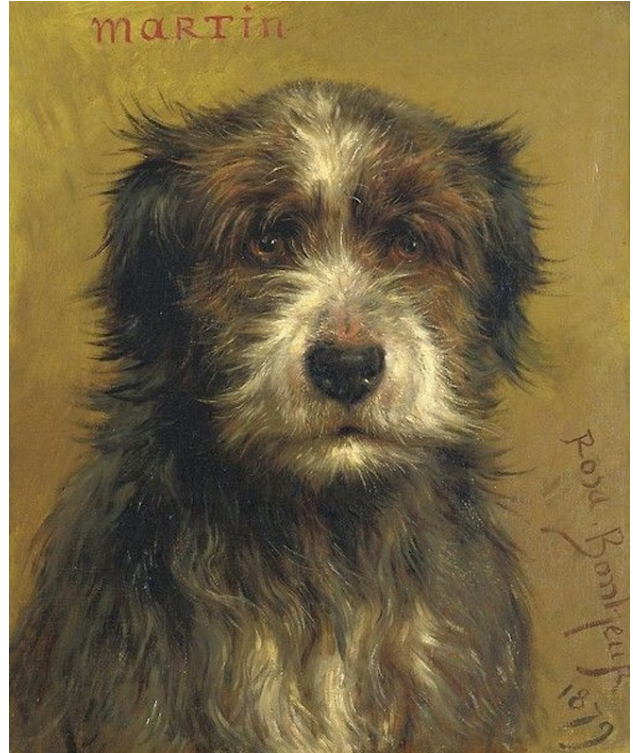
Seguramente Doña Emilia, que reconoce a la creadora francesa como par suya en la incipiente lucha feminista y se siente muy próxima a ella por su común adscripción al naturalismo estético, se refiere a las obras presentadas por la bordelesa en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, posiblemente una de las pocas ocasiones en que ha sido posible ver sus obras expuestas temporalmente en España. Fueron enviadas a esta exposición por el entonces cónsul honorario de España en Niza Mr. Gambart, a la sazón marchante de nuestra artista, provenientes de su propia colección particular^[11].

En sus crónicas desde París la condesa de Pardo-Bazán tuvo en varias ocasiones un recuerdo cariñoso para nuestra artista, no ocultando el respeto y admiración que por ella sentía. Sin duda, no andaba muy desencaminada la escritora si se compara alguna determinada obra atribuida a Velázquez (que con toda probabilidad la bordelesa nunca conoció), con cualquiera de los imponentes retratos de animales salvajes o domésticos tan característicos de su producción animalística. Animales dotados de “alma”, pintados con una sensibilidad

extraordinaria.



Diego Velázquez (atribuido)
"Cabeza de venado", 1634
Óleo sobre lienzo 66 x 52 cm
Madrid, Museo del Prado



Rosa Bonheur
"Martín, a terrier", 1879
Óleo sobre lienzo, 47 x 37,2
cm
Colección Privada

A una diferencia abismal de los círculos editoriales galos, británicos o norteamericanos, en cuanto al segundo tipo de publicaciones, es decir las monografías de carácter divulgativo, historiográfico o crítico en español solo podemos encontrar, como se ha dicho, alguna de ellas ligadas a los intereses del feminismo histórico. Así la brevísima referencia que le dedica (junto a la de su hermana, la también artista Julia Bonheur Peyrol) la polígrafa Acosta de Samper ACOSTA DE SAMPER, 1895) y, sobre todo, la semblanza mucho más completa, algunos años después, de Concepción Gimeno de Flaquer en su ensayo "La mujer intelectual" (GIMENO DE FLAQUER, 1901) que le consagra todo un capítulo en el que resume, posiblemente entresacados de la monografía de Roger-Milès (ROGER-MILÈS, 1900) publicada en francés el año anterior, 1900, ciertos aspectos recurrentes de su biografía,

pero también algunas apreciaciones interesantes de carácter estético.

De forma paralela al pobre panorama historiográfico y crítico descrito, son realmente raras las obras de la artista bordelesa conservadas en los fondos de las colecciones públicas y privadas españolas, sobre todo teniendo en cuenta su excepcional prodigalidad productiva, la estrecha relación de su marchante Ernest Gambart con el gobierno español y el hecho de que fuera, sin duda, una de las más conocidas, reconocidas e influyentes artistas de su tiempo a nivel internacional[\[12\]](#).

Una de estas escasas obras, sin duda de tono menor dentro de su amplísima producción animalística, es una representación de un animal emblemático de los Pirineos (“Rebeco echado”, Museo de Bellas Artes de Bilbao[\[13\]](#)) que ella representara muy a menudo; apenas un pequeño apunte más dentro de los numerosísimos que la artista realizara como preparación dentro de sus característicos métodos de trabajo que privilegiaron en todo momento un contacto estrecho y emocional con los motivos a representar. El museo bilbaíno conserva además una serie de bocetos y apuntes que ingresaron también en la institución gracias al legado del coleccionista Mariano de Jado en 1927[\[14\]](#)



Rosa Bonheur

Rebeco echado

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Óleo sobre lienzo. 27 x 38 cm

En los artículos o noticias españolas, seguramente por puro desconocimiento, salvo alguna excepción (FERNÁNDEZ BREMÓN, 1879:138) no se hace referencia a las breves estancias de la artista en la frontera franco-española que dieron lugar a bellas composiciones inspiradas por el medio natural y humano aragonés, experiencias que supusieron su único contacto vivencial, directo y profundamente inspirador con España y lo “español” y que merecen por su gran significación un capítulo aparte. Estos viajes se concretaron en tres breves estancias en los balnearios pirenaicos entre los años 1850 1853 y 1855, es decir en el periodo en que Rosa pasa de ser una artista más, aunque importante, de la pintura de género animalístico en los salones parisinos a ser toda una celebridad a nivel internacional. La relevancia de estos viajes es máxima, dado que los numerosos apuntes y bocetos tomados en el medio natural pirenaico por la creadora serán aprovechados durante

años para composiciones de menor o mayor entidad como es el caso de “Muletiers traversant les Pyrénées” (en el ámbito anglosajón “Muleteers Crossing the Pyrenees”), una de las composiciones más importantes realizadas por Rosa dentro de esta temática que fue presentada por su autora en la Exposición Universal de París de 1867 (BERNUÉS SANZ, 2017)



Rosa Bonheur *“Spanish muleteers crossing the Pyrenees”* (Bourriquaires Traversant les Pyrenees).
Firmado y fechado: Rosa Bonheur, 1857. Óleo sobre lienzo,
117 x 200 cm. Colección privada

El león del Prado: Claves de una recuperación “popular”

La recuperación popular de la bordelesa en nuestro país pasa por las vicisitudes experimentadas por una de sus rarísimas obras conservadas en nuestro país, depositada en los almacenes del Museo de Prado a partir de su donación al gobierno español por el marchante Ernest Gambart en 1879. Se trata de la obra “El Cid” [\[15\]](#) un óleo sobre lienzo de tamaño más bien pequeño pero no exento de fuerza e intensidad. Por su mera exposición casi fortuita en el museo madrileño, esta obra ha logrado por sí sola coadyuvar a la consecución de algunos cambios importantes de criterio en el terreno de la museología de

nuestro país, así como en la recepción pública de la Historia del Arte como una realidad estrechamente vinculada a los cambios sociales y culturales que suponen los nuevos desafíos de nuestro tiempo.

La prensa del verano de 1879 (entre ellos *El Liberal*, *El Siglo Futuro* y *La Correspondencia de España*, *La Discusión*, etc) va dando cumplidas noticias de algunos de los detalles de esta donación. Recuperemos la lectura de algunas de estas noticias para seguir la trama. El 2 de septiembre *El Liberal* (2/9/1879) informa de que:

Rosa Bonheur acaba de hacer obsequio al gobierno español de un gran cuadro representando un león, tamaño natural. El magnífico don de la gran artista está hecho bajo la condición de que el cuadro sea colocado en el Museo de Madrid. El reglamento del Museo no lo permite; pues prohíbe que se expongan en sus salas obras de artistas vivos. Sin embargo, se hará una escepcion (sic) en favor del lienzo de Rosa Bonheur, según nuestras noticias.

Pocos días después, el 13 de septiembre, el mismo periódico confirma la instalación de la obra donada en el museo. [\[16\]](#)

El diario *La Época* en artículo titulado “El rey del desierto” del 19 de septiembre (V., 19/9/1879) un redactor con la inicial de V. se deshace en elogios hacia el Rey y, sobre todo, hacia el supuesto “gran benefactor” de los españoles por la donación de este lienzo, el Sr. Ernest Gambart. También hace valoraciones sobre la obra a la que da una de cal y otra de arena, poniendo reparos por el tamaño y el formato pues el periodista no acaba de comprender muy bien el por qué se representa sólo un busto y no una imagen de cuerpo entero del león, como aquella importante donación se hubiera merecido:

Es la última y la más acabada producción del pincel de Rosa Bonheur, artista de que se enorgullece la Francia y que goza de nombradía europea. El cuadro no es de

historia, no es de costumbres, no es un paisaje; es simple y sencillamente un retrato, pero un retrato de un soberano del Atlas. Sobre un cielo azul que refleja todos los ardores del continente africano, se destaca la hermosa cabeza del rey del desierto ¡Qué serenidad en la mirada, qué conciencia de su poder y de su fuerza! ¡Con qué soltura y con qué valentía está pintada la fosca y encrespada melena; qué diversidad de tonos, de matices, de diferentes tintas en un solo color! ¡Lástima que el retrato de que tan pobre análisis hacemos sea sólo un busto y no un retrato de cuerpo entero! ¡Cuánto más no hubieran brillado en éste las dotes eminentes de la artista que en el género á que se ha dedicado no ha encontrado hasta ahora rival que la iguale ni mucho menos que la sobrepuje? (...) Profesando antiguo y acendrado afecto á su particular amigo y favorecedor Mr. Gambart, y sabiendo su propósito de ofrecer al Rey de España un cuadro para el Museo, ha puesto todo su esmero con la hermosa cabeza del león al que ella ha titulado el Cid.

Por esta noticia en concreto -si lo que se afirma en ella es cierto- conocemos que la propia artista dio al parecer título a su obra como "El Cid"[\[17\]](#). Habiendo transcurrido sólo un mes de la publicación de estas noticias es la propia autora la que, sorprendentemente, se encarga de aclarar en algunos medios (ANÓNIMO, 15/10/1879)[\[18\]](#) que la donación no surge por voluntad propia, sino por decisión exclusiva de su marchante Gambart, verdadero propietario de la obra y sus derechos:

La célebre pintora Rosa Bonheur, hace la siguiente rectificación en la prensa francesa: «Ruego á Vd. me dispense, señor director, el favor de rectificar el error cometido por los periódicos al decir que yo había ofrecido á S. M. el Rey de España, un cuadro representando una cabeza de león, tamaño del natural. No teniendo el honor de conocer particularmente al Rey de España, ni ningún derecho á hacerle un regalo, deseo

naturalmente que no se diga á este propósito mas que la verdad. EÍ Sr. Gambart me ha comprado esta pintura y la ha ofrecido al Museo de Madrid.— Rosa Bonheur.

En efecto, Ernest Gambart, dada la responsabilidad que el Estado español había depositado en él nombrándole recientemente Cónsul Honorario de España en Niza (Francia), quiso corresponder sin tardanza a esta nominación, ofreciendo a la institución museística más relevante de nuestro país obras de algunos artistas que habían sido clave en el prestigioso desarrollo de su carrera profesional; la primera de ellas es este retrato leonino de Rosa Bonheur perteneciente a su colección privada a la que se sumaría, años después (1887), y por otras razones muy diferentes, otra donación de obra correspondiente al holandés Alma-Tadema (NAVARRO, 2009).

Es de suponer que, aunque no se publican ningún tipo de pormenores al respecto en los medios de información, hubo probablemente movimientos soterrados de conciliación con la artista durante los meses siguientes. Como resultado de ellos el rey Alfonso XII le concede la cruz de Comendadora de la Orden de Isabel la Católica. Una noticia que, seguramente por prudencia o discreción, no se difunde en los medios y que, sin duda, hizo feliz a la artista, como refleja su epistolario de comienzos de 1880. Datada el 21 de enero de 1880, Rosa dirige una carta a su hermana Mme. Peyrol en la que hace referencia a esta concesión por parte del Regente español [\[19\]](#) y, otra a continuación, a su hermano pequeño, Auguste, misiva en la que no oculta su orgullo a la vez que demuestra su sentido del humor:

No quiero que escuches de nadie más las noticias de que el Sr. Gambart acaba de hacerme saber, que el Rey de España acaba de conferirme el título de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica. Se ha ofrecido libremente y lo acepto. Sería presuntuoso el no hacerlo y un insulto para quien lo ofrece. Pero mi conciencia no está del todo tranquila. Porque en cuanto a ser católico, difícilmente

puedo decir que lo soy, y creo que nunca lo seré. Aunque me imagino que nunca este título honorífico de ninguna manera me comprometerá en ese punto, y me siento halagado por el honor que se me ha hecho.(STANTON, 1910: 187-188)

De cualquier forma la evolución museográfica del Museo del Prado determinó que la obra acabara por trasladarse a los almacenes donde ha permanecido alejada de la mirada pública por cerca de siglo y medio, hasta que en 2017 fue rescatada de su retiro para ser expuesta en la muestra temporal *La mirada del otro. Escenarios para la diferencia*[\[20\]](#), en el contexto del WorldPride Madrid de aquel año, cuya finalidad era promover recorridos históricos por la diversidad sexual reflejada en los fondos de la institución museística. El éxito de la “reaparición” de la obra fue fulminante e imparable. Ante la falta de “diversidad” vigente en el museo el público y las redes sociales (RIÑERO, 30/9/2019) reivindicaron con inusitada fuerza la restitución de la obra en exhibición permanente (GARCÍA, 29/9/2019) , algo que el propio museo no vio con malos ojos, en el contexto de revisión que estamos viviendo -a escala internacional- de los cánones anacrónicos y obsoletos que han venido rigiendo muchas de nuestras instituciones culturales durante demasiado tiempo y que han venido excluyendo sistemáticamente a la mujer artista de las clasificaciones de “prestigio”.



Rosa Bonheur, "El Cid", 1879, Óleo sobre lienzo, 95 x 76 cm Madrid, Museo del Prado (P004318)

Perteneciente a un periodo relativamente tardío, este magnífico cuadro no puede considerarse una obra "excepcional" dentro de la ingente producción de Rosa Bonheur, pero es altamente representativo de sus intereses estéticos y de su comprensión trascendente del Arte.

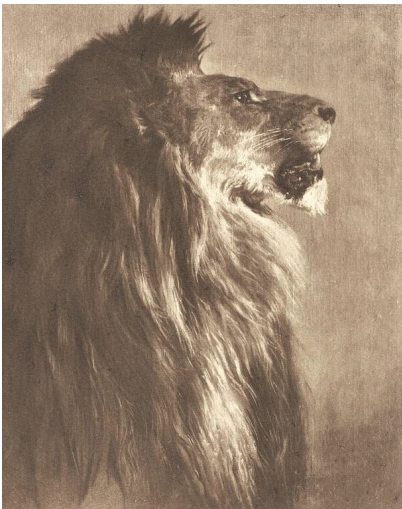
A partir de la guerra Franco-Prusiana (julio de 1870-mayo de 1871) y durante los diez años siguientes, es cuando la artista se interesa por la representación de los grandes felinos, impulsada por un sentimiento que ella misma expresa en la siguiente reflexión (KLUMPKE, 1908: 278): “La guerra había dado a mis preocupaciones una especie de giro trágico. Es sin duda debido a la influencia de nuestros desastres a lo que atribuyo el sentimiento que me hizo abandonar un poco el estudio de los animales pacíficos, que me había ocupado hasta entonces, por la de los leones y los tigres”

En 1873 recibe de Mr. Dejeans, director del Circo de Invierno de París, una invitación para hacer estudios de una leona llamada Pierrette que estaba en su posesión. En contacto y en sus estudios con este animal Rosa pudo observar personalmente que, de los diversos animales con los que ella había convivido (y eran muchos) el león era “el más inteligente, más noble y más agradecido de todos” (KLUMPKE, 1908: 278-279). Esta experiencia le indujo al estudio en el futuro de otros grandes felinos, para lo que se desplazaba al principio al parisino Jardín de Plantas parisino y otros zoológicos o circos de los alrededores. Finalmente, para facilitarse el trabajo adquirió una pareja de leones que su marchante Gambart le envió desde Marsella en 1880.

Se conservan cientos de apuntes de estos grandes felinos y, por supuesto, numerosos lienzos [\[21\]](#) que reflejan su fascinación por penetrar en la intimidad más secreta del mundo animal; entre ellos cabe encuadrarse la obra actualmente conservada en el Museo del Prado madrileño. Su biógrafo Roger-Milès (ROGER-MILÈS, 1900: 125-126), destaca el carácter “moral” de este tipo de obras basadas en el estudio fiel de los rasgos físicos y también de “carácter” de estos animales salvajes que tanto la sedujeron:

Es en sus leones, leonas, tigres y panteras donde se destaca especialmente la búsqueda del carácter, esa investigación de podría calificarse de moral. El león es

siempre para ella el rey del desierto y quiere que lo sintamos según la interpretación que ella le da (...) ella lo expresa también por su cabeza grave, con la larga melena ondulada un cielo de fuego, un cielo cuya luz diáfana y resplandeciente forma por encima de la frente poderosa de la bestia una especie de lejana y discreta aureola.



Rosa Bonheur, "Tête et encolure de lion". Reproducido en: ROGER-MILÈS, Léon: "Bonheur, Rosa [Ill.]; Galerie Georges Petit ,Atelier Rosa Bonheur (Tome 1e), Paris, 1900, Lámina nº 9



Rosa Bonheur. "The Lion at home", 1881. Óleo sobre lienzo. 162.3 x 262.3 cm. Ferens Gallery, Hull (Reino Unido)

Dentro de esta prolífica producción "felina", el Cid del Museo del Prado es una obra poderosa que sintetiza de manera muy rotunda alguna de las claves esenciales de la estética de

Bonheur, fuertemente naturalista en su formalidad, pero sustanciada en una búsqueda mucho más profunda de carácter filosófico-espiritual como bien nos señala de nuevo Roger-Milès en su interesante estudio biográfico: *“Un día cuando le pregunté qué pensaba del alma de las bestias: “Mi padre, que era un gran pintor, me respondió, me hizo leer a Lamennais, y Lamennais definió todo lo que busco.”*(ROGER-MILÉS, 1900: 143

Su educación temprana dentro de creencias sansimonistas[\[22\]](#) y presupuestos filosóficos -de alguna manera “alternativos” en su época- como los de Lamennais[\[23\]](#), a quien su padre había obligado a leer en profundidad durante su primera juventud, sirven de sustrato a su trasfondo espiritual más arraigado y profundo. Una base teórica y formativa que, por supuesto, trasciende a toda su creación plástica. Dentro de estos aspectos tan determinantes, uno de los fundamentales es la creencia fiel del papel del artista como enlace “demiúrgico” con la sociedad. En este sentido, el filósofo francés sostenía: “El artista que comprende plenamente su misión debe, descendiendo a las profundidades de las entrañas de la sociedad, recoger en sí mismo la vida que palpita allí, y difundirla en sus obras a las que animará, como el espíritu de Dios anima y llena el universo” (ROGER-MILES, 1900: 157)



Retrato de Rosa Bonheur por Edouard Louis
Dubufe (1857)

Château de Versailles



Rosa Bonheur con hábito de
templaria.
Fotografía reproducida en
Klumpke, 1908, p. 159

Es preciso tener en cuenta estos aspectos para comprender con toda sus implicaciones una representación tan directa, interrogativa e impactante como el león del Prado que ensalza la individualidad, la identidad por encima de todo y, al mismo tiempo, une los mundos de lo irracional y lo humano como la doble cara de una misma realidad que nos trasciende y nos iguala a todos los seres. La irracionalidad se sitúa al límite de lo “humano” y, como si del retrato de un tranquilo burgués se tratara, la mirada de la fiera nos interroga, dialoga con nosotros cuestionándonos nuestra propia “humanidad”. En este punto pueden traerse a colación de nuevo las enseñanzas de Lamennais que sostiene:

Cada Ser, cada forma particular participa de lo Bello infinito del que emana, lo recuerda, lo manifiesta parcialmente, y lo manifiesta tanto más en cuanto ella

misma ocupa un lugar superior en la serie de las formas creadas, y que considerado en su realización exterior o fenoménico, es individualmente más conforme a su tipo esencial: porque es por este tipo uno, indivisible, eterno, que está unido a la Belleza infinita y se refleja inmediatamente (ROGER-MILÉS, 1900:144)

En definitiva, tras un largo e inmerecido olvido, la biografía y la obra de Rosa Bonheur, vuelven a ponerse muy de actualidad en un momento propicio. Recientemente redescubierta, redimida y reivindicada desde sectores tan diversos como los animalistas, el feminismo, o los defensores de las minoríasLgtbi, entre otro, la artista, como grande que es, escapa a toda etiqueta o pretensión de identificación demasiado rígida. Es por ello que la celebración del bicentenario de su nacimiento puede ser una excelente oportunidad para conocerla mejor pues su papel en la Historia del Arte ha sido importante, podría decirse “modélico” y su influencia en una evolución positiva de la sociedad, excepcional. Así lo reconocía, ya a principios del siglo XX, su biógrafo Stanton en una reflexión que como colofón al artículo no puede ser más oportuna y actual a pesar del tiempo transcurrido.

El papel jugado por Rosa Bonheur es importante desde el punto de vista de la Nueva Mujer, pues ella mostró al mundo que las mujeres podían actuar con energía, continuidad de resolución, trabajo metódico e inteligente y, en una palabra, la indispensable calidad, inspiración, que da impulso al arte. Antes de ella, la mujer pintora estaba considerada casi como un fenómeno () Rosa Bonheur condujo a la mujer al mismo nivel que el hombre en arte y, al mismo tiempo, ganó para ella misma una gran admiración por su propio talento. Ella alcanzó un lugar excepcional en el arte, como George Sand lo logró en el mundo de las letras (STANTON, 1910: 64)

[1] <https://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/rosa-bonheur-a-bordeaux>

[2] <https://www.musee-orsay.fr/fr/agenda/expositions/rosa-bonheur-1822-1899>

[3] <https://www.chateaudefontainebleau.fr/exposition-capturer-lame-rosa-bonheur-et-lart-animalier/>

[4] <https://www.chateau-rosa-bonheur.fr/bicentenaire>

[5] Una de las más cercanas en el tiempo de cierta importancia fue la celebrada en el Museo de Bellas Artes de Burdeos en 1997 (Catálogo: RIBEMONT, Francis et Alt., 1997)

[6] La propiedad fue comprada por Katherine Brault a los descendientes de Anna Klumpke en septiembre de 2017, con un proyecto de casa de huéspedes que se anexó al museo. El museo-taller y el edificio que lo alberga se encuentra entre los ganadores de las ayudas de la Loto du Patrimoine, un interesante sistema francés destinado a la financiación y conservación de su rico patrimonio cultural (DUTHEIL, 10/3/2019)

[7] En 1860, ya consagrada como una de las artistas más afamadas y cotizadas de su época, Bonheur adquirió un castillo rodeado de tres hectáreas de terreno que convirtió en su residencia y lugar de trabajo. Ubicado en la linde del bosque de Fontainebleau, su situación privilegiada le permitiría realizar con regularidad excursiones campestres y estar en contacto con los recursos naturales que le fascinaban. En este lugar llegó a reunir un jardín zoológico con multitud de animales salvajes y domésticos.

[8] Posteriormente, una larga lista de galardones y distinciones se añadirían a este primer reconocimiento: además de numerosas distinciones académicas y membresías de academias europeas y americanas de bellas artes es ascendida al grado de

Oficial de esta prestigiosa orden francesa en 1894; en 1865 el emperador Maximiliano I de México le concedió la Cruz de la Orden de San Carlos; en 1880 Alfonso XII de España la Cruz de Comendadora de la Orden de Isabel la Católica de España y ese mismo año se le otorga también la Orden de Leopoldo de Bélgica, a las que se añaden en 1890 la Orden de Santiago de Portugal, ascendida al grado de Oficial de esta orden en 1894.

[9] Debido a esta notoriedad, fue visitada posteriormente en su propio estudio del castillo de By (Tomery) por personalidades tan señaladas como la misma emperatriz Eugenia de Montijo (1864 y 1865), Búfalo Bill (1889), o la reina de España en el exilio Isabel II (1898), entre muchas otras.

[10] Y describe además esta sección del Salón con algo de detalle: “Para enmarcar esta retrospectiva, los organizadores del Salón han agrupado en la sala 1 a un gran número de animalistas y paisajistas entre los que debemos mencionar al Sr. A. Thomasse, al Sr. Amas Er., al Sr. F. Oger, al Sr. R. Serpantié, los desnudos en medio de las flores primaverales del Sr. Thibésart, un bonito efecto de cielo gris del Sr. André Pillot; una marina de M. Pellerier, y otras más del Sr. Jacques Simon Brugairolles; unos zorros de M. Rotig, estudiados con el arte concienzudo al que nos tiene acostumbrados, unos bueyes en los montes, por el Sr. Terraire”.

[11] Entre otras obras de afamados artistas europeas de su propia colección en Niza, Gambart envía a esta exposición varias obras de Bonheur, según anuncia la prensa que textualmente las relaciona: “El retrato de la eminente artista Rosa Bonheur, por Eduardo Dubufe. Se representa á la artista apoyada en un toro pintado por ella misma. Ocho cuadros de Mile. Rosa Bonheur, obras maestras, especialmente seis estudios de perros colocados en dos marcos, tres en cada uno” (ANÓNIMO, 1892).

[12] Es preciso recordar que, a partir de su importante salto

internacional en 1853 y la cesión en exclusiva de la venta y los derechos de reproducción de sus obras al marchante Gambart, su producción ha sido mayoritariamente absorbida por el mercado anglosajón a ambos lados del Atlántico. Salvo sorpresas, se desconoce la existencia de alguna obra de Rosa Bonheur en colecciones privadas españolas, aunque no puede descartarse ya que hay que tener en cuenta que su firma se mueve aún muy activamente en el mercado de subastas internacionales y algunas de sus obras pueden cambiar de manos en cualquier tiempo y lugar.

[\[13\]](#) Óleo sobre lienzo, 27 x 38 cm. Firmado: Rosa Bonheur (ángulo inferior izquierdo). Entre 1890-1899, nº inventario 69/36. Legado de don Laureano de Jado en 1927

[\[14\]](#) “La pastorcilla sentada”(1849). Acuarela sobre papel. 21,6 x 30,5 cm. Nº de Inventario 82/788./“Rebaño de ovejas en el establo” (1860). Lápiz sobre papel cebolla. 27,7 x 42,4 cm. Nº de Inventario 82/790/ “Buey” (último cuarto del siglo XIX). Acuarela y lápiz sobre papel. 20 x 24,6 cm. Nº de Inventario 82/787/ “Estudio de caballo para Le Duel” (1895). Lápiz sobre papel cebolla. 23,4 x 32,2 cm. Nº de Inventario 82/789/ “Leona sentada” (1890-1899). Lápiz sobre papel. 21,8 x 29 cm. Nº de Inventario 82/791./“Familia de leones” (ca.1890-1899). Lápiz sobre papel. 12,9 x 20,9 cm. Nº de Inventario 82/792.

[\[15\]](#) Rosa Bonheur, “El Cid”, Madrid, Museo del Prado, Óleo sobre lienzo, 95 x 76 cm, 1879 (P004318)

[\[16\]](#) “Ha sido colocado en el Museo, en la sala de autores contemporáneos, un cuadro de la eminente pintora Rosa Bonheur, regalado por Monsieur Gambart, cónsul de España en Niza”, *El Liberal*, Madrid, 13 de septiembre de 1879

[\[17\]](#) En realidad este título dado por los responsables del Museo del Prado a la obra donada por Gambart no aparece ni en las fichas originales de donación, ni en los diferentes

catalogaciones correspondientes a la obra de la artista. En las fichas catalográficas del museo la obra aparece con el título de “Cabeza de león (Colosal)” y en la catalogación de Klumpke (KLUMPKE, 1908: 426) como “Un Jeune Prince (Tête de lion)” (Musée de Madrid). Grabado por A. Gilbert bajo el título de “A Young Prince”. Estos datos nos aseguran que se trata de la misma obra que estamos analizando. Pueden seguirse los pormenores sobre esta cuestión en: <http://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2017/06/>

[18] Otro periódico el Diario Oficial de Avisos (Madrid, Jueves, 16 de octubre de 1879) también publica la noticia en términos parecidos: “La celebre artista Rosa Bonheur ha publicado, una carta haciendo constar que su cuadro representando una cabeza de un león, de tamaño natural, lo adquirió el Sr. Gambart, y éste lo ha regalado al rey de España, no ella, que no tiene el honor de conocer y tratar al monarca español”

[19] La carta dice lo siguiente: *“Te escribo enseguida la noticia que acabo de recibir y que se hará público en unos días. Creo que te complacerá. El Rey de España me acaba de conceder el título de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica. ¡Este título debe ser de tu gusto! Acabo de escribir a Auguste, y me parece que el hijo de su padrino, Auguste Silvela, debe haber tenido algo que ver, junto con el talento que creo poseer, por lo cual cabe esperar que el Rey de España no está dando mal su comandancia. Me siento halagada, y así dirigo el anuncio, en caliente, a cada miembro de la familia. ¡Nathalie está tan orgullosa como la esposa de un viejo soldado! Nosotras tenemos una dignidad castellana!”* (STANTON, 1910, pp. 187-188)

[20]

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0#:~:text=El%20Museo%20del%20Prado%20propone,l as%20identidades%20sexuales%20no%20normativas.>

[21] Sólo en el catálogo de la venta posterior a su muerte, es decir de los que a esta fecha estuvieron disponibles para posibles compradores, se relacionan 76 lienzos de variados tamaños dedicados a la representación de grandes felinos. Las obras “menores”, es decir, acuarelas, apuntes, o bocetos son aún muchísimo más cuantiosas (ROGER-MILÈS, 1900: 3-20).

[22] Raymond Bonheur, padre de la artista, ingresó en esta secta de aspiraciones humanitarias tras la revolución de Julio de 1830 y posteriormente en una de las ramas de La Orden del Temple. La propia Rosa reconoció en alguna ocasión la profunda influencia que estas creencias paternas marcarían en su formación, en su concepción de la vida y en su futura personalidad vital y artística, señalando al respecto: “Este episodio sansimonista en nuestra vida tuvo influencias que ahora percibo fueron de mucho más alcance de lo que cualquiera de nosotros imaginó en ese momento. Las reformas y los reformadores son un buen ambiente para que los jóvenes crezcan. Por supuesto, “no había dinero en ello”; pero el dinero vino después. El apoyo moral que recibí de las conexiones sansimonianas ha permanecido conmigo hasta el día de hoy”. (STANTON, 1910: 9)

[23] Hugues-Félicité Robert de Lamennais, (1872-1854): filósofo católico y teólogo francés. En 1837, publicó *El Libro del pueblo*. Siguió apoyando la causa popular desde el catolicismo. Entre 1841 y 1846, escribió *Esbozo de filosofía*, en el que desarrolla un concepto de cristianismo sin Iglesia, capaz de agrupar a las masas para conducir las al progreso por la caridad. En *Palabras de un creyente* (1843) reivindicó para la Iglesia la aceptación de la tradición auténtica, descubriendo así lo revolucionario de sus principios, pues se erigió en promotor de una sociedad religiosa libre. (Un libro fundamental para la comprensión de sus ideas estéticas es: LAMENNAIS, 1872)

Investigación de la tortura del pollo urbano: el estudio del Grupo Forma

*... el arte tiene derecho a la pura locura ... la pura locura
restablece (Nietzsche, 2003:123)*

Friedrich Nietzsche

*No hay origen, no hay original, ni modelo ni copia – no hay
sentido propio (Vuarnet, 2018: 218)*

Jean – Noël Vuarnet

*Los orificios que muestra el organismo de la obra de arte se
quieren*

*tapar con paja, pero para tranquilizar la conciencia
se usa la mejor paja (Wittgenstein, 2013: 37)*

Ludwig Wittgenstein

1. Introducción.

Pierre Klossowski reconoció realizar un “falso estudio” al acercarse a la obra de Nietzsche (Klossowski, 1972: 11). Nos presentó una simulación de lo que Nietzsche es, asumiendo que todo estudio e investigación no es sino una fábula o parodia de aquello que se investiga. Desde aquí se va a seguir un camino similar, entendiendo que no es posible realizar una investigación fiel de la realidad, siendo en este caso la del *Grupo Forma* (1972-1976).[\[1\]](#) Se va a procurar mostrar cómo su práctica artística no se sitúa en un estilo concreto, y cómo su trabajo, aun moviéndose, en según qué momentos, en el terreno conceptual, no renuncia a la experiencia estética que pueda provocar el expresionismo de muchas de sus abstracciones.

Para abrir boca, lo que tenemos con este grupo de artistas zaragozano es un experimentar constante con la forma. Una forma que se hace contenido. Una forma que no acaba en la composición ni en la técnica de sus obras, sino que es en sí misma una actitud. La forma del *Grupo* es su actitud para con la vida; para con la realidad que les tocó vivir: el franquismo y la Transición. Una realidad que condujo a estos artistas a una forma de vida: la subversión alegre; la resistencia para con lo dado. Una resistencia en tanto que experimentar continuo; experimentar en la calle, en las galerías, en las salas, pero especialmente en el estudio. Un experimentar que, en definitiva, es sinónimo de alegría.

El estudio reúne a estos cinco artistas, Manuel Marteles, Francisco Rallo, Fernando Cortés, Joaquín Jimeno y Francisco Simón. Aquí los tenemos en dicho espacio:



Manuel Marteles, Paco Rallo, Fernando Cortés, Joaquín Jimeno y Paco Simón. Archivo Grupo Forma. Foto: Pepe Rebollo. Rallo así la describe: “la fotografía, tomada en el estudio del Grupo Forma en 1974, rememora irónicamente los modelos de academia decimonónicos. Se tomó durante una sesión destinada a integrar la portada del catálogo *Grupo Forma + Jimeno*, Galería Atenas, 1974. Imagen que no se pudo emplear por ser censurada”.

2. Contextualización y apunte historiográfico.

Antes de meternos en materia, es conveniente realizar un pequeño ejercicio historiográfico con el fin de situar al *Grupo Forma* en su contexto. Hay que advertir, primero, que el *Grupo Forma* como tal está formado por Rallo, Marteles, Cortés y Simón; es ya, más adelante, cuando Jimeno va paulatinamente incorporándose a este grupo. Un grupo que pasa por diferentes estadios; de *Grupo Forma* a *Centro de investigación de arte y Zoología*, pasando por las intervenciones de *Forma + Jimeno*. Es así que el *Grupo Forma* tiene distintas formas, la primera es la ya mencionada, la del *Grupo Forma*; la segunda es la de *Forma + Jimeno*; y la tercera

la del *Centro de investigación de arte y Zoología*, formada, esta última, por Cortés, Simón, Marteles y Jimeno. Tenemos, pues, un conjunto de artistas que forman un grupo no estático, de identidad móvil, que cambia de nombre y especialmente de forma, es decir, de actitud.

Si bien se han mostrado aquí tres formas del *Grupo*, estas no han sido más que un consuelo historiográfico. Tres categorías que no muestran en absoluto el carácter tornadizo de los *Forma*. Las formas del *Grupo Forma* son innumerables, y lo son porque dichas formas son en sí mismas actitudes, formas de vida escurridizas, las cuales se dieron en la Zaragoza de principios de los setenta; esa Zaragoza que Víctor Mira describe como “fastidiosa y frígida” (Mira, 2002: 60). Así pues, una Zaragoza que necesitaba, para según qué sensibilidades, de los “Encuentros de Pamplona”, por ejemplo. Encuentros importantísimos, desde luego, pero no absolutamente determinantes. La sensibilidad del *Grupo Forma* no se sustenta únicamente en estas influencias y experiencias; su sensibilidad es una sensibilidad que irrumpe, robándole aquí las palabras a Federico Torralba, “fuera de concurso” (Torralba, 2002: 81); que irrumpe, como suele decirse, a las bravas – con alegría y humor – en un contexto que llevaba demasiado tiempo sumido en la lúgubre lógica del formalismo impostado del régimen.

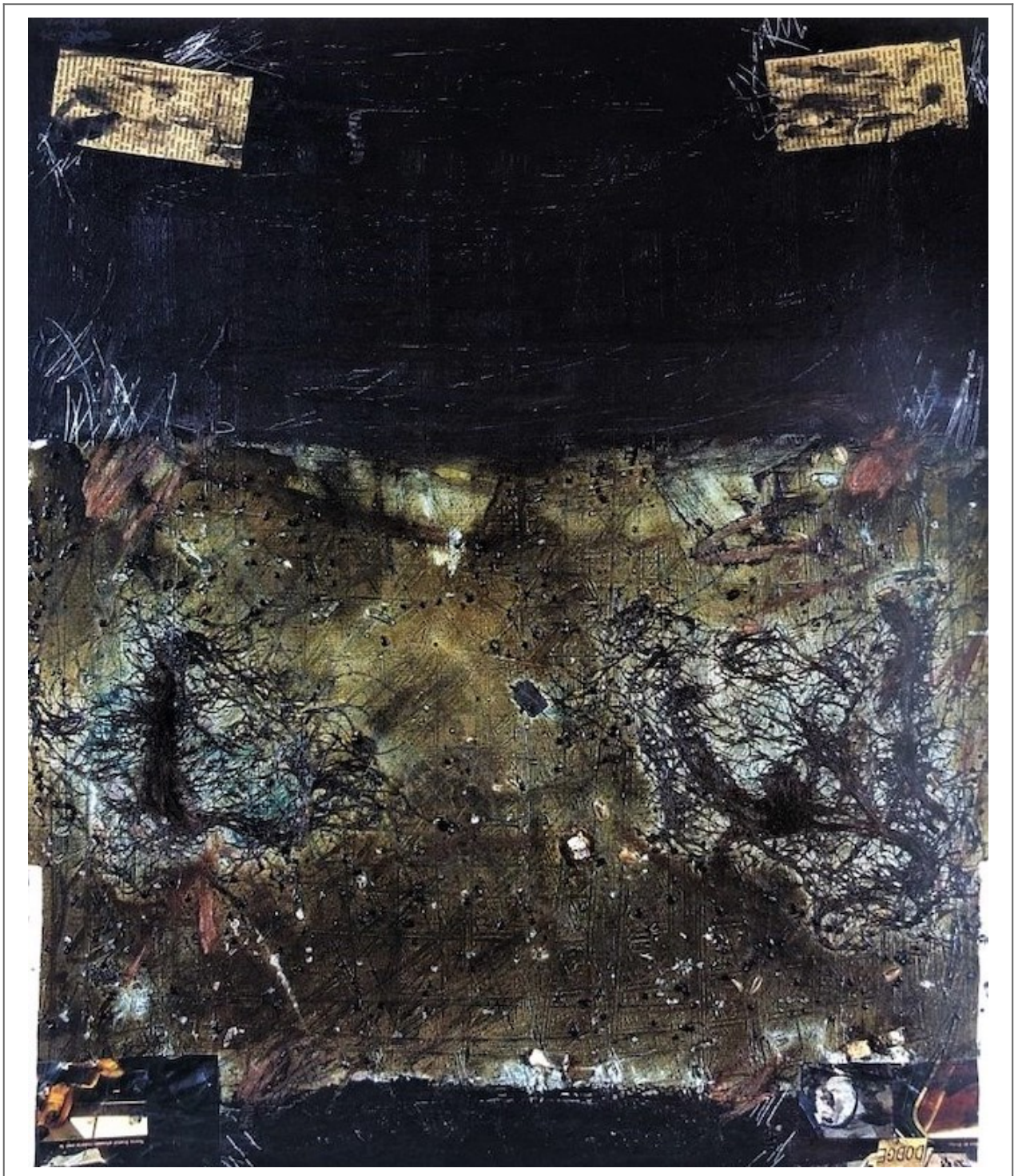
3. Manifiesto, investigación y parodia.

El sentido del humor, la parodia, la irreverencia y la sátira son piezas clave dentro del proceder artístico del *Grupo*. De esta manera, la base bibliográfica de la presente investigación ha sido su *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*: un escrito en el que los *Forma* nos muestran, por medio de la palabra, su actitud contestataria y satírica; un escrito cercano al dadaísmo y, en resumidas cuentas, a la escritura experimental, que parodia toda investigación, en su caso, la investigación minuciosa del pollo urbano, de cómo “el pollo llega al estudio” (Grupo Forma, 1988: 16) y cómo este

acaba en una bolsa de plástico abandonada “en la ruidosa ciudad” (*Ibid.*: 36). Con este *Manifiesto*, la parodia de todo manifiesto, los *Forma* lejos están de poner luz, de aclarar, de situarse en un lugar preciso. El *Manifiesto* no es un manifiesto, es una sátira de todo proceso de investigación; es, en sí, una acción irreverente contra todo método de valoración y sistema axiológico. El criterio, lo correcto e incorrecto, queda suspendido, a la espera de nuevas y más categorías; categorías siempre expuestas a la ironía de una investigación siempre paródica.

Su investigación con los materiales – ya sea con telas, paneles, acrílico, óleo, excrementos, basura, pigmentos, látex, pintura Valón, patas de pollo podridas – responde a la misma dinámica del *Manifiesto*: dejar con la boca abierta; suspender la palabra certera; causar el tartamudeo de la crítica. La investigación – aquí, con este grupo de artistas – significa experimentar y experimentar; es decir, un movimiento que huye del estancamiento, del quedarse anclado en un estilo; un devenir experimentación que pone en jaque a la etiqueta, a esa misma categoría que asfixia a la obra. Lo que tenemos con los *Forma* es una relación con la abstracción, la figuración, el surrealismo, el neodadá, el arte conceptual, los *happening*, el *body art*, el ecologismo, el *pop art*, el arte *povera* y el *fluxus*. Podemos decir que nos encontramos ante una actitud en la que el arte no pretende llegar al original, a lo auténtico, al ser de la obra, sino que sencillamente juega con el instante, con las experiencias y materiales que a su paso aparecen y emergen. Hablamos de una práctica que pone “en duda los sistemas de valoración, distribución y comercialización del arte” (Gargallo, 2002: 11) por medio de un movimiento constante en el que toda categoría se antoja ridícula. Identificar al *Grupo* con un estilo concreto, sería hacer de los *Forma* una categoría historiográfica, y eso no es lo que se busca aquí. Lo que se busca es hacer filosofía desde su eclecticismo, su alternancia de estilos y su pluralidad de técnicas, y, sobre todo, filosofar desde la incertidumbre que

provoca su actitud. ¿Se puede filosofar desde la incertidumbre? ¿Se puede filosofar sin ningún *ismo* a la vista? ¿Se puede hacer filosofía desde la vida tal como acaece? De eso se trata, de filosofar desde la indeterminación, desde la ausencia de categorías, desde la forma; entendida esta como vida. A eso nos invita el *Grupo Forma*, tanto con su *Manifiesto* como con sus materiales y acciones.



Fernando Cortés. *Sin título*, 1974. Técnica mixta /
lienzo, 73 x 59'5 cm.

4. El estudio – el movimiento de la alegría – y otros espacios.

Como vemos, su actitud es una que no se asienta en un lugar determinado. Los *Forma* no se definen. La dimensión paródica del *Manifiesto*, aunque este pueda tener ciertos rasgos de tipo neodadá, muestra la disposición de permanecer en tierra de nadie, siempre a la fuga de la etiqueta. El *Grupo Forma* podía ser un día el *Grupo Forma* –a saber, obras duras y expresivas que juegan con el absurdo y lo conceptual – y al otro día pasar a llamarse el *Centro de investigación de arte y Zoología* – una dulcificación de las formas, figuración *naïf*, ecologismo, materiales de primera calidad y pulcritud formal. Su identidad no es estable, sólida. La espontaneidad de su proceso creativo les impide caer en la proposición: “somos esto”. “Ellos no se proponían hacer nada: lo hacían y punto. Se lo pasaban bomba. Eran como niños, y eran felices ... se divertían muchísimo y yo, como espectadora, alucinaba”; esto nos cuenta Laura Salvador, amiga del grupo, recordando su paso por el estudio. Lo que ahí se vivía es determinante para la investigación. Su manera de experimentar con los materiales, con los estilos y con el arte en general, no era algo siempre premeditado. Unas veces sí, otras no. La práctica surgía, y punto; ahí, en el estudio. El estudio, y sus visitantes, eran testigos de la acción, del experimento. Aquello suponía ser un gesto directo, una emergencia de impulsos que hacía de su arte algo difícilmente reductible a un discurso. El lenguaje poco hace aquí. Poco se puede decir.

Sin embargo, aunque poco se pueda decir, decimos, su experimentar era un juego constante, sin sentido específico, a no ser que ese sentido fuera el sentido del humor. Un sentido que hacía de cada momento un instante impredecible. No se

podía predecir hacia donde se dirigirían sus prácticas artísticas. Estas no nacían de una escuela ni movimiento concreto, eran un gesto impulsivo que no tenía por qué casarse con un programa o proyecto. Lo que movía su arte era la alegría del instante. Una alegría bien necesaria, porque el *Grupo Forma* no se encontraba ni en Francia ni en Estados Unidos, sino en España. Y la dureza de aquella España se resistía con alegría; con una alegría que no ha de verse como conformismo ni aceptación, sino como subversión. Así lo muestra la dureza de las primeras obras de los *Forma*; un simulacro de dureza capaz de esconder la alegría de vivir; de enmascarar un soterrado sentido: la mofa. De esta manera, la tradicional experiencia estética, la disolución del sujeto en el objeto, propia de las formas abstractas y expresionistas, se pervierte, haciendo de la obra, y su experiencia, un juego de enmascaramiento constante de lo que se supone es el original.

Se pintan violas, millares, tapies. Se parte de estilos y obras *originales* para hacer de ellas pastiches. Se trata de subversión y perversión, de dar otra versión de lo que es una obra original. Se juega con la identidad de Viola, Millares y Tapies, para que la dimensión lúdica haga de la supuesta pureza de ese original una impureza más. Es, como dice Cortés, “la mofa de la pintura misma”. Una mofa que no es sino una caricatura de aquello que se nos presenta como auténtico. Con esto, al pintar al estilo de Millares, Rallo consigue crear algo completamente distinto, un Rallo. Rallo hace de esa expresión su expresión y, a su vez, la expresión del *Grupo Forma*. No decimos que tuviera en mente a dichos autores, y que a partir de ellos realizara un estudio riguroso de los mismos, para así perfeccionarlos. No se trata de eso. La cosa era más espontánea, más gestual. Así Rallo: “Nos pulimos las influencias en dos años; el resto fue transgredir y avanzar”. Esa es la perversión – perversión alegre –, la que ríe y juega con el original, haciendo de este una versión – una máscara – tras otra. Se trata de ese gesto que hace del arte

incertidumbre; práctica lejos de todo estatismo. La tela rasgada de Rallo no es la tela rasgada de Millares; es la tela rasgada del *Grupo Forma*, movimiento y solo movimiento.

Ahora bien, el *Grupo Forma* no limitó su práctica a rasgar telas, a un quehacer exclusivamente informalista. En cualquier momento – instante – Rallo podía organizar un *happening*; Cortés hacer de un Viola una caja, la cual emulaba la potencia de un altavoz *HiFi*; Simón realizar una delicada pintura figurativa a base de medios tonos, con una cigüeña y un arcoíris en el centro de la composición; y Marteles dibujarnos, en el *Pinzón*, una serie de personajes animalescos, viviendo estos en un mundo tan absurdo como el “real”. Tenemos, así, una parodia de la pintura, y, en resumen, un ejercicio de disolución de identidad, un gesto en movimiento, sin parón, alegre y que salta como un resorte, para que, asimismo, el arte salte por los aires; para que dé un salto hacia otro espacio y se mueva incesantemente entre el estudio, la calle, las galerías ... El estudio fomenta el gesto, sí, no por ello encerrando al arte en un único espacio.

La mofa está presente. Siempre. Una mofa que también podemos ejemplificar y recordar con lo acontecido en la Bienal de Pintura y Escultura “Premio de Zaragoza” de 1973. Los *Forma* realizan ahí un montaje, una instalación, titulada *Helioconte o la forma del sino*, un absurdo fuera de concurso. La práctica artística consistía en una simulación de teatro: primero, al frente, un escenario; segundo, un conjunto de sillas desvencijadas y coloreadas; y en medio, una “concha” (Cañellas, 2002: 26) con apuntador hecho de escayola, un maniquí maltratado, golpeado, pintado y maquillado que hizo las veces de actor protagonista; todo ello enmarcado con un bastidor a modo de acceso. Un acceso que quedaba, no obstante, prohibido. Un acceso al que no se podía acceder. Una paradoja. Una contradicción. La práctica artística invitaba al público a entrar y participar, pero prohibía a su vez la participación y entrada al teatro. Esta práctica paradójica – y paródica –

dejó boquiabiertos a los críticos, al público y los artistas que allí se personaron. Aunque gustó a muchos, la mayoría no supo cómo reaccionar. No era lo acostumbrado. Por aquella época, en aquella España, y en la mayoría de los casos el arte se identificaba con otra cosa. El *Helioconte* reflejó la actitud de los *Forma*, además de un hedor *povera* – de un *Fluxus* cercano al de Joseph Beuys y su *Silla con grasa* – capaz de impregnar todo el espacio expositivo del concurso.

Saliendo ya del *Helioconte*, seguimos rescatando el carácter burlesco del *Grupo*, recordando ahora otro espacio, uno más abierto, un *happening* que para mucha gente no fue nada *happy*. Simón y Marteles simularon un accidente doméstico y salieron a la calle. Simón tenía unas tijeras clavadas en la cabeza y Marteles se lo echó al hombro, mientras Rallo y Cortés animaban la escena callejera. La gente, asustada, no se percató del simulacro, vio realidad, siendo aquello, sin embargo, un acto performativo y provocador; un simulacro que reflejó el proceso creativo de los *Forma*, impulsivo, pero “meticulosamente” ideado, con el cual el *Grupo* conseguía provocar y provocarse para así saltar del estudio a la acción, de espacio en espacio, hacia el juego de la mofa y la alternancia constante de estilos y formas. Un instante en el que ningún *ismo* ni etiqueta alguna contaban. Solo el impulso de saltar al instante, al ya – siendo, en este caso, ese ya un acontecimiento callejero – era lo que importaba.



Paco Rallo. *Homenaje a Joan Miró*, en su 81 aniversario, 1974. Bolsa de plástico confeccionada que contiene un jersey y unas botas de niño de lana, 153 x 87 cm.

5. El instante.

Probablemente estemos ante ese instante del que nos habla un autor inclasificable como Klossowski: “el instante en que me fue revelada la necesidad de recorrer toda la serie de mis posibilidades” (Klossowski, 1972: 23). A saber, un instante que deviene vida, que escapa de toda estructura, en el que se parodia toda categoría y en el que todo se puede crear. Un instante en el que todo está permitido. Ese momento, con el equipo *HiFi*, a “fuerte volumen y en la oscuridad”, como se indicaba en los discos de François Bayle, era el instante en el que las ideas y las propuestas se agolpaban, donde los materiales eran incrustados a base de látex, para así construir una serie de composiciones descompuestas. La descomposición de esas composiciones era un juego en grupo. Un juego sin reglas. Un juego lleno de diversidad, tanto pictórica como musical. En aquel estudio, la música era atronadora y variada: *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry; un poco (mucho) de Hendrix; *Atlas Eclipticalis* de John Cage; *Blues from Laurel Canyon* de Mayall; el jazz de Weather Report; la serie *Perspectives 21 siècle* de Bayle; y algo de los Beatles, Black Sabbath y Led Zeppelin. Aquel era el instante ensordecedor en el que resonaban las propuestas y se materializaban las acciones, tanto azarosas como ideadas de antemano, en las que los materiales se ponían sobre la mesa, y también el momento en el que los visitantes aparecían por el estudio, como si de una comuna se tratara. Aquel estudio, lugar de momentos en común, daba cabida a todo tipo de visitas, a todo tipo de singularidades. Un lugar en el que experimentar. Porque de eso se trataba, de llevar a cabo la gran investigación, el experimento definitivo, el *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*; la parodia de todo, hasta de la propia investigación. El instante de la gran provocación y el fin de toda etiqueta.

La mofa y alternancia de estilos jugaban con la identidad, haciendo de ella un juego. Descomponiéndola. Aquel era el

juego de la impureza. Ejemplo de esto es el día en el que Marteles le dice a Cortés: “quiero llegar al color marrón mierda”. Marteles busca llegar a la pureza cromática, a la fenomenología de lo excremental, busca regresar al color pardo escatológico originario. Para ello, defeca en una lata. Sus deyecciones son la autenticidad misma. Son el color más puro al que se puede llegar. En este punto hay que advertir que Marteles no es Manzoni. No juega a lo mismo; juega a pintar desde la paleta más pura que nadie pueda imaginar. Una paleta perversa, y por ello impura. Marteles se movía – y se mueve – en la inversión del platonismo, a saber, no necesitaba de la caverna, se movía en la materia. No creía en las sombras ni en “la virtud primigenia” (Nietzsche, 2003: 142). Su lugar era la perversión de la representación dada e impuesta. Era un experimentador que sonreía irónicamente a una tradición regresiva que no hacía sino moverse en la lógica del platonismo. Era por eso “el filósofo del grupo”. Un pintor de paredes; un pintor de ficciones. El, como así se hacía llamar, “pintor dominguero” era un fabulador, un tentador que trataba de, como Jimeno describe, “resolver la nebulosa en la que se debaten los mundos diferenciados” (Jimeno, 1978: 35). Era, pues, un investigador que reía y se reía de las grandes verdades. Era, en definitiva, uno de los investigadores del *Manifiesto pánico o la tortura del pollo urbano*; un artista del instante.

Ese mismo artista-filósofo que en los “Prolegómenos” del *Manifiesto* arroja luz, aunque abrasadora, sobre el carácter de la investigación – de la presente y de la del pollo urbano –; unos “Prolegómenos” en los que Marteles explicita: “este es un documento que narra la «experiencia real» vivida en la calle Jusepe Martínez” (Marteles, 1988: 16). Los *Forma* investigan. Su objetivo es la investigación. Todo su quehacer es investigar, investigar al pollo urbano. Investigar cómo aquel animal se comportaba en diferentes escenarios. Escenarios montados en un mismo estudio. Ahí el animal es sometido a una minuciosa investigación. Una investigación *real*. Una

investigación que da cuenta del “mundo caricatura” (Marteles, 2002: 103) en el que los investigadores viven. Ese mundo en el que la “España oficial, cutrefalangista, adoradora de un pasado glorioso” (*Ibid.*: 104) lo dominaba todo. Con esto, aquel pollo caricaturiza una realidad que es ya en sí misma caricatura. El círculo es vicioso. La caricatura del *Manifiesto* toca la realidad, pero la realidad es ya una caricatura.

El pollo se encuentra en el estudio, se ve sometido a la investigación, al experimento constante; es decir, es torturado. Su tortura es la tortura de la investigación: toda investigación es una tortura que somete todo al análisis, al experimento y a la lógica. La lógica domina al pollo. Todo queda anotado; cada parte del proceso de investigación queda descrita lingüísticamente. Todo queda plasmado sobre el papel. Ese es el *Manifiesto*; una cuidadosa investigación que tiene por objeto a un pollo, haciendo de él el objeto de un estudio pormenorizado de los comportamientos inerciales, instintivos y espasmódicos de todo aquel ser que se ve sometido a dicha investigación. La investigación, pues, somete por medio de la investigación misma. Al pollo “se le somete a sucesivas pruebas de «altura estática» con las correspondientes manipulaciones del cordón a modo de campana. Arrastrado de nuevo en dirección a su vivienda, da reiteradas muestras de asfixia, lo cual (...) obliga a abandonar la prueba” (Grupo Forma, 1988: 25). La investigación asfixia al pollo, y nos asfixia. Nuestras conductas son sometidas a investigación. ¿Solo se investiga al pollo urbano? Tal vez; pero también puede que la investigación torne sobre nuestras propias conductas, todas ellas inerciales. El vivir abúlico y servil es precisamente lo que esta práctica trastoca. El carácter neodadá del *Manifiesto*, además de su parodia al cientificismo, remueve el modo de vida inercial que hace de nosotros y nosotras pollos; seres manufacturados; dominados por la lógica, por la investigación; guiados por una estructura. Una estructura que se impone sobre toda vida, y que en aquel

contexto histórico gozaba de una cabeza, la de un pollo, un pollo descabezado: Franco.

No se defiende aquí que dicho *Manifiesto* fuese una crítica política armada y bien fundamentada contra el orden establecido; no van por ahí los tiros. Es el carácter festivo, alegre, juvenil y lúdico lo que hace de este *Manifiesto* un escrito capaz de atentar contra todo movimiento nostálgico. El manifiesto no tiene nostalgia de nada, ni siquiera de lo dadá. No es regresivo; no busca volver, solo quiere jugar. Esa es precisamente la actitud. Jugar al juego de la caricatura; jugar para de esta manera tener otra relación con el mundo. Una actitud que sonríe a aquellas actitudes que no buscan otra cosa que dominar. Esa es la subversión; la risa y la sonrisa contra lo regresivo y lo nostálgico. Una actitud que buscaba divertirse con “Yaxon Póloc” (Marteles, 2002: 103); que reía a mandíbula batiente mientras, como de nuevo nos dice Marteles, “Franco, pobrecico mío (arriba la flebitis, abajo la autoridad), estaba muy malito: lo que no le impidió firmar sentencias de muerte” (*Ibid.*). Así y ahí se gesta el *Manifiesto*. En aquella España a la que no queda otra que sonreír irónicamente; a la que se le sonríe con una sonrisa ... indefinida, desdibujada. Una sonrisa vaga. Un reír que no se supo muy bien cómo interpretar. Los *Forma* fueron catalogados, tachados, etiquetados de anarquistas, burgueses, “maricones”, fascistas, *hippies* ... y un largo etcétera. Su risa, su gesto permaneció – y continúa – indómito, fuera de la estructura, con una mueca irónica que apunta en diferentes direcciones, y que nada aclara. Ese es el gesto de una actitud, repetimos, alegre. Que se alegra de llevar a cabo una investigación como la del *Manifiesto*. Algo inclasificable. ¿Neodadá? Vale. ¿*Fluxus*? También nos puede valer. ¿Anarquista? Puede. ¿Pop? También. Todo y nada de esto nos vale.



Manuel Marteles. *Pinzón*, 1975. Técnica mixta / lienzo, 55 x 46 cm.

6. Forma, contenido y actitud.

Hasta ahora hemos podido ver tanto el componente conceptual como el expresionista del *Grupo Forma*. Por ello nos puede asaltar la pregunta de si es la forma o el contenido lo que

prima en los *Forma*. Una pregunta que nos lleva a otra, a preguntarnos si el arte es hoy día nada más que filosofía, nada más que significado, a saber, únicamente contenido. A la pregunta hegeliana de la muerte del arte, en la que este queda supeditado a la filosofía, los *Forma* contestan, de nuevo, con una sonrisa irónica. Hegel habla demasiado en serio. Hegel no entiende nada de arte, precisamente porque pretende entenderlo y comprenderlo todo. Su sistema helicoidal omnicomprendivo no soporta esta forma artística de los *Forma*. Una forma que carece de tesis, que carece de posición y que no se sitúa ni en la pura negatividad ni en el estadio positivo. No tiene lugar. Su espacio ni es el contenido ni la forma. La separación entre forma y contenido aquí carece de sentido porque aquí la forma es otra cosa; la forma es una variedad de maneras de experimentar la vida. Es una actitud en la que tanto el arte como la filosofía se mueven en la completa incertidumbre. Aquí Hegel nada tiene que decir porque aquí no hay nada que comprender; no hay un concepto como tal. El arte no es una cuestión de comprensión; no es ni una relación de ideas ni una composición de figuras o representaciones. Hay algo más que las ideas y las figuras.

Esto es, como Soria nos advierte, “el arte no es solo un bodegón”. Es decir, el arte puede variar formalmente hasta llegar, por ejemplo, al *Ready-made* [\[2\]](#), pero esto no anula la experiencia estética de esta última obra. El *Ready-made*, supuestamente puro concepto, puede hacernos sentir cosas que otras propuestas artistas no consiguen. No es que el arte evolucione formalmente hasta llegar a la superación filosófica, sencillamente es que esa disyunción excluyente de forma o contenido carece de sentido: un concepto, el *Ready-made*, puede provocar una experiencia estética precisamente porque el arte se vive en una comunidad; ver, sentir y escuchar un *Ready-made*, en una España como la de los años setenta, era, para según qué gente, toda una experiencia. El *Ready-made* de, por ejemplo, John Cage, al que Rallo y Simón conocieron en “los Encuentros de Pamplona” (Cañellas, 2002:

24), era una explosión, toda una sensación. Un nuevo mundo; un mundo que no se dejaba decir, expresar; porque como dice Wittgenstein, “lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra” (Wittgenstein, 2018: 131). Ver y escuchar prácticas así, definidas como “conceptuales”, hechas con objetos y sonidos concretos, era algo que escapaba de todo discurso. Era algo que sencillamente se mostraba; que carecía de lógica, de forma y también de contenido. Es decir, carecía de estructura. En aquel momento, en aquel instante de emergencia de formas artísticas revolucionarias, estas dejaban sin palabras.

Hablamos de algo carente de sentido, que te sacude, que zarandea tu cuerpo. El *Ready-made* de Cage era, y es, toda una experiencia estética que traspasaba, y traspasa, los límites de todo lenguaje. El, así denominado, “arte conceptual” no se agota en el concepto. Aquí la distinción forma y contenido no es más que un juego del lenguaje realizado en un contexto en el que parecía pertinente llegar a tal distinción. Hegel no hizo sino crear un problema con el que jugar, y al *Grupo Forma* no le interesa ese juego, esa diferenciación, porque aquí “forma” se refiere a actitud. La forma de los *Forma* es la manera de vivir, otro juego, no el hegeliano, siendo la vida otra cosa que “forma” y “contenido”, palabras que nada dicen en una existencia carente de estructura. Aquí, la vida acaece, se da, sin sistema ni fundamento, haciendo presencia la aleatoriedad de los movimientos. Hoy soy una cosa, mañana otra. Hoy soy expresionista, Rausenberg; mañana soy el *Ready-made*, Duschamp. Pasado mañana ... a saber ...



Jimeno & Rallo. En el mundo de las descompensaciones equívocas. Galería Atenas de Zaragoza, 1974. Fotografía realizada por Pepe Rebollo en 1974. Intervenida posteriormente Joaquín Jimeno.

7. El investigador sucumbe ante la investigación. Los estudios.

Llegados a este punto el investigador tiene que sincerarse: realizar una investigación sobre el *Grupo Forma* es una tortura. El investigador ya no sabe qué investigar. Se encuentra desorientado, perdido, sin cabeza: no tiene a qué aferrarse. No encuentra consuelo alguno. La palabra se escapa. No encuentra la etiqueta capaz de identificar lo que el *Grupo Forma* es. ¿Qué es el *Grupo Forma*? Quién sabe. No obstante, es precisamente esta pregunta sin respuesta lo que anima a seguir, seguir rastreando, investigando el quehacer de los

Forma; ese quehacer que, no olvidemos, se realiza, en la mayoría de los casos, en el estudio. Así pues, analicemos dicho estudio.

“Estudio”: abstracción que no da cuenta del carácter singular de ese espacio de creación. Hemos manejado el término “estudio” sin aclarar que estamos concretamente ante tres estudios: el primero, el de la calle Castrillo; el segundo, el de Santa Cruz; y el tercero, el ya mencionado estudio de Jusepe Martínez. Damos cuenta de esto solo para explicitar una carencia, el carácter abstracto de esta investigación no dice nada sobre las experiencias acaecidas en esos estudios. No dice nada porque aquellas experiencias no se dejan decir. Las abstracciones del lenguaje no dicen nada sobre lo que pretenden decir. Caemos en el tartamudeo, como afirmaría Klossowski, queremos expresar algo, y ese algo no sale, quedando únicamente el gesto de esa expresión fallida. Con esto, lo que nos queda no es silencio, la afasia, sino un lenguaje que se acepta errático y tentador. La investigación realmente nada dice de la vida de los *Forma*. Esta investigación, como todas, nada dice de aquello que pretende decir. Es únicamente una tentativa. Una investigación que, aunque recurra a una cierta narrativa, cuando expone según qué prácticas y situaciones de los *Forma*, nada dice con exactitud; solo gesticula, tratando con ello de tentar al lector o lectora, presentando a un *Grupo Forma* entre muchos posibles.

Vamos a tientas, nos encontramos en la mayor de las desorientaciones. ¿Esta investigación es filosófica o artística? ¿Lo que se está haciendo aquí es investigar o crear? ¿La investigación qué es, es tal vez una creación? Estas son las preguntas que fondean el *Manifiesto*, que nos llevan a preguntarnos por el qué de una investigación. Con el *Grupo Forma* (*Grupo Forma*, *Forma + Jimeno* y *Centro de investigación de arte y Zoología*) la investigación se hace práctica artística. La filosofía se hace arte y el arte filosofía. Toda investigación es un constructo que pretende

dar cuenta de la realidad, pero ese constructo no deja de ser eso, una creación, una construcción que se desentiende de la realidad, del mundo, porque el mundo no se deja decir, por lo menos no claramente. El mundo se crea, y aquí, en esta investigación, conforme se escribe, y aunque exista un apoyo bibliográfico, se crea, y recrea, un *Grupo Forma*. El investigador se sirve del lenguaje, se arma de entrevistas, preguntas y respuestas, e irremediabilmente cae, por ejemplo, en *El mundo tal como lo encontré* (la novela jamás escrita de Ludwig Wittgenstein); es decir, su caída es una creación a tientas dentro de un espacio literario, una obra artística, ni mucho menos una descripción fiel de la realidad. Lo descriptivo como tal, no tiene cabida aquí. Con el *Grupo*, toda investigación se antoja creación; cuando se habla de arte, se hace ya arte. La investigación es una práctica artística.

El investigador se pone la máscara de investigador, y se revela, no obstante, creador de ficciones, artista. Y a la inversa, el artista se pone la máscara de artista, y se revela investigador. El baile de máscaras no cesa. El movimiento sigue y sigue, en círculos, y el investigador se pregunta, ¿estoy dando cuenta del mundo de los *Forma* o lo estoy creando?; ¿qué estoy haciendo?; ¿soy investigador o artista? A esto nos conduce el *Grupo Forma*; a la incertidumbre, al tartamudeo de la crítica, a otro lenguaje, a uno más inseguro, más vulnerable; a uno que no cesa de hacerse preguntas. Se abandona el plural de modestia, característico de la academia. ¿Qué hago? ¿Estoy investigando o estoy creando? ¿Estoy en el terreno de la abstracción o en el espacio de la creación? Aquí, ahora, en este instante, todo filósofo y filósofa, todo crítico y crítica de arte tiene algo de artista. Esa minucia, aunque de mayúscula importancia, ese algo es lo que revela el *Manifiesto*, y no solo el *Manifiesto*, sino la actitud y práctica de los *Forma*. Es ahí hacia donde nos conduce la investigación. Hacia esa actitud, la cual nos explicita la carga artística que posee cada una de nuestras prácticas.



Joaquín Gimeno. *Sin título*, 1974. Técnica mixta /
cartulina, 58 x 46 cm.

8. *Happening*. Acción. Actitud.

No se quiere volver a Hegel, por eso, para apartarlo del camino, retomamos el concepto de actitud y la actitud misma del *Grupo Forma*. Hegel no reflexionó sobre la actitud, porque para él todo lo real era racional, y todo lo racional real. La

vida era pues algo absolutamente racional. Esa es la monstruosidad hegeliana; una monstruosidad que Brentano, Husserl y Heidegger dirigieron hasta su forma más extrema: la estructura de la conciencia. Es a partir de ese momento cuando la vida cobra una estructura. Tanto el ámbito racional como el afectivo se aglutinan ahí. Ese es el crimen de la *Lebensphilosophie* y de toda aquella tradición que dice poder llegar a comprender la vida tal como es. Esa es la condena, la condena de la vida al sentido. Que la vida tenga (un) sentido hace de ella nada más que una cárcel. Este tipo de tradición dice hablar de la vida, pero en cambio habla exclusivamente de la muerte. La vida, al ser una estructura, se hace cárcel, de la cual solo se puede huir por medio del acontecimiento fundamental, es decir, la muerte. El sentido de la vida se quiebra cuando acaece ese acontecimiento que lo trastoca todo. Muerte, muerte y más muerte.

¿Es así como debemos entender el *happening* de los *Forma*, como un acontecimiento que rompe, mata y aniquila la vida? No. Aquí el acontecimiento carece de sentido, de estructura, adquiriendo protagonismo la vida, tal y como viene. El *happening* desborda al acontecimiento, a la estructura, dejando a la vida en la intemperie, dejándola momentánea o definitivamente sin sentido. Ahora bien, se le puede dar otra vuelta de tuerca, e ir en otra dirección, y aceptar que, si la vida no tiene sentido ni estructura alguna, entonces el acontecimiento, el *happening* en este caso, sería lo que daría sentido, a saber, lo que resignificaría el mundo y la vida. El acontecimiento sería aquello con sentido, aquello que otorgaría sentido a una vida sin sentido. Necesitaríamos, pues, de acontecimientos para así dar sentido a nuestra existencia. Pensemos un poco más. Nueva vuelta de tuerca. Con esta noción de acontecimiento, el *happening* se convierte en algo así como un bálsamo. En algo que podemos nombrar porque este tiene sentido. Esto nos consuela. Nombramos, decimos que el *Grupo Forma* lanzó todo el mobiliario del estudio por el balcón de la calle Castrillo, y con esas palabras damos

sentido a ese *happening*. Con esto, habríamos caído en el terreno firme de la evidencia, de la búsqueda de un consuelo capaz de atorgar sentido a, en este caso, el instante y acción en el que los muebles salieron por la ventana. No obstante, aquel *happening* es irreductible a la fórmula – palabra – “*happening*”. Sencillamente se dio, en un darse, por otro lado, nada evidente. Una opacidad, una oscuridad, una ambigüedad que lejos está de asustar e inquietar; una incertidumbre que se acepta con gesto alegre.

La búsqueda constantemente del consuelo, del sentido, de la palabra, de la etiqueta, se olvida, dando paso a la acción del momento, a una nueva vuelta de tuerca, ¿y si resulta que no queremos creer que el acontecimiento sea la vida, la vida en su completa indeterminación? El acontecimiento aquí ya no sería sinónimo de consuelo epistemológico-ontológico. El acontecimiento cobraría la forma de un *happening*, de una acción, de la vida como incertidumbre, de un vivir por el mero hecho de vivir. Vivir sin más. Tener la actitud de vivir la vida. Sin estructura. De ir creándola sin un sentido concreto ni abstracto. De crearla en el instante. Vivir ahí, en la actitud irreductible de vivir. Eso sería el *happening* del *Grupo Forma*: la vida en su momento, en su acontecer. El *happening*, el acontecimiento, sería la vida, toda ella. En otros términos, la actitud, la vida, la acción sería aquello que, como se ha visto, no se deja nombrar, que nos lleva a un lenguaje imperfecto, errático, el tartamudeo, y que no puede identificarse con la sola palabra “*happening*”. El *happening* sería así vivir la vida en su sinsentido más sentido. Vida, vida y más vida.



Paco Simón. *Sin título*, 1976. Acrílico / lienzo, 130 x 97 cm.

9. Conclusiones. Juegos e indeterminación.

El problema de nombrar algo es el problema de la identidad. Nombrar el acontecimiento, nombrar la vida, es darle un

sentido, es identificarla, quedando así esta dominada. Y es precisamente contra esta dominación, y la dominación en general, cuando los *Forma* se ponen en acción. Christo embala, Jackson Pollock mancha, Piero Manzoni defeca, Cy Twombly escurre, Gerhard Richter arrastra, Tracey Emin agrade. Eso dice la historia. Estos artistas tienen su sello, su etiqueta, algo que los determina. Pero, ¿qué determina a los *Forma*? La indeterminación. Esa es aquí la propuesta. Una forma indeterminada, una actitud que no se deja decir académicamente, que se resiste a toda categoría. De este modo, la academia se pone en juego. El academicismo que ordena y cataloga lo que puede denominarse como arte, lo que cada práctica artística es y lo que define a un artista o grupo, juega a un juego irresoluble.

Cada *happening*, cada abstracción, cada objeto, cada pintura son muestra de la investigación llevada a cabo por este grupo. Una investigación que no llega a ninguna parte. Una investigación que carece de lógica, es decir, una investigación que se mantiene en el enigma. Ahí donde hay enigma, la lógica nada dice. Hacer filosofía desde esta práctica artística es mantenerse en el enigma; jugar al juego de la chiquillería; jugar al juego de hoy te digo una cosa y mañana otra. Este juego no es, por ejemplo, el juego del embalaje, no es el juego de Christo; este es otro juego. No se trata únicamente de ponerle un velo a la realidad, como forma de acabar con la obsesión por la *aletheia*, por el desvelamiento de la verdad, de lo auténtico y original. Aquí se mantiene el enigma por medio del mostrar. Los *Forma* muestran, y lo hacen desde el estruendo de su frenético gesto, una y otra vez, práctica tras práctica, enigma tras enigma; las prácticas artísticas se agolpan en el estudio, en el cual se investiga, haciendo de esa investigación un enigma a perpetuidad. Eso se muestra, ese enigma. Lo que se investiga es la investigación; la práctica artística es una investigación que se investiga a sí misma para hacerla todavía más hermética, ilegible, innombrable. Se investiga no para

desvelar, sino para exponer obras y prácticas que no hacen sino mantener el enigma de la investigación. Es un juego; mejor aún, un grupo abierto de juegos, de juegos de niños. Un juego que no puede ser apresado bajo el discurso de la forma y el contenido, que no se presta al debate de la experiencia estética y que no quiere oír hablar de *ismo* alguno. Lo único que quiere es vivir el arte en su momento, con alegría y humor. Una acción a la que aquí nos hemos acercado a través de un juego de abstracciones. Abstracciones, que como ya se ha indicado, no dan cuenta de la naturaleza de dichas prácticas.

Vivir sin respuestas. Vivir incluso sin preguntas. Vivir en la indeterminación y la incertidumbre. Vivir por el hecho de vivir. Solo vivir, nada de sobrevivir. Su vida está, como dice Mira, “alejada del patético existencialismo” (Mira, 2002: 59). La actitud de los *Forma* está fuera de toda pregunta fundamental, de todo proyecto cerrado, de todo movimiento regresivo. El movimiento del *Grupo Forma* es el movimiento informal, ese que carece de forma, que solo actúa, que solo vive, que se transforma constantemente; un movimiento que deviene actitud subversiva, juguetona con las formas, la cual transfigura incluso la forma del *Grupo Forma* haciendo de ella la del *Centro de investigación de arte y Zoología*; una nueva forma, esta última, en la que los artistas, ataviados con prismáticos, se definen como ornitólogos profesionales; artistas comprometidos con la naturaleza (¿dónde está ahora el pollo urbano? en una bolsa de plástico); artistas que – metódicamente – retratan la naturaleza por medio del estudio minucioso de las aves en su entorno; artistas que quieren conservar dicho entorno, el galacho de La Alfranca, dentro de un contexto artístico. De nuevo, investigación (y parodia).

Vemos que su actitud es subversiva porque es escurridiza, incatalogable e irónica. Su actitud no está en la historia, porque su actitud es vida y, como se viene diciendo, escapa del orden del discurso. Su mofa nos hace tartamudear, dudar. Es, como afirma Pérez-Lizano, la de un “grupo sin lógica

racional” (Pérez-Lizano, 2002: 142). El *Grupo Forma* no cae preso de la lógica historiográfica. No se encuentra dominado por una etiqueta. No tiene una definición consoladora de lo que su vida (artística) fue. No hay consuelo, no hay etiqueta tranquilizadora, ni siquiera la que aquí se ha dado, es decir, la etiqueta de “incertidumbre”, la cual no ha sido sino paja: palabra tranquilizadora.

Como señala Castro, “en la memoria de la ciudad queda su atrevimiento, su imaginación, su curiosidad y su actitud «libre y rompedora»” (Castro, 2022). Hace cincuenta años, el 17 de junio de 1972, este grupo expuso por vez primera, dejando sin palabras, generando sorpresa. “¿Qué es esto?”, alcanzó a preguntar el público visitante, haciéndole así partícipe de la acción expositiva; pregunta inconclusa, tan abierta como indeterminada, que aún sigue, por suerte, sin respuesta.



Manuel Marteles, Fernando Cortés, Paco Rallo y Paco Simón. Fotografía tomada el 17 de junio de 1972. Anaglifo manipulado a partir de una fotocopia en B y N, por Ángel Duerto en 17 de junio de 2022. Archivo Grupo Forma.

[1] Con esta nota se quiere agradecer a los integrantes del *Grupo Forma*, además de a Rosa María Aragüés, Laura Salvador y Carmina Soria, por su atenta y comprometida colaboración con la presente investigación. Gracias por responder a todas las cuestiones e inquietudes que han ido surgiendo durante el proceso de este trabajo.

[2] Sobre este punto, se aclara que manejamos aquí a John Cage en calidad de artista conceptual, aceptando los lazos existentes entre este y Duchamp (Stévance, 2018).

Mariano Castillo. Obra gráfica

Cada vez son más los espacios habilitados para mostrar arte con independencia de las convencionales galerías. Este espacio situado en la portería de La Cartuja, es muy amplio y apropiado al efecto. Aquí ha colgado Mariano Castillo sus últimos grabados dedicados a recrear vistas de La Cartuja Baja, del peculiar monasterio barroco del que se han conservado muy bien muchos parajes, y en una de cuyas celdas tuvo mucho tiempo su taller.

Castillo es conocido en muchos lugares de la geografía ibérica

por sus grabados, son vistas de lugares emblemáticos que visitamos, conocemos y queremos llevarnos en nuestras cámaras y móviles, el artista lo que hace es dibujarlos, realizar acuarelas de los mismos, muchas veces in situ, para luego grabarlos. Su estilo y la posterior iluminación de muchos de ellos con acuarela mezclada con aceite calcográfico, les da una pátina intemporal, recordándonos las románticas vedutes. Muchas veces los temas también nos llevan a pensar en tiempos anteriores, es el caso de las imágenes que nos presenta, claustros, pequeños torreones, la iglesia, la portería, rincones en el interior o tomados desde el exterior del recinto monacal. Doce pequeños y minuciosos grabados al aguafuerte y aguatinta en papel hecho a mano, e iluminados con acuarela, que nos hacen recorrer los distintos lugares típicos de La Cartuja Baja.

El grabador hace una función de recuperación de edificios y torres que ya no existen, a través de grabados antiguos, pero también ha perpetuado la vista de Zaragoza actual mediante una gran obra de 100 x 250 cm., realizada en diez planchas de zinc de 50 x 50 cm. Aquí nos encontramos con una visión fragmentada de la misma, que ha sido iluminada, la parte antigua de la ciudad contemplando con todo detalle el río, el Pilar, iglesias, calles, edificios... Muestra también en formato más pequeño vistas de la Aljafería, la Torre Nueva, La Seo y el Pilar a la orilla del Ebro.

No obstante su precisión y minuciosidad es un artista imaginativo, con sentido del humor, que a menudo emplea juegos de palabras para denominar sus series de creación. Así *Los caprichos a mi capricho*, *Descarte*, o los nombres de los animales de su *Bestiario*: *Cucodrilo*, *Coalas*, *Cabaya*... Hemos podido ver aquí sus *Humanimales*, personajes inventados por el autor, entre animal y ser humano, que adoptan elegantes poses clásicas propias de *academias*, creados para que formaran parte de *El jardín de mis delicias*, obra que se pudo ver en 2018 en *Enlatamus*, esa versión del cuadro de El Bosco, el ejemplar

que consideramos, en tinta blanca sobre fondo azul, es un tríptico de gran tamaño, compuesto de las mismas partes que la obra del pintor flamenco, poblado con la misma exacerbación de extrañas criaturas y monstruos, encontramos en el panel central a la izquierda un pequeño autorretrato del grabador. El reverso de lo que son las puertas, se construye como un gran firmamento en cuyo centro hay una esfera terrestre con hombres cápridos, y el lema *El mundo está como una gran cabra – Que no sea nada lo del ojo.*

Como decimos un artista muy meticuloso, gran trabajador, con infinidad de temas e ideas que no agota nunca gracias a su fértil imaginación.

Corpus Incognitus

En posiciones orbitales, entre equinoccio y solsticio, aptas para soñar, venciendo los días extremos de esta ciudad, capaz de hacer volar la temperatura de la noche gélida al mediodía pre-estivo, escribo bajo la sombra de mi acacia preferida.

Tras meses de sequía estética, el *fatum* me ha regalado lo que a viajeros del desierto les habría parecido un espejismo: la exposición “Scientia pictoris” del gran Dino Valls.

En este conciliábulo cíclico, *locus amoenus* de ediciones limitadas, intuyo que las coincidencias no existen. Véase el caso, pues así conocí la obra de este pintor: hace años, en la Italia del 2005, me impresionó ver en una exposición el cuadro “Caerulea”. Esa fue la mágica epifanía que me llevó, ineludiblemente, al hallazgo de la magna y misteriosa cultura que transmitían los lienzos y tablas de un pintor llamado Dino Valls. En el reverso de aquel primer impacto, descubrí su trayectoria, su *incipit*, incluso su lugar de nacimiento,

Zaragoza.

Síganme, por favor, en esta casual itinerancia. Cuadros iban y venían, coleccionistas internacionales quedaban fascinados al poseer las delicadas presas de su pintura, añorantes soñadores de un arte que parecía perdido. Me dijeron, entonces, que el pintor residía en Madrid. Sin embargo, yo sólo conseguía ver sus cuadros “altrove”, en otros lugares. Bien, esta vez los ángeles que acompañan al *Circius* nos han reunido en esta ciudad, donde él nació.

En vibrantes días los espacios del Paraninfo abrazan las obras de aquel joven que, precisamente en algunas salas de este edificio, antigua Universidad de Medicina, cursó sus estudios; hablábamos de coincidencias, ¿verdad? El Dr. Dino Valls nunca ejerció como médico, pues se metamorfoseó en pintor de conciencia prometeica.

Su apasionada actitud y aptitud para el dibujo capturó en ciernes las semillas flotantes que pronto se convertirían en su particular sello-*sigillum*.

Aquí he conocido en persona a aquel maestro de arte pictórica que me fascinó con “Caerulea”, el cuadro que Vittorio Sgarbi eligió para cerrar una exquisita y tremenda exposición en la Palazzina di Caccia Stupinigi (2005), en Turín: “Il Male. Esercizi di Pittura Crudele”. Esta obra de Dino Valls, una dualidad azul, era la única pieza contemporánea de ese viaje que analizaba el concepto del Mal, como traza fisiognómica, donde se conjuraban los siglos, siete, complaciendo los paladares artísticos más variados, entre un Beato Angelico, o un Caravaggio, Antonello da Messina, Bellini, Ribera, Bacon, Balthus, Ferroni...; imaginen el vértigo de ese propósito en la muestra, casi lección de historia, un poco de todo desde el Medioevo.

No me admitiré la banalidad de comparar la obra de Valls con otros autores de temática “figurativa” que he tenido la

ocasión de conocer en los últimos años; tiempos estos en los que cualquier remembranza de elementos y detalles de minuciosidad gótico-flamenca, o bellezas eternas de Renacimiento italiano, podrían ser anatema, y provocar pasmos y espasmos en los corrillos de recientes camadas de comisarios-curadores de pro, que aglutinan y etiquetan sin piedad. Sin embargo, podría afirmar que Valls persigue “encarnar” el inconsciente, eso sí, y lo hace ofreciendo la imagen pintada de arquetipos.

A este propósito, permitan que felicite a la comisaria de esta muestra, Sabina Lasala, cuyo proyecto de hacer confluir en esta sede de *Caesar Augusta* las 74 obras expuestas, ha sido largo y esforzado, pues no es fácil que tantos coleccionistas concedan prestar sus posesiones. Me dicen que hace veinte años que Dino Valls no exponía en su ciudad (véase retrospectiva en el Palacio de Sástago-2001). *Tempus fugit*.

Gracias al loable trabajo del Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social de la Universidad de Zaragoza, regreso sobre mis pasos en este periplo pictórico que desde hace años admiro.

Ha llegado la ocasión de poder nadar y sumergirme en este océano de lo irracional e inconsciente, donde fluctúan en diferentes profundidades los símbolos esotéricos, arcanos, las doce fases del proceso alquímico, iconostasios e iconodulias, retos psíquicos, palabras que redoblan su concepto al ser pronunciadas y pintadas a *tempo de adagio*, y adquieren no sólo la multiplicidad óptica, sino una auténtica resonancia en nuestro cerebro, fatalmente inmémores de la herencia filogenética que arde en cuanto observamos el aparente hieratismo de un *corpus incognitus*, inconcebiblemente paciente y pasivo que, sólo a través de su inolvidable y atronador silencio nos hará atravesar el espejo mágico en el que nuestro más recóndito pathos se proyecta.

Sí, es como un juego inquietante. Tal vez consigamos ver lo

que somos, o lo que fuimos y seremos. Pero recuerden, Dino Valls es un pintor culto, de peculiar erudición y misticismo. El cuadro no es lo que parece o aparece, ni termina en la superficie del lienzo o la tabla. No se da nada por sentado; más bien es una puerta semiabierta, de apariencia luminosa –esa luz de la piel desnuda–, que nos adentra, paradójicamente, en la oscuridad primigenia de la imaginación inconsciente, del animo colectivo. Con profunda serenidad hace visible lo invisible, hoy, ayer, mañana, porque en realidad todo lo humano nos concierne desde hace miles de años, es nuestra referencia ontogenética. Por eso nos perturba.

Personalmente, desde el principio, ya en los títulos de las obras encontré uno de mis reflejos naturales de los laberintos etimológicos en sus cuadros-espejo. Siempre me fascinó, en diversos idiomas, seguir cual Teseo eternamente perdido, ese hilo epifánico de las palabras que usamos, cotidianamente, y que custodian ramificaciones y florituras de arcaicas semillas semiocultas en la flotante cavidad lingüística del cerebro, presumiendo de sofisticada evolución *ad latere* de la cueva de imágenes que vamos heredando.

Admito que elegiría un cuadro de Dino Valls para mi cámara de las maravillas. Y estoy segura de que alguno de mis antepasados habría adquirido para sus gabinetes un tríptico móvil, absolutamente fascinante, cuyo mecanismo el autor tuvo la gentileza de mostrarnos, como si de un maravilloso escriño se tratara, con sus cajones secretos, aperturas mágicas, superficies ocultas por mecanismos manuales que deslumbran por la riqueza de contenidos simbólicos, hasta ese “oudjat” ausente (ojo de Horus), o los cuatro frasquitos de pigmentos (*carminio, terra di Siena bruciata, bianco, nero avorio*) con los que, a base de veladuras exquisitas, consigue *lux et umbra* –luces y sutilísimas sombras– y ramificaciones venales de la piel y la voz callada de los silentes cuerpos. Déjense conquistar, su título es “Personae”.

En las salas todo ese ambiente de cuerpos gira a nuestro

alrededor como un vórtice, causando una inquietante curiosidad poliédrica; las manos de personas invisibles parecen señalar la transfiguración, un cierto dolor metafísico, donde toda intensidad se vislumbra en la mirada que casi nos hace olvidar las bambalinas, de bellísima riqueza conceptual y cromática, binomio psyche-cuerpo, ambigüedades donde los espectadores proyectan, especularmente, todo y cualquier contenido. Cada cuadro es un *hortus conclusus* y la representación del inconsciente encerrado, *cloisonné*, en la figuración unida a la esencia clamante del alma, reflejada en meticulosa pintura que muestra el conocimiento de Valls de las disciplinas anatómicas estudiadas en juventud.

Todo trasciende lo físico. Aunque parezca paradoja visual. Ahí es donde empezamos a flotar en el mar desconocido, navegantes del sistema límbico, que se solapan con espejos interiores, imágenes psíquicas. Todo lo que contemplamos es ya catexis, exploración del interior, el *animus* junguiano.

Aquel licenciado en medicina y cirugía en Zaragoza, en los caminos que se bifurcan en la juventud, eligió su evolución vital en la pintura, pues siempre naturaleza humana era la transformación obvia, su *opus nigrum*.

Esos cuerpos que pinta son huéspedes, anfitriones de toda la carga anímica universal. El aparente hieratismo esconde aguas profundas. Esas pieles transparentes son como pergaminos donde transmuta y transfiere una cartografía del Tiempo sin tiempo. Cuerpos como un país con su lenguaje, mirada metafísica refugio de mitos, dolor, silencio, estupor; sin tiempo, sin edad, sin sexo: el arquetipo, que se alimenta de cada uno de nuestros límites, visibles u oscuros.

Acaso podría decir que sus obras se han convertido en alter ego? Sólo constato que Dino Valls ha identificado su "estilo" o su concepto, el que le diferencia y le hace único, hacia sí mismo y frente a los demás.

¿Predestinación? Fueron las Moiras que le eligieron; tal vez Cloto, con la luminosidad de una incierta y engañosa juventud, que con semblante imperturbable, hizo escribir a Virgilio “Sic volvere Parcas”.

A modo de *explicit* , o incluso apódosis emocional, permitan que navegue, libre ya, en la luz metamorfoseada de esta exposición que nos hace eternos, y vaya rompiendo los sellos lacrados que fijan la trama del velo antiquísimo que nos envuelve, y nos recuerda lo que somos, ese horaciano “*pulvis et umbra*”.

Nos vamos alejando de esas figuras falsamente silenciosas... Reflejos...miradas proféticas... imposibles espejos en los que ni siquiera nos vemos, incapaces de reconocernos. A qué huelen los cuadros de DinoValls? Y por qué siento ese regusto ferruginoso escondido en el fino y preciso corte de la piel herida? Pulcras constelaciones, grillos góticos que se manifiestan en protuberancias escondidas de los cuerpos mágicos, para provocar el instinto de los cautos visitantes, que dudan si acercarse al lienzo o alejarse para no pensar. No hay viento en la sala. Todo es restañante, es interior. Sólo percibo el parpadeo fugaz e irreal de esos ojos cerúleos. Percibo una laguna Estigia esperando solapada entre la piel pintada y la nuestra palpitante, el latido oscuro de la sangre.

¿De qué color es la niebla insomne de Dino, este profeta de pasados? Sí, tal vez un color estigio...

La luna lenta avanza con el oriente tornadizo de una perla de agua...

Errante en los siglos. El yo sumergido en un naufragio de silencio.

La fuga de los espejos de un mar profundo, pintado en las lejanías por el pincel del viento, con la música líquida de esta ciudad que perdió el océano de sus recuerdos, en el

tiempo suspendido de un espacio intacto.

Caesar Augusta, la cámara de las maravillas de mi destino.

Terracotas de Merche Millán. Obras de Pepe Torrecilla

Merche Millán y Pepe Torrecilla exponen juntos, como ya han hecho en otras ocasiones. Millán, formada en la Escuela de Arte de Zaragoza, sus principios artísticos fueron en pintura, para casi de inmediato dedicarse al modelado y la cerámica. Torrecilla, autodidacta, manejó la pintura y ha sido recientemente cuando ha dado el paso a la cerámica. Ambos con formación musical, no podemos dejar de notar esta influencia en su obra.

Los protagonistas de las obras de Torrecilla son estos dinámicos hombrecillos que ocupan todos los espacios tanto de su obra sobre papel como de sus cerámicas. Son personajes planos, hombres estrellas de cinco puntas en infinidad de poses: saltando, cayendo de cabeza, corriendo, con los brazos abiertos en señal de acogimiento, de amistad. Son alegres, divertidos, multicolores... Infinidad de signos y dibujos ocupan sus coloridos cuerpos. Nos hacen sentir alegría, ritmo, casi podemos escuchar Jazz al verlos, música tan del gusto de su autor.

Estas criaturas están incorporadas en sus dibujos, zambulléndose en el agua, volando, en cubiertas de barcos, o lanzándose casi en picado como aviones, como ángeles caídos del cielo. Sus obras son siempre muy expresivas, unas en colores vivos, otras muy próximas a la abstracción, con colores atenuados, de trazos que gusaneando van ocupando toda

la composición.

Merche Millán nos explica que el tema de su obra es el ser humano, es la curiosidad, la necesidad de conocimiento, de comprensión del mundo y de los fenómenos, esto es lo que ha llevado al hombre al conocimiento de las tierras, del firmamento y del mar. Presenta terracotas realizadas en 2022, mujeres casi planas de formas dibujadas, incisas, con animales posados sobre sus cabezas, figuras individuales que colocadas en trío semejan las tres gracias. Figuras femeninas, inspiradas en la cultura Cucuteni, surgida hace más de seis mil años en Europa sudoriental. Estas estatuillas carecen de brazos o pies, lo que acentúa la expresividad del cuerpo, como ocurre cuando contemplamos esculturas clásicas a las que el tiempo y los avatares han desposeído de partes de su anatomía. Podrían ser diosas madre, protectoras de la mujer, o amuletos de fertilidad. Sus cuerpos están marcados por incisiones que forman círculos, ondas, rayas, hojas, ramajes.

Vasijas con parejas que parecen conversar o besarse. Animales mitológicos herederos de sus *Bestias* inspiradas en los bestiarios medievales, de cuerpo bicolor, con infinidad de incisiones y signos. Figuras graciosas dentro de su fisonomía que, como en la antigüedad, quieren impresionar y provocar miedo y contricción.

La artista siempre ha estudiado, investigado y representado seres de las mitologías ancestrales, bien babilónicos, o en especial de la nuestra propia, los mitos y leyendas pirenaicas. Así, de sus manos salieron dragones, serpientes, caballos, leones y toda clase de seres fantásticos y sobrenaturales: fadas, hadas, diaperons, duendes, Menuto... Y las barcas de moros, barca que conducía a fadas, seres no humanos dotados de gran poder y relacionados con la naturaleza y el agua, y que los habitantes del Pirineo decían ver en el cielo cuando se aproximaban las tormentas.

Las barcas como símbolo de la curiosidad del hombre, usadas

para descubrir tierras ignotas, para explorar, para poder llegar lejos. Embarcaciones muy diversas, unas semejan balsas, otras simulan madera, unas están muy labradas o llevan cabezas de animales como mascarón, realizadas con distintos engobes, texturas y colores. Es mucha la habilidad de esta ceramista para conseguir del barro distintas calidades. Estas naves conducen a grupos de mayor o menor número de personas, pueden llevar remos o parecer ir a la deriva, también pueden trasladar animales.

La navegación, es tan antigua en nuestras civilizaciones, ya representada en pinturas rupestres, como ancestral es el uso de la materia empleada por estos dos artistas, barro y agua, que sometida al aire para secar y al fuego para cocer, mágicamente se convierte en algo perdurable a través de los siglos.

Arte y Espiritualidad. Imaginar lo extraordinario

Algunas de las grandes entidades financieras de nuestro país atesoran importantes colecciones de arte a las que pocas veces tiene acceso el público, más allá de las piezas ubicadas en algunas de sus oficinas. Con la generalización de la banca *online*, la reducción progresiva de la atención presencial y el continuo cierre de sucursales, estas obras han ido desfilando hacia los almacenes, constituyendo lo que podríamos llamar el *patrimonio artístico oculto* de la banca. Un importante legado que ha quedado reducido a un activo financiero más, una vez que ha perdido el componente público de su exhibición y su dimensión social mediante la cual los bancos compartían con la sociedad una parte de sus cuantiosos beneficios.

Por eso hay que felicitar a los responsables de la Colección BBVA por esta iniciativa mediante la cual hemos podido disfrutar, gratuita y presencialmente, de una cuidada selección de sus obras en el Palacio de San Nicolás de Bilbao.

Felicitación que hay que trasladar al comisario de la muestra, Alfonso de la Torre, por el exquisito trabajo de selección, investigación y diseño de la exposición bajo el título *Arte y espiritualidad. Imaginar lo extraordinario*.

Un ambicioso proyecto expositivo con el hilo conductor de la espiritualidad, que trasciende lo meramente religioso, De la Torre indaga en la mirada interior de los artistas sobre el arte y la vida. Una mirada íntima y sensible que reflexiona sobre el origen y el sentido del arte, de la vida y de la muerte. Un intenso recorrido por una selección de 38 obras pertenecientes a 36 artistas que abarca una generosa horquilla temporal que va desde el cuadro de Jan Van Scorel *La Virgen con el Niño y Santa Ana*, de la primera mitad del siglo XVI, hasta la escultura *Horizonte de la Luz* de Mar Solís, firmada este mismo año 2022.

La muestra se divide en cuatro bloques, en cada uno de los cuales conviven épocas, géneros y disciplinas distintas: pintura, dibujo, escultura, fotografía, video e instalaciones, atendiendo exclusivamente a la unidad simbólica que el comisario establece entre las obras seleccionadas.

En el primer bloque, “El origen – El centro”, se encuadran las obras de Alfonso Albacete, Pablo Palazuelo, Teresa Salcedo, Hugo Fontela, Adolf Schlosser, Pablo Armesto, Jorge Oteiza, Salvador Victoria y Jan Van Scorel.

En el segundo bloque, “Jardines y desiertos. El jardín de las delicias versus el desierto y los espacios”, se integran las obras de David Teniers II, Ouka Lele, Carmen Laffón, Esteban Vicente, Fernando Zóbel, Yves Tanguy, Gerardo Rueda, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz, Nacho Criado, Joan Ponç y César Manrique.

En el tercero, “Entre el dolor y el éxtasis. Milagro y sanación”, parte de una obra anónima del s. XVIII, junto a otras de Antonio López, Juan de Soreda, Luis Vélez, Bill Viola y Mar Solís.

Por último, el cuarto bloque cierra la exposición bajo el epígrafe de “Vanitas”, en el que encontramos las obras de Juan Carlos Savater, Ernst Karl Eugen Körner, un anónimo español del s. XVII, Joaquín Sorolla, Miquel Barceló, Martín Chirino, Marina Abramovic, Manuel Franquelo y Alexandra Ranner.

Un eclecticismo que, no obstante, transmite una vinculación entre obras atendiendo más a aquello que late en su interior que a lo que percibimos superficialmente en cada una de ellas. Tal como el comisario indica en el catálogo: “Al cabo, somos exilados perpetuos, entre el país de lo visible y lo secreto (un milagro, decía Borges era el arte)”.

La naturaleza difusa del concepto de espiritualidad y su carácter polisémico da pie a una inagotable interpretación de su relación con el arte de la que esta exposición es un excelente ejemplo.

Créditos de la imagen:

MAR SOLÍS

Horizonte de la luz (2022)

Madera de caoba

Juana Francés. Antología íntima (1957-1985)

Juana Francés (Alicante 1924 – Madrid 1990) tiene una buena formación intelectual, termina la carrera de piano en el Conservatorio de Música de Madrid y es licenciada en Bellas

Artes por San Fernando, Universidad de Madrid. Es la figura más destacada, la mujer representante del Informalismo abstracto en España.

En esta pequeña exposición vemos catorce obras muy bien seleccionadas de entre las que la autora dejó como legado al Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, pertenecientes a las etapas más interesantes de su trayectoria artística. Hay que destacar su fuerte determinación a la hora de sacar adelante su carrera artística, nada fácil en el momento que le había tocado vivir. Su continua investigación en la plástica, en el estudio de la materia, le llevaría a que su compañero, el escultor Pablo Serrano la definiera como *Una voluntad investigadora*, sus hallazgos no fueron fortuitos, ella sólo confiaba en la fuerza del trabajo.

La etapa informalista de Juana Francés (1956-1963) es híbrida de la acción gestual del expresionismo abstracto americano y de la materialidad del informalismo europeo. En 1957 forma parte del grupo *El Paso*, como miembro fundador, grupo formado por grandes artistas, que tuvieron mucho que ver en la aceptación de las corrientes vanguardistas en España y, en particular, del informalismo. En esta etapa sus composiciones son totalmente libres, se caracteriza por los trazos gestuales, goteos de pintura y sobre todo por la materialidad. Sus colores son austeros como corresponde a la tradición clásica española, en general blanco y negro, a veces gris, óxido y principalmente el dorado de la arena que introduce, que aporta, junto con el color blanco, la luz al cuadro. Otro elemento que transfiere personalidad y expresividad a su obra son los soportes: linos, lienzos, arpilleras e incluso sacos reutilizados, dejando en ocasiones parte sin pintar, suponiendo otro ingrediente más que enriquece su trabajo. A partir de ahora emplea exclusivamente pintura acrílica y sus utensilios son grandes brochas, pinceles y latas perforadas para hacer *dripping*.

Posteriormente introduce más color y más materia, elementos de

desecho: vidrio, madera, ladrillo, alfarería, baldosas, loza, botones... Es una serie que denomina *Pueblos y tierras de España*, está representada por una magnífica obra de este momento, *Tierra de campos* (1962).

De *El hombre y la ciudad* (1963-1979) encontramos una obra de transición, *Es diferente* (1963), en la que siguen los brochazos expresionistas y los materiales de deshecho de construcción, pero éstos, ya se conforman insinuando lo que serán sus homúnculos. Entramos dentro de una etapa existencialista, nos habla de los avatares del hombre en la gran ciudad, de la conversión del mismo en una cosa, en un engranaje en el torbellino de la rutina de la vida. Los colores siguen siendo austeros, cada vez más, ahora los materiales de desecho empleados van a ser industriales, en función del mensaje que nos transmite: ruedas, relojes, cables engranajes, bujías... *Programa técnico* (1973) testifica perfectamente esta larga y oscura etapa de su trayectoria.

Fondos submarinos y cometas (1980-1990), de este período encontramos siete obras. Es el momento más lúdico de su trayectoria, representa el movimiento de las cometas en el aire y el suave balanceo del reflejo del sol en el fondo del mar. Si hasta ahora trabajaba con gran cantidad de elementos matéricos, ahora su investigación se va a centrar en la luz, el color y, sobre todo, en la degradación total de la pintura. Trabaja principalmente en papel y en sus composiciones va rebajando la pintura, introduciendo los papeles totalmente en agua, más o menos tiempo, para lograr los efectos que quiere conseguir. Es una etapa muy poética, de gran belleza.

Juana Francés fallece en 1990, preparando su última exposición, que terminó siendo póstuma. Su colorido había vuelto a ser más oscuro desde el fallecimiento de Pablo Serrano. Los cuadros que dejó inacabados en su estudio son el resumen de toda su trayectoria, su tema es el de esta última fase, el movimiento en el mar y en el aire. Los colores, los lienzos y la arena nos remiten a sus primeros momentos

informalistas. Estas obras son su testamento pictórico, es una lástima que no se haya mostrado alguna de ellas.

Se trata de una pequeña gran exposición para visibilizar la obra de esta gran artista, investigadora, trabajadora incansable que nos dejó patente su amor por la cultura, por las tradiciones, y su preocupación por los problemas del hombre, su humanismo.

Premio Ibercaja de Pintura Joven 2022

Hasta el 30 de julio podemos ver en la sala de exposiciones de Ibercaja Patio de la Infanta las 30 obras seleccionadas de las 220 presentadas a la décima edición del Premio Ibercaja de Pintura Joven. El jurado ha estado formado por Domingo Buesa Conde, presidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis y miembro del Patronato de Fundación Ibercaja; Charo Añaños Alastuey, directora del Museo Goya de Fundación Ibercaja; Desirée Orús, crítica de arte, comisaria de exposiciones y vicepresidenta de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte; Fernando Alvira, pintor, vicepresidente de la Academia de Bellas Artes de San Luis y presidente de honor de la Asociación Española de Críticos de Arte; Jesús Pedro Lorente, catedrático y comisario de exposiciones, presidente de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte y vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte; Marisa Oropesa Ruiz, gestora cultural y crítica de arte; y Ana Hebrero en representación de Fundación Ibercaja.

En palabras de la crítica de arte Desirée Orús, comisaria de la exposición, este premio *constituye un magnifico caleidoscopio de la pintura novel que se está realizando a*

nivel nacional. Hay que destacar la calidad de todas las obras, la buena formación de todos estos artistas jóvenes, el individualismo a la hora de elegir tendencias, si bien es la figuración la predominante, la libertad, variedad y creatividad en los materiales y técnicas empleados, así como la utilización en una misma obra de distintos métodos e ingredientes. Son artistas que se sienten muy seguros a la hora de ejecutar sus obras y de transmitir sus preocupaciones, sus vivencias, su visión del mundo.

El primer premio ha sido para la obra *Beyond chaos* de Jaume Pérez Cremades (Alcoy, Alicante, 1994), desde un expresionismo abstracto con connotaciones orgánicas, de llamativo colorido, realiza una red de líneas en cuyos continuos cruces de unas con otras, formando una maraña, se establecen relaciones de elementos aislados que conforman el entorno y que, juntos, constituyen nuestro conocimiento.

El segundo premio, *Ut patet*, de Alba Lorente Hernández (Zaragoza, 1994) realizado en tinta china sobre papel Montval, abstracción poética con matices orgánicos, nos evoca la delicadeza oriental. Su discurso está basado en la destrucción, la intervención en parte de la obra hasta conseguir el efecto deseado. Realizada en bandas verticales, va manipulando y rasgando en parte para demostrarnos como la destrucción también puede ser bella.

Los cinco accésit concedidos, también muy interesantes, se han otorgado a las obras: *Cúmulode* Noé Peiró Sansano, con discurso y estética neopop, nos habla del consumismo, de la obsolescencia y de la acumulación de bienes muchas veces innecesarios. *Vertical societies XXXI* de Adrián Marmolejo Clarhed, realizada en acuarela, acrílico y collage, paisaje urbano muy arquitectónico, vacío de personajes, de vida, se nos antoja un escenario futurista. *Como predicar en el desierto* presentada por Juan Saturio Santos, avión abandonado en un paisaje devastado, que nos trae a la memoria la guerra. *Indecible* de Alba Cantera Pérez, la más joven, nacida

en 2005, representa un personaje circense que mira directamente al espectador en actitud seria, para la autora esa mirada representa el vacío que hay en el alma del personaje cuando se apagan los focos y baja el telón. 26.01.20 de Pablo Rodríguez González, se trata de una interpretación personal del paisaje a través del color y la atmósfera, haciéndonos partícipes de su visión subjetiva, de los sentimientos que le transmite.

Como novedad, en esta edición se han concedido siete menciones de honor a *Entre bambalinas* de José Antonio Ochoa Calzada; *Alegría* de Pedro Méndez Chico-Álvarez; *Chupa-Chups* de Fátima Díaz-Ropero Olmedo; *Berta i Nus* de Julen Vargas Vinacua; *Béla, here i and sorrow sit* de Miguel Tadeo; *La heredera de Potosí: algo sobre naranjas, envidia y dolor* de Valentina González Rodríguez y *Naturaleza fragmentada* de María Esteve Trull.

También como novedad, con objeto de que tengan difusión entre un público más amplio, estas catorce obras se van a exponer en Calatayud, Huesca, Cáspe, Guadalajara, Logroño y Albarracín, terminando esta itinerancia el 31 de mayo de 2023.

Como complemento de la muestra se realizan visitas guiadas y talleres en familia coordinados por Mandrágora. Dentro del ciclo-coloquio *Hablemos de arte*, moderado por Desirée Orús, se imparte la conferencia *La pintura tiene nombre de mujer*, por María Pilar Sancet, un análisis de la pintura contemporánea femenina desde los años cincuenta hasta la actualidad. Otra actividad, *Pintar la música*, realizada por la artista Ira Torres, establece la relación de pintura y música en su obra.

Este premio supone un buen observatorio de la pintura que realizan las generaciones de artistas más jóvenes y una importante labor de difusión, conocimiento y comprensión de sus obras.