

Feeling/Concealing

En la Casa de los Morlanes, desde el 12 de mayo, se inaugura la exposición *Feeling / Concealing*, con prólogo firmado por Constanza Huerta de Soto y Antonio de Clemente. Magnífica exposición con gran variedad de planteamientos formales al tratarse de una colectiva. Como final del prólogo afirman: "La dialéctica que recorre esta exposición permanece así como un interrogante abierto, que en última instancia sólo puede ser objeto de la reflexión del espectador".

Lo Crudo y lo Cocido, 2021, se basa, tal como indican en el catálogo, de "7 impresiones digitales sobre seda Organza, 130 x 210 cm. cada una, plataformas sobre las que caminar, hechas de hierro y acero. Medidas variables".

Antonio Fernández Alvira titula a su obra *El fluir en lo fijado*, 2021. Escayola alfamolde y pigmentos. Estamos ante una escultura alargada de forma irregular por la suaves curvas y con numerosas incorporaciones formales sobre la superficie que le dan una impecable variedad. Jorge Isla titula a su obra *Blanco de España*, 2020. Impresión laser sobre papel 90 gr. Medidas variable. Infinidad de formas cambiantes al servicio de un marcado expresionismo que nunca cansa la mirada. Ángela Jiménez Durán tiene *Anomalía III (charcos paralelos)*, 2022, en arena y resina. La arena traza una forma alargada irregular muy delicada y en el centro la resina evoca a un río sin final. Marlon de Azambuja titula a su obra *Mar de estabilidad II*, 2021. Rotulador permanente, cristales y adoquines. Sobre los adoquines, con su correspondiente fuerza como tal, incorpora un cristal y cinco círculos negros verticales a la base que parecen flotar. Auténtica delicadeza que contrasta con los adoquines que al caminar sobre ellos emitían diferentes sonidos. Jon Cazenave, para concluir, presenta *Confluencias*, 2020, *Ama Lur*, 2020, y *Ama Lur Dots*, 2020. *Confluencias* es una copia fotográfica sobre metacrilato y madera. Sobre una plataforma hay cinco royos en blanco y

negro, uno de pie y los restantes sobre el suelo. Muy bellos, sugerentes, con toque expresivo y su correspondiente variedad formal. *Ama Lur*, es una pieza audiovisual con montaje de Xabier Crespo y sonido de Xabier Erkizia. El caso es que estamos ante una forma rectangular en tonos medio apagados alterados por los negros, de manera que se capta a un jinete montando sobre un caballo. Y, para concluir, *Ama Lur Dots*, es una risografía de 42 por 30 centímetros. Numerosas obras al servicio de formas abstractas de cambiantes colores.

Tal como indicábamos, impecable exposición, cambiante, distinta, que avala la categoría de sus comisarios.

Esculturas de Iñaquí Ruiz de Eguino. Cuadros de José Luis Gamboa

En la galería Carmen Terreros, desde el 11 de mayo, se puede visitar la exposición del escultor Iñaquí Ruiz de Eguino. Escultor, como hemos dicho en otras críticas, que se licenció en la Escuela de Arte de Zaragoza, de ahí su amistad con el importante grupo Forma nacido en 1972 e integrado por Paco Simón, Fernando Cortés, Paco Rallo y Manuel Marteles. También que sus exposiciones en Zaragoza son constantes. Escultor con numerosas obras en espacios públicos del País Vasco.

Tenemos obras sobre papel que son geometrías abstractas de gran delicadeza, así como cuadros abstractos geométricos con formas negras sobre fondo blanco. También cuatro cuadros abstractos titulados *Geo Espacio*, años 80, mediante acrílico sobre madera. Planos con geometría muy minuciosa y tres con un plano y uno con tres planos. Muy notable refinamiento.

Expone ocho esculturas con su habitual maestría, siempre mediante sus hermosas y fascinantes abstracciones geométricas en acero cortén y acero lacado. Esculturas sugerentes, atrapando la mirada sin descanso. Geometrías de gran variedad formal, potentes, con suprema elegancia y fuerza. Verlas nunca cansa. Como si nos sugiriera un mundo singular.

En el Centro Colectivo la Vía Láctea, desde el 15 de junio, el pintor José Luis Gambóia presenta diez cuadros de los años 2021 y 2022. Dos cuadros son dos rostros de mujeres en un primer plano mirando al espectador. En otro una figura femenina chupa el cuello de otra. Dos cuadros son dos figuras de mujeres urbanas en cada uno desde las rodillas hasta la cabeza con fondos rojizos y en actitudes afectivas. El cuadro *Eva* es un desnudo femenino sobre fondos oscuros mirando con seriedad al infinito. Los pies indican que está caminando. También tenemos una obra con un cuerpo masculino tumbado en una cama con liguero y medias y sujetado por una figura femenina con gorra militar. Todo sobre fondo oscuro. Otra obra con figura masculina atada y golpeada por una figura femenina. San Sebastián es un desnudo masculino con medias de mujer y liguero.

Exposición muy sugerente de un pintor que nunca cansa. Como artista es una garantía.

Los márgenes no son hermosos. Silvia Castell

Silvia Castell (Sabadell, 1967), residente en Zaragoza desde 1998, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de San

Carlos de Valencia y perito en cerámica por la Escuela de Cerámica de Manises. El territorio y el paisaje es su continuo quehacer, su línea de investigación actual, sin abandonar la tendencia geométrica, continua en sus composiciones, en la distribución de los distintos elementos en que descompone el paisaje en sus obras, para ofrecernos, como si de cubismo se tratase, distintos aspectos en colores atemperados sobre fondos degradados.

A principio de 2020 Castell expone *Paisajes en el límite*, en Espacio en blanco de la Universidad San Jorge, un gran mural a modo de mosaico, formado por xilografías con tintas offset sobre papel manila, lo que les confiere el aspecto delicado de la seda. Debido a la pandemia solamente pudieron verse unos días, ahora hemos tenido la oportunidad de volverlas a ver junto con obra realizada desde aquellos momentos hasta la actualidad. Presenta acrílicos sobre tela, xilografías, collages y fotograbados.

Las sobrias telas que muestra sobre fondos monocromos degradados, ya de por sí nos sugieren paisajes, se construyen a base de rectángulos, cuadrados, trapecios, triángulos... Cada una de estas figuras contiene dentro de una realidad más o menos abstracta, estudios de tierras, de plantas, de cielos. Son sus series *Entre la cordura y la sombra*, o *Espacios intermedios*. Los collages sobre cartón siguen la misma línea compositiva. Los pequeños fotograbados en blanco y negro son de gran delicadeza y expresividad, como las xilografías de la serie *Donde no hay nada*, realizadas sobre papel. De esta misma serie encontramos varias piezas en tonos anaranjados y pajizos sobre papel de escritura china, que marca la cuadrícula de la que Castell no puede prescindir. Sus exquisitas xilografías en colores sobre papel manila, semejan la textura de la seda, colocadas de modo que da cierta apariencia de casualidad, formando pliegues, nos recuerdan formaciones telúricas.

Inspirado en el manifiesto del tercer paisaje de Guilles

Clément, la artista nos habla de los espacios intermedios, de espacios indecisos que no pertenecen al dominio de la sombra ni al de la luz, del desorden de la naturaleza que se va apoderando del espacio que el hombre ha ido abandonando. Este caos que van ocupando especies vagabundas, colonizando y preparando el suelo para que empiece a ser poblado por las siguientes clases de vegetación. Porque estos terrenos baldíos, arruinados, donde la naturaleza se va abriendo camino acaban siendo un lienzo en blanco, donde el desorden/orden natural va dejando sus pinceladas, donde flores silvestres van dando sus notas de color a la belleza agreste de los matorrales, donde la vegetación salvaje va apoderándose de los espacios olvidados, de los márgenes del bosque, de la ciudad, de las lindes, de las riberas.

El paisaje de José R. Cuervo-Arango

Mi paisaje es el título de la exposición de más de 50 imágenes del fotógrafo gijonés José R. Cuervo-Arango que alberga, entre el 24 de mayo y el 30 de junio, la Galería Spectrum Sotos de Zaragoza (C/ Concepción Arenal, 19).

José Ramón Cuervo-Arango, nacido el 23 de julio de 1947 en Gijón, lleva trabajando en la fotografía, en la que se introdujo de manera autodidacta, más de 40 años. Su obra ha sido expuesta en diferentes museos y galerías del panorama nacional e internacional (Madrid, Lyon o Frankfurt, entre otros) y su obra se puede admirar en colecciones repartidas por todo el mundo (Valencia, Brescia, París o Houston).

La presente exposición ha sido ya exhibida en el Museo de Bellas Artes de Asturias; en la Fondation Auer Ory pour la

Photographie de Ginebra; en la pasada edición del festival PhotoEspaña, celebrada en Madrid en 2021; y en la Galería Railowsky de Valencia; y supone la segunda muestra monográfica del fotógrafo en la zaragozana Galería Spectrum Sotos, donde ya expuso en 1985.

Esta muestra recoge el viaje personal del autor por distintos lugares de la geografía española a lo largo de más de 35 años (las fotografías más antiguas fueron tomadas en 1981 y las más recientes en 2017) en su búsqueda particular de la Belleza, la Armonía o la Forma en la Naturaleza, que se ha convertido a lo largo de todo este período de tiempo en el ámbito principal de su trabajo.

Mediante la contemplación y la representación de esa Naturaleza en sus distintas manifestaciones, y prestando especial atención a sus formas y detalles más elementales, Cuervo-Arango busca transmitir al espectador el fino y complejo Orden que él percibe en el Universo-de apariencia a menudo caótica-y por el que se siente profundamente motivado. En la Naturaleza encuentra una fuente inagotable de significado con el que expresar, de manera íntima, subjetiva y poética, la verdad superior que en ella se esconde, mostrando de esta forma al público su paisaje, que es al mismo tiempo un paisaje universal. Ese anhelo de trascendencia y de alcanzar una cierta espiritualidad universal convierte a sus fotografías en obras clásicas y atemporales-característica reforzada en muchos casos por la ausencia de elementos artificiales en ellas que permitan identificarlas con un determinado momento histórico-y de una sensibilidad e interioridad casi metafísicas, que trasladan al espectador una gran cantidad de emociones. Son el reflejo al mismo tiempo de una búsqueda y de una paciente espera, haciendo parecer que nada en ellas es forzado, sino que todo surge o fluye de la manera más natural.

La exposición se articula en torno a lo que podríamos definir como pequeños bloques temáticos dentro del paisaje personal

del autor: primeros planos y detalles de distintas plantas y flores; fotografías de interiores y de arquitecturas, siempre en diálogo con el paisaje natural que las rodea; imágenes de bosques, territorio donde más a gusto se siente el fotógrafo; y por último, escenas en las que el agua tiene un protagonismo destacado-ya sea en fotografías de la costa o fluviales-, y en las que se muestra en estrecha relación con las abundantes rocas y piedras de estos entornos.

Todas las imágenes se muestran en blanco y negro y en pequeño formato, logrando concentrar así la intensidad del sentimiento y la expresión de la belleza que busca el fotógrafo y que consiguen captar la atención del espectador.

En sus cuidadas composiciones destacan la delicadeza en el uso de la luz y las sombras, de los contrastes y de la geometría, que encuentra tanto en los elementos naturales como artificiales. Excelente conocedor de la técnica analógica que utiliza en sus fotografías, confiere a estas una perfección y belleza formales innegables, con un resultado sumamente evocador y elegante.

A través de su contemplación se percibe la herencia de grandes fotógrafos norteamericanos como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, Paul Strand, Walker Evans, Ansel Adams o Aaron Siskind entre otros, todos ellos grandes paisajistas y por los que el gijonés manifiesta especial predilección, sin desdeñar a otros maestros europeos como Eugène Atget, André Kertész, Josef Sudek, o a los fotógrafos españoles coetáneos del autor.

La influencia de estos y otros nombres, sumada a la autoexigencia, la concentración expresiva y la perseverancia del fotógrafo en la búsqueda de la misma idea a lo largo de toda su producción-sometida a un continuo examen autocrítico-, hacen de Cuervo-Arango un referente en la fotografía asturiana contemporánea.

Se considera a sí mismo un espíritu romántico proclive a

mostrar sus emociones, que expresa a través de sus fotografías porque, tal y como él mismo afirma, “un artista debe proyectar sus propias experiencias y su actitud hacia la vida si quiere dejar tras de sí un mensaje universal y único”. El paisaje, su paisaje personal, es el mensaje que Cuervo-Arango nos deja y en el que se nos muestra abiertamente.

Cuadros de José Moñú. El pintor Antonio Fernández Molina.

En la galería Cristina Marín, desde el 2 de junio, se puede visitar la exposición del pintor José Moñu, titulada Moñumanía. Expone nueve cuadros de mediano y gran formato y ocho de pequeño formato. La inmensa mayoría de las obras son figurativas mediante rostros de siniestras sonrisas y miradas medio aterrorizadas. Un cuadro figurativo es una tenista en la pista y al fondo un tenista, mientras que en el centro figura una bella abstracción. Otro cuadro figurativo es una farola sobre fondo blanco. *Good morning*, cuadro de gran formato, es una excepcional abstracción de intensos colores con las palabras que le dan el título.

En la galería Cristina Marín, el 21 de abril, se inauguró la exposición del añorado pintor Antonio Fernández Molina bajo el título *Divertimentos*. Todavía recordamos cuando le veíamos por la calle con pañuelo de seda, zapatos brillantes, sombrero y traje.

Numerosas obras de intensos colores, rostros, gran copa para

beber con iglesia detrás y edificios, figuras alargadas, rostro con cuernos titulada *Vikingo*, tres cabezas de mujer de intensos colores que llevan un pez sobre la cabeza y en *Día de Fiesta* tenemos rostros, un pez, una solitaria mano, una copa y dos peces con flores.

Buena oportunidad para captar a un artista irrepetible de una añorada época.

Cuadros de Dino Valls

En el Paraninfo de la Universidad, desde el día 7 de abril, se puede visitar la exposición titulada *Dino Valls. Scientia Pictoris*. Comisariado de Sabina Lasala Royo, presentación de José Antonio Mayoral Burillo y textos de Sabina Lasala Royo, Dino Valls, Juan V. Fernández de la Gala, Alicia G. L., Yolanda Guixá y María García Soria.

Muy excepcional artista que se licenció en Medicina por la Universidad de Zaragoza, aunque nunca ejerció pero que tuvo notable influencia en su obra. Sus cuadros obedecen al mismo cuerpo y rostro de mujer, pero siempre con una imaginación desbordante. Ejemplos. En el óleo *Aracne*, 1998, tres figuras femeninas de rodillas se unen por la espalda y una cintura con senos sobre fondo neutro para ofrecer una imagen con diáfanos toques surrealistas. En el óleo *Halitus*, 1998, el fondo negro sirve para acoger una figura pegada por la espalda a un perro muerto. El óleo *Acrolisis*, 2000, se basa en un fondo neutro con planos para incorporar cuatro cuerpos de mujer, dos de costado, uno de espaldas y otro de frente. *Phobos*, 1998, es un fascinante lienzo con rostro mirando fijamente al espectador y con los brazos desplazados de su sitio. Todo se enmarca por un arco de piedra. *Circinus*, 1999, es un lienzo con la figura de mujer tumbada sobre una sábana y un médico auscultándola.

Aquí, por supuesto, emerge su Licenciatura en Medicina. Para el recuerdo *Paciente*, 1999, con cinco rostros serios y mirando al espectador, de modo que el primero está vacío de añadidos y los restantes extraños instrumentos que deducimos son propios de un médico. *Latido de punta*, 1999, es un cuerpo tumbado y siete manos que lo tocan. Cuadro extraño fuera de la norma. *Discrimen*, 2000, es un bello y sugerente díptico. En ambos la figura masculina barbada ausculta la garganta. *Hieros Gamos*, 2000, es un óleo con un desnudo femenino de pie sobre fondo negro, mientras que con dos dedos raja la zona superior del vientre. Agresión como si fuera un gesto de suicidio. Bella rareza al servicio del arte. *Lo Spellato*, 2001, es el perfil de un adolescente sobre fondo oscuro. *Aracnea*, 2002, es un primer plan del eterno rostro con herida en la frente y una soga sobre el cuello como si sugiriera el suicidio. *Rubedo*, 2003, es un extraño cuadro. A la izquierda una figura femenina se recorta sobre un paisaje, a la derecha la figura de traje rojo quema un lienzo en donde está representada como único tema. *Sequentia*, 2003, Es un desnudo desde la cintura con una mano masculina tocando su frente y otra que sujeta dos rostros masculinos. Al fondo dos piernas masculinas. Sugerente cuadro. Para el recuerdo *Ad Inferos*, 2004, basado en la figura de siempre de pie, con bragas y un cuerpo masculino desnudo con la cabeza junto al suelo. *Aurum Nostrum*, 2009, es el rostro de siempre de perfil y el mismo de frente pero unidos por la nariz como toque surrealista. *Intus*, 2011, es el rostro de siempre con gorro rojo sobre fondo azul. Su expresión tiene un toque de tristeza. *Vespula*, 2017, es un óleo con el rostro de perfil y una avispa posada en la clavícula. También tiene dibujos y bocetos con muy dispares temas, como la mano, hemípteros, coleópteros, un síndrome atábico infantil, el momento de morir, un cráneo de cabra o un cráneo hallado en plenilunio.

Maravillosa exposición, tal como indicábamos, que obedece a un muy gran artista irreplicable con una imaginación desbordante que siempre sorprende.

Kiki de Montparnasse con un pie en el jardín de Malabar

Existe numerosa bibliografía que, según distintos enfoques e intereses, analiza la tercera obra cinematográfica oficial del multidisciplinar Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia, 1890-París, 1976). Aquí partimos de una investigación integral, una visión sinóptica donde el cine –como parte de su producción global-, surge de un núcleo en el que confluyen aspectos biográficos, socioeconómicos, políticos e ideológicos, estética y pensamiento, ciencia y técnica. Este fue el método seguido en la investigación recogida hoy en el libro *Man Ray: luces, cámara, revolución*, que sirve de base para este texto.

A diferencia de sus dos películas anteriores y de la que emprendió posteriormente, *L'Étoile de mer*[\[1\]](#) (1928) no respondió a ningún encargo, como fue el caso de su anterior realización, *Emak Bakia* (1926), por lo que no contó con financiación externa pero tampoco con imposiciones temáticas, de reparto o realización. Tampoco fue motivada por la colaboración en un evento inmediato, como sucediera con su improvisada *opera prima*, *Le Retour à la raison* (1923), de apenas tres minutos de duración, elaborada expresamente para la velada dadaísta *Le Coeur à barbe*, a instancias de su ingenioso agitador, Tristan Tzara.

La curiosa obra que nos ocupa fue abordada por iniciativa del autor americano, inspirándose en la lectura en voz alta que Robert Desnos -primero dadaísta y entonces miembro del grupo surrealista de André Breton- llevó a cabo durante una velada entre amigos que precedió su marcha a las Antillas. El poeta

viajó a La Habana para asistir al Séptimo Congreso de la Prensa Latina, celebrado en marzo de 1928. En consecuencia, el título del film fue completado por su director de la siguiente manera: *L'Étoile de mer poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray* (La estrella de mar poema de Robert Desnos tal como lo ha visto Man Ray); poesía imaginada, lectura visualizada, lenguaje hecho imagen. El realizador mantuvo siempre una buena relación con el autor de *À la mystérieuse* ('A la misteriosa', 1926) que, como él, era amante del jazz, de la literatura sadiana, crítico de cine partidario de una consideración mecánica y poética del medio y simpatizante anarquista. Al año siguiente del estreno del film que nos ocupa, Desnos fue expulsado del cenáculo bretoniano, favoreciendo su acercamiento a Georges Bataille y sus afines, cuya actividad giraba en torno a la revista *Documents* (1929-1930). *L'Étoile de mer* tampoco pasó el filtro de la aprobación de Breton y sus acólitos.

Man Ray trabajó y cooperó donde le fue solicitado -y realmente lo fue, independientemente de vínculos estéticos o afinidades artísticas-, pero siempre practicó una libertad absoluta que hunde sus raíces en su formación en entornos anarquistas y se convirtió en su único credo de vida, alimentada por sus amplios conocimientos de la filosofía sadiana. En su primera juventud en Nueva York, el joven artista estuvo inmerso en contextos afines al pensamiento y la acción anarquista a raíz de su revolucionaria formación en el Ferrer Center, dirigido por los activistas lituanos Emma Goldman y Samuel Berkman, y también de su posterior mudanza a la colonia artística de Ridgefield, donde se congregó buen número de alumnos del centro radical. El enclave ferreriano seguía la estela de la Escuela Moderna barcelonesa, fundada por Francisco Ferrer i Guàrdia, cuyo fusilamiento en Monjuïc alcanzó un impresionante eco en Norteamérica, donde se prolongó su innovadora visión de la educación y la formación integral de los individuos. Este excepcional caldo de cultivo matiza la idiosincrasia y la producción de este artista, hijo de emigrantes procedentes del

Imperio Ruso. El padre del célebre artista consiguió escapar de la violencia de los pogromos ordenados por el zar para integrarse en un continente en plena avidez tecnológica, que estaba experimentando un proceso de industrialización agresivo, sin contemplaciones con sus trabajadores; Melach Radnitsky, como tantos de sus compatriotas, sirvió al sector textil americano en su meteórico despegue. La complejidad de su sustrato biográfico tiene en el artista una consideración de primer orden.

Al abordar la dirección de esta obra fílmica, Man Ray contó con escasos medios y recurrió a su círculo de amistades para componer los brazos principales de esta pieza estrellada plagada de objetos significativos. La espectacular Kiki de Montparnasse, todavía su pareja sentimental, André de la Rivière y el mismo Robert Desnos construyen en la pantalla el triángulo deseante de amor y celos. Como asistente en su proceso de trabajo recurrió al fotógrafo André Boiffard, que corrió la misma suerte que Desnos al ser expulsado del círculo bretoniano, para terminar aproximándose al entorno de Bataille y *Documents*.

En el caso de las localizaciones para el rodaje de las escenas, además de los exteriores es perfectamente reconocible una de las dos ventanas ovaladas, adornadas con listones, situadas sobre las puertas de acceso al número 31 y 31bis de la Rue Campagne-Première, al lado del Hotel Istria, en pleno barrio de Montparnasse. En el 31bis del llamativo inmueble *art déco*, realizado por el arquitecto André-Louis Arfvidson, vivía entonces Man Ray junto a Kiki. Gracias a las fotografías conservadas de esa etapa se pueden apreciar detalles reconocibles de la estructura interna, como la caja de escaleras que comunica el *hall* con la primera planta, todo lo cual hace pensar que la totalidad de escenas filmadas en interior lo fueron en la vivienda que el americano compartía con la borgoñona y que funcionaba, asimismo, como *atelier* de artista y estudio fotográfico.

Pasados los once primeros minutos de película, una imagen difusa se va convirtiendo en nítida, permitiendo que la mirada se concentre en una toma que, como tantas veces en la filmografía de Man Ray, se aprecia bien en su quietud, cuando la sucesión de fotogramas deja de ser tal para adquirir las cualidades de una fotografía pero con soporte de celuloide. De este modo permanece ante la mirada una imagen encuadrada que puede ser valorada *per se*, rescatada de la veloz progresión a que está sometida la película de 35 mm que, en este caso, impide a la retina leer la imagen. Este fotograma reúne tres elementos a los que Man Ray añadió posteriormente, en la década de 1940, un cuarto [\[2\]](#), el acompañamiento musical. En el instante en que irrumpen estos elementos sobre la pantalla, suena una canción en griego interpretada por la contralto de origen turco Sofía Vembo (Efi Bembou), que también era actriz ya desde finales de la década de 1920. La letra de este vals, compuesto por Kostas Giannidis, con letra de Sakellarios Alekos, que alcanzó gran popularidad, fue grabado por primera vez en 1937, y alude a una petición de perdón, como recoge el título *Signomi sou zito* (que puede traducirse como 'perdóname'), una disculpa y un reconocimiento de culpabilidad de una mujer hacia su pareja por haber besado a otro hombre en un momento de debilidad. Obviamente, el papel de esta canción en el conjunto sonoro de esta obra no sólo funciona como agradable soporte lírico, sino que añade una información que complementa a la que se desprende de la banda de imagen.

Al hilo, volviendo a los tres elementos arriba citados, la melodía completa un conjunto formado por la pantorrilla desnuda de una dama -prenunciando la presencia de Kiki, que se intuye sentada en el borde de una cama-, una estrella de mar -*leitmotiv* de la película- situada al lado, en el suelo, y un libro abierto sobre el que descansa el pie descalzo de ella.

A la vista del fotograma, de esa imagen suspendida, hemos podido identificar de qué libro se trata: el volumen corresponde al tercero de los doce libros que conforman la

colección *Hortus Malabaricus*, el tratado más relevante de la época sobre plantas con propiedades medicinales del estado de Kerala, en la Costa Malabar india. El conjunto –cuya calidad fue apreciada por el naturalista, botánico y zoólogo sueco, Carlos Linneo– responde a una investigación colectiva, acometida por unos veinticinco colaboradores, cuya labor abarcó alrededor de una treintena de años. El resultado se materializó en un compendio, escrito originalmente en latín, árabe, sánscrito y malayalam, de plantas y especies botánicas que aparecen ilustradas por medio de grabados en plancha de cobre, en un número que ronda los ochocientos. El conjunto fue publicado en Ámsterdam entre 1678-1693, y respondió a la iniciativa del naturalista, entonces gobernador de Malabar, Hendrik Adriaan van Rheede tot Drakenstein, un militar, administrador colonial de la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales.

Las páginas que se muestran en la pantalla, en la toma donde Kiki apoya su pié encima del libro abierto sobre el suelo, corresponden a la última página del texto ‘Lectore Botanico Salutem’ (Saludo al lector de Botánica) aportado por el médico y escritor del Siglo de Oro, Johannes Munnicks. Con mayor protagonismo es presentada la primera página de ‘Ad Lectorem Benevolum’ (Al lector benévolo), fragmento firmado por el naturalista y botánico de Leiden, Johannes Commelinus. En este apartado del tercer volumen, su autor insta al lector a ser comprensivo con cierto desorden en la clasificación de algunas especies en los distintos volúmenes del tratado[\[31\]](#), resaltando la gran riqueza del compendio, las explicaciones que acompañan la presentación de especies, así como la calidad y originalidad de los grabados, donde árboles y vegetales *no parecen estar representados como imágenes, sino como objetos mismos*. El también conocido como Jan Commelin o Jan Commelijn, adquirió relevancia como uno de los responsables de la organización del Hortus Botanicus de Ámsterdam, además tuvo un importante papel en el proceso de importación de plantas exóticas desde El Cabo o Ceilán, logrando su cultivo en

Holanda gracias a la aplicación de sistemas novedosos. Commelinus se enriqueció con la venta de plantas y hierbas para aplicación terapéutica en hospitales y farmacias de su país y preparó una magna obra, *Horti Medici Amstelodamensis Rariorum* (Grabados del Jardín Botánico de Ámsterdam, 1697), recogiendo especies de las Indias Occidentales y Orientales.

JOHANNES COMMELINUS

A D

LECTOREM BENEVOLUM.



E mireris, *Benevole Lector*, hanc tertiam Horti Malabarici partem, quæ de arboribus agit, ac primam sequi debebat, post secundam de fruticibus demum prodire, quam præcedere ordinis gratiâ par esset. Cum enim præcedentium voluminum, jam modo impressorum, descriptionum, ex India huc transmissorum compotes essemus, in ea hærebamus opinione, omnia ad umbilicum esse perducta, & nil amplius restare. Sed cum *Nobiliss. D. de Reede*, ex India reducem, conveniendi occasio nobis esset, plures arborum, fruticum, ac plantarum imagines commentatione, ac impressione indigentes superesse cognovimus ac omnes stirpium picturas suo generi debito ordine conjungere necesse habuimus; quod pro viribus præstare fuimus conati. Quapropter ut reliquæ Horti Malabarici partes ordine in lucem prodirent, ab arboribus rursus exordiri coactos nos fuisse patebit. Sed quoniam variæ in tertio hoc tomo exhibentur arbores, quarum species in primo descriptæ sunt, quasque propterea illic sequi convenientius fuisset, Lectorem in bonam partem id accepturum rogamus;

***** 2 quod

Reede tot Drakestein, Hendrik van: *Hortus indicus Malabaricus, continens regni malabarici apud Indos celeberrimi onmis generis plantas rariores, latinis, malabaricis, arabicis, et Bramanum [...] : addita in super accurata earundem descriptione, qua colores, odores, sapores, facultates, & praecipuae in medicina vires exactissime demonstrantur*. Amstelodami : sumptibus Joannis van Someren et Joannis van Dyck, anno 1678-1703. Zentralbibliothek Zürich, NB 91 | F – NB 102 | F, <https://doi.org/10.3931/e-rara-40243> / Public Domain Mark. <<https://www.e-rara.ch/zuz/content/titleinfo/11810719>>, consultada 26.02.2022.

A Man Ray debió atraerle el modo en que esas imágenes funcionan, efectivamente, como objetos, algo que él mismo retuvo al exponer al registro de su cámara de cine un jacinto plantado en una maceta, situada encima de una mesa sobre un suelo ajedrezado que complementa el análisis en curso. El jacinto común, también llamado holandés, fue tan popular en el siglo XVIII que se cultivaron en Holanda alrededor de dos mil variedades, convirtiendo a los Países Bajos en su principal productor, a pesar de ser originario de las zonas mediterráneas y del África meridional. Su flor, en forma estrellada, enlaza con la iconografía que sirve como *leit motiv* a lo largo de toda la película, tal como se expone al detalle en *Man Ray: luces, cámara revolución*. Además de su vínculo con la estrella –que se reafirma en la toma con la aparición de una de mar dentro del encuadre–, el jacinto tiene un origen mitológico que lo convierte en idóneo para el repertorio incluido en esta película, donde se apela de manera explícita, en distintos puntos del metraje, a la divinidad de origen frigio Cibeles -ligada a la fertilidad de la tierra y la reproducción de las especies y a la diosa de origen etrusco Minerva -identificada con las artes y el pensamiento-. El nombre de esta planta proviene del griego Hyakinthos, el joven que tenía prendados a los dioses Apolo y Céfiro, sol y viento compitiendo por el amor del que se convirtió en pobre víctima de ese celoso enfrentamiento entre ambas deidades. En su carrera de seducción, Apolo entretuvo a Hyakinthos enseñándole

cómo lanzar un tejo y, preso de rabia, Céfiro desvió su trayectoria haciendo que el objeto impactara en la cabeza del joven y lo matara. La sangre que brotó de esa herida se transformó en una preciosa flor que Apolo, en honor a su enamorado, llamó jacinto, cuyos pétalos llevan escrita la palabra griega *ai*, que alude a la desgracia. Algunas teorías de mitógrafos afirman que se relaciona con la práctica de sacrificios humanos en los que se vertía sangre sobre el suelo para fertilizarlo, lo que también cobra sentido en la dinámica de la película, donde hay un *in crescendo* de elementos agresivos ligados al dolor, los celos, y la muerte. Otra peculiaridad, que igualmente cobra significado en este contexto, es que los bulbos de esta especie vegetal contienen ácido oxálico, una potente sustancia presente en el género de plantas llamadas *oxalis*, que los convierte en venenosos. Semejante dualidad que oscila entre belleza y muerte, seducción y fatalidad, es un componente latente en el desarrollo de la película, que la imagen de la flor aglutina a causa de su tradicional analogía con la vulva. Este parangón entre los órganos sexuales femeninos y el vegetal se matiza por la localización de esta planta, metida dentro de un jarrón de vidrio, invitando a la observación –mirar sin poseer, mecánica voyeurista–, que se subraya mediante un título incluido en la banda de imagen: *Si les fleurs étaient en verre*. Si fueran de vidrio las flores, por su analogía con los genitales femeninos mutilarían al macho, acortando la dinámica deseante, forzando al *eros* a transmutarse en *thanatos*, pequeñas muertes que acompañan el fluir del deseo, avivado por el celo de la posesión y la magia de la mitología.

Como nexos entre elementos que, sólo en apariencia, resultan tan dispares, el film cuenta con la acción de varios elementos nucleares que aportan a esta pieza la cohesión deseada por su autor, sin que suponga recurrir a un argumento canónico o a una historia estructurada.

Por una parte están los textos que puntúan los fotogramas,

llenando de referencias sugerentes el desarrollo de la banda de imagen: el poema de Desnos filtrado por la imaginación de Man Ray, que funciona como una cámara oscura generando imágenes a partir de las impresiones en su mente. De hecho, este film no es una adaptación literal y tampoco existe un guión cinematográfico al uso. Se diluye, por lo demás, la referencia a la actriz y cantante Yvonne George quien, en el imaginario desnossiano de amor y pasión, respondía al nombre de *étoile*. Como subraya Ado Kyrrou, *le film se développe d'un cours autonome en regard du poème, de telle manière que leur assemblage constitue 'un nouveau poème'* [\[4\]](#) (Virmaux, 38).

Por otro lado, aparte del tratado que mencionamos, aparecen periódicos y otras indicaciones escritas en anuncios, publicidades y otros soportes que implementan la información contenida en los fotogramas. Se observa el anuncio de chocolate líquido Banania que, en origen, se acompañaba de la imagen de una antillana –país de destino del poeta Robert Desnos- y que, como alimento, fue tan caro a la iconografía dadaísta por su alusión a la molienda, ya explícita en *La Broyeuse de chocolat N° 1* (1913), de su colega Marcel Duchamp. Una nueva pista emana del primerísimo primer plano de una noticia de un periódico donde se alude a un conflicto entre Polonia y Lituania –cuya resolución, concretada en el mantenimiento de la paz y del respeto del primero a la independencia del segundo, se firmó en diciembre de 1927-. En este último caso, se tiende un puente con la historia familiar de Man Ray, pues su padre era natural de Kiev, y su madre de Minsk, ciudades que habían pertenecido históricamente al Imperio Ruso.

Y, por último, el interesante acompañamiento sonoro, una selección de discos que Man Ray realizó para acompañar las proyecciones de esta película, que carecía de banda sonora integrada. Esa sucesión de temas musicales, con letras de lo más sugestivas, habla de pasión no consumada, componiendo una letanía semejante al chirriar de las *machines célibataires* al

producir su flujo deseante, en la órbita más cercana al núcleo del Dadá neoyorkino, con Duchamp, Picabia y el propio Man Ray como protagonistas. Las *máquinas solteras* son un ingrediente imprescindible en la literatura de anticipación y pseudocientífica de la que se nutrían los representantes de la vanguardia más progresiva, como era el caso de Man Ray. Estas máquinas, objetos filosóficos que pueblan los universos de lo posible y transitan las autovías del deseo, se acompañan de otro factor constante en este tipo de estímulo literario: el viaje como tránsito entre realidades, entre mundos regidos por leyes distintas, universos gobernados por distintos parámetros. El artista americano especifica estos deslizamientos utilizando la imagen de la ventana ovalada que se abre y se cierra, se dilata y se contrae como una fisura, se invita o se rechaza el acceso. El desplazamiento se retrata a través de las tomas de un tren a gran velocidad, un barco de vapor, del viento que empuja sobre la arena los sucesos narrados en hojas de periódicos, los propios movimientos de cámara, la comparativa entre referentes correspondientes a épocas distintas, a estadios distintos que alternan lo real fílmico, lo mítico, lo mitológico, enfatizado por caracterizaciones específicas, localizaciones geográficas y cronológicas variadas, aludidas mediante recursos efectivos. Ese viaje tiene su parangón fuera de la pantalla en el que llevaría a Robert Desnos a cruzar el Atlántico hacia la isla de Cuba en barco, como los que se muestran en el film, en el puerto con sus chimeneas humeantes a punto de zarpar. La alusión al viaje para asistir al congreso de prensa se hace patente en las referencias a periódicos y sus hojas sueltas, en determinadas partes de la película.

En este marco referencial, el curioso libro sobre el cual Kiki apoya su pie desnudo, posado abierto en el suelo, al lado de una estrella de mar, cobra un sentido mayor. Parece lógico que este ejemplar correspondiera a la biblioteca de su asistente, Jacques-André Boiffard quien, además de dedicarse a producir arte, poseía una formación en medicina y se volcó de lleno en

su ejercicio a comienzos de la década de 1930. Incluso a Robert Desnos, que trabajó en su juventud en una farmacia. Este volumen, el conjunto del tratado, que aglutina una completa nómina de especies botánicas y la información que se destila de cada una de ellas, marcó un hito por su importante aplicación médica. Con todo, no parece descabellado que Boiffard, o el propio Desnos, contaran en sus bibliotecas con este libro, o con la colección entera, debido a su formación académica y también a las cualidades plásticas que recogen las ilustraciones incluidas en esta obra. La perspicacia de Man Ray bien pudo apreciar ese valor objetual presente en los grabados que figuran en esta fuente bibliográfica, abstracciones impresas de la cosa que la convierten en un hecho estético.

En este film, de cuyo análisis global seleccionamos aquí la parte más directamente relacionada con la identificación del libro *Hortus Malabaricum* condensa, dentro de su aparente sencillez, una llamativa complejidad. Por una parte, Man Ray reúne en *L'Étoile de mer* todo un compendio de referencias biográficas, emocionales, literarias, poéticas, simbólicas, afines al marco desnossiano aunque reinterpretadas por él dentro de una dimensión nueva, la que aporta el medio y su fluidez. Esta fue su intención manifiesta.

Sin embargo, trasciende esa voluntad primera para disponer un lugar, un *locus* cinematográfico donde se presenta una realidad paralela en la cual sus elementos se subliman como signos poéticos. Su óptica enlaza con las novelas de anticipación, donde el viaje, el tránsito, el trasiego entre realidades, supone una inmersión en un infinito de posibilidades que sus creadores -versiones renovadas del Gran Relojero-, articulan en unidades significativas. El umbral de la ventana ovalada del apartamento de Man Ray se abre para dejarnos paso a un mundo regido por su mecánica propia, y se cierra sin negar otras aperturas, las de toda una infinitud de ventanas que el deseo impele a ser exploradas. Los objetos que lo habitan, el

tiempo y el espacio, existen según leyes propias, escapan del afán representativo, de la pulsión imitativa, que han sido insidiosos custodios del devenir de las artes. En esta huída de toda limitación, el universo que se abre ante los ojos del observador apela a su mente más que a su retina o placer visivo, se sublima como un lenguaje cuya grafía se dispone sobre la pantalla de cine, como huellas impresas de las presencias que lo habitan. Trazos, improntas, que magnifican la producción de Man Ray en todas sus modalidades, *collage*, *assemblage*, aerografía, técnicas de fotografía y, por supuesto, el cine como máxima posibilidad de superación de las limitaciones del ejercicio artístico, tan conectado con las raíces neoyorkinas del Dadá.

El cine supuso para Man Ray un paso culminante en su proceso personal de maduración de un pensamiento estético -que concita tantos factores que conforman la vida-, ofreciendo una posibilidad de presencia a la poesía en el marco de la creación de imágenes, a través del registro de imágenes y de su traducción en la pantalla.

[1] La obra fue estrenada en privado en el Studio des Ursulines de París, el 13 de mayo de 1928, gozando de repetidos pases posteriores en el mismo cine y en el Théâtre du Vieux Colombier.

[2] Los investigadores Jean-Michel Bouhours y Patrick de Haas visitaron la última de las moradas que el artista compartió con su esposa Juliet, en la parisina Rue Férou, y en ella hallaron una caja donde se encontraban los discos de 78 revoluciones que el americano previó para acompañar el film. Parece ser que Robert Desnos propuso un conjunto de temas a este efecto cuando la película fue realizada, pero –ya en la década de 1940- Man Ray la sustituyó, seleccionando un

repertorio musical muy interesante y apropiado para acompañar las imágenes. Cinco temas en total, dos en francés cantados por las célebres Joséphine Baker y Mistinguett, dos en castellano correspondientes a una saeta y al tema popular ‘Los piconeros’, cantado por Imperio Argentina y, por último, otro en griego, lo que apunta a la universalidad en el film.

[3] ... Pero como se muestran los árboles en este tercer volumen, cuyas especies han sido descritas en el primer capítulo, y que hubiera sido más apropiado seguir por eso allí, rogamos al lector que lo acepte en buena medida... Íbid. (Traducido del latín).

[4] La película se desarrolla de manera autónoma respecto del poema, de tal manera que su ensamblaje constituye «un nuevo poema».

Libros de artista

Es común encontrarnos a diario con libros y libros de arte, pero no tan frecuentemente podemos acercarnos a libros de artista. Esta manifestación artística de reciente creación, y con gran desarrollo en las últimas décadas, conecta de una forma muy flexible y libre la creación de los artistas visuales con el ámbito material del libro. Monta, encuaderna, desmonta, dobla, estampa, interviene sobre el libro, rasga su papel o pliega las cubiertas. El libro de artista es una disciplina abierta y sin fronteras, sin las constreñidas reglas de otras manifestaciones artísticas más antiguas, y por tanto, con un marcado carácter experimental.

La muestra colectiva *Libros de artista*, celebrada entre el 13 de abril al 12 de mayo de 2022 en el Centro Cultural Mariano Mesonada de Utebo, es una oportunidad magnífica para

acercarnos a esta disciplina, tan poco frecuente en las salas de exposiciones aragonesas.

Libros de artista reúne e imbrica los trabajos de nueve reconocidas creadoras, relacionadas por su vinculación con Zaragoza, las técnicas de trabajo (fundamentalmente técnicas de Arte Gráfico, aunque no exclusivamente) y su el concepto de libro de artista como principal eje transversal y aglutinador. En conjunto, una variada cantidad de propuestas, diversas entre sí y de una gran calidad, tanto conceptual como plástica.

Entre las obras que componen esta muestra, muchas de ellas confeccionadas para este exposición, es difícil destacar unos trabajos por encima de otros. Se combinan entre los distintos proyectos una gran sutileza y belleza como las estampas de Teresa Gómez Martorell, Gloria García y Esther Sunyer, una brillante y atrevida experimentalidad en las obras de Silvia Pagliano y Raquel Tejero, y una fuerte carga expresiva de las propuestas de Sol Barbini, Nicole Escolier, Silvia Castell y Ana Sediles, haciendo el recorrido por la sala una gran experiencia estética.

Una propuesta expositiva muy interesante, nacida de la creatividad y el trabajo de las nueve autoras, recogiendo una gran variedad de técnicas, desde litografías a xilografías y aguafuertes o maneras negras, combinadas con diferentes encuadernaciones y propuestas de montaje creativo, enriqueciendo el concepto de libros de artista, y acercándolo a un público más amplio.

Sōsaku hanga. Creatieve prentkunst uit Japan

No cabe duda que en las últimas décadas hemos asistido a diversos y numerosos acercamientos al arte japonés en Europa. Las producciones artísticas del País del Sol Naciente siguen levantando una gran fascinación, casi tanta como la fascinación que levantó entre los coetáneos de Van Gogh, o incluso más si consideramos los fenómenos del *anime*, el *manga*, los videojuegos y otros productos culturales nipones actuales. Sin embargo, en muchas ocasiones, seguimos observando aproximaciones expositivas no muy actualizadas, centradas en tópicos y un tanto anquilosadas en concepciones ya superadas. Esto ha sido especialmente visible en el ámbito del grabado japonés, en el cual el *ukiyo-e* ha terminado convirtiéndose en una suerte de metonimia que invisibiliza el resto de movimientos y corrientes posteriores del Arte Gráfico nipón.

Por este motivo, precisamente para visibilizar otros movimientos del grabado japonés y acercarlos a un público mayor, el Japanmuseum Sieboldhuis de Leiden (Países Bajos) ha organizado la exposición *Sōsaku hanga. Creatieve prentkunst uit Japan* (Sōsaku hanga. Grabado creativo en Japón), celebrada entre 26 de enero al 29 de mayo, y comisariada por Maureen de Vries, curadora de la colección privada Nihon no hanga (grabado japonés) de Ámsterdam.

Esta muestra ofrece un amplio y variado recorrido por el *Sōsaku hanga*, traducido habitualmente como “grabado creativo”. Este movimiento, desarrollado principalmente durante la primera mitad del siglo XX, supuso una renovación radical del arte gráfico japonés, no solamente formalmente adaptándose a movimientos más expresivos de la gráfica occidental, sino también procedimentalmente, rompiendo los rígidos métodos de trabajo del grabado nipón y abogando por una mayor individualidad del artista, comprometido ahora en todo el

proceso de creación de la estampa (diseño, trabajo de la matriz y estampación).

Tras una breve y necesaria explicación general, la exposición se organiza en tres partes. Una primera con los orígenes del *Sōsaku hanga*, seguida por otra definiendo la madurez del movimiento y una tercera marcada por las producciones durante la guerra. Por lo tanto, la muestra recorre la historia de este movimiento desde sus orígenes, con obras de Kanae Yamamoto, considerado el instigador de esta corriente, y ejemplares de la revista *Myōjō* (estrella de la mañana) a través de la cual se aglutinaron y se expresaron los primeros artistas adscritos al *Sōsaku hanga*, y continuando con obras de los principales autores del grabado contemporáneo japonés como Onchi Kōshirō, Sakamoto Hanjirō, Azechi Umetarō, Kawanishi Hide o Sekino Junichirō, sólo por citar algunos nombre de una nutrida nómina de artistas que se reúnen en esta exhibición.

Además, aunque la mayoría de estos autores produjeron sus estampas mediante *mokuhanga* o xilografía japonesa, cabe destacar que también el uso de técnicas gráficas occidentales como la litografía, una cuestión que también se recoge en la exposición, incluyendo litografías de autores como Oda Kazuma.

En conjunto, se trata de una propuesta sumamente interesante y bien ejecutada, que pone en valor la historia del grabado nipón más allá del *ukiyo-e*. Esperemos que esta línea de reivindicación del arte gráfico japonés contemporáneo, sobre la cual se ha trabajado también en Zaragoza desde hace años, acogiendo exposiciones pioneras como *Grabado japonés contemporáneo*, celebrada en 2007 en el Centro Joaquín Roncal. Sin duda, parece que se presagia un buen futuro para el arte contemporáneo japonés.

Álbum Recuerdo de la expedición a Canfranc y al pantano de la Peña (1908). Fotografías de Leopoldo Alonso

Desde hace años, la Universidad de Zaragoza viene consolidándose como un centro de referencia para el estudio de la Historia de la Fotografía a nivel nacional y en ello ha desempeñado un rol fundamental el investigador José Antonio Hernández Latas, quien trabaja en el seno de la fundación Agencia Aragonesa para la Investigación y el Desarrollo (ARAID). Ha puesto en marcha las jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía –que celebrarán su quinta edición en 2023– e iniciativas como Aragón Photo, un proyecto destinado al rescate del patrimonio fotográfico en las colecciones privadas aragonesas. En esta línea de trabajo se sitúa el libro que aquí reseño, una cuidada edición de un álbum fotográfico realizado en 1908 por el fotógrafo Leopoldo Alonso con motivo de una expedición a Canfranc y al pantano de la Peña. Los estudios que acompañan esta edición han corrido a cargo de Hernández Latas y del catedrático emérito Manuel García Guatas, quien ya ha dedicado numerosas investigaciones al arte y a la cultura aragonesa de este periodo histórico.

Esta publicación alberga un interés que va más allá de lo local. Una interesante vía de aproximación al arte, al patrimonio, la cultura y los viajes de finales del XIX y comienzos del XX es el estudio del desarrollo de las vías férreas. La implantación del ferrocarril modificó el paisaje en España, agilizó las comunicaciones y el transporte y favoreció el desarrollo económico de ciertas zonas hasta entonces eminentemente agrícolas o ganaderas. En el caso

aragonés, el gran anhelo fue siempre lograr unas comunicaciones eficaces con el territorio francés, salvando la frontera natural de las cumbres pirenaicas. Sería interesante analizar cómo los viajes de artistas, escritores, políticos e intelectuales fueron cambiando a medida que el ferrocarril iba implantándose.

Manuel García Guatas relata el lento proceso de construcción del ferrocarril de Zaragoza a Francia, desde el comienzo de las obras en 1882 hasta su culminación en 1928. Entre ambas fechas, cabe destacar el año de 1908, clave para las relaciones de Aragón con Francia en el centenario del Primer Sitio de Zaragoza. Aquel año comenzó a excavar en Canfranc el túnel que uniría Aragón con Francia. Al comienzo de las obras acudió el ministro de Fomento José Sánchez-Guerra, quien visitaría también los trabajos de ingeniería y canalización de las aguas del Gállego desarrollados en el pantano de la Peña. García Guatas realiza un estudio acerca de la memoria material de todos estos acontecimientos, recuperando medallas conmemorativas y otros materiales como los menús de los banquetes celebrados para las autoridades en Jaca, Zaragoza, etc.

Por su parte, José Antonio Hernández Latas recupera la biografía de Leopoldo Alonso (1877-1949). Este pionero de la fotografía aérea y del cine documental en España fue un intrépido aventurero. En su labor de fotorreportero cubrió enfrentamientos bélicos como la Guerra del Rift o la Primera Guerra Mundial. Además, desde sus trabajos en el aeródromo de Cuatro Vientos se especializó en fotografía aérea en los inicios de la historia de la aviación en España. Una de sus labores más destacadas fueron sus pioneros trabajos en el cine documental, creando algunos de los primeros documentales turísticos de España, en unos años en los que la industria del turismo comenzaba a consolidarse en el país. El advenimiento de la Guerra Civil le llevará a trabajar del lado de la República, creando documentales sobre la labor de las Misiones

Pedagógicas o sobre los trabajos agrícolas en el valle del Ebro. Esta labor conllevaría una depuración tras la victoria del bando franquista, que le alejaría de su trabajo durante algunos años, falleciendo en el olvido en 1949.

Otro de los valores de esta publicación es su cuidada edición. Los editores han recuperado la forma del endrino o arañón, la planta que da nombre al paraje de Arañones en Canfranc en que se asentó la estación y que figuraba en relieve en la elegante cubierta modernista de este álbum. Las fotografías del álbum quedan intercaladas con algunas de las páginas de la revista gráfica nuevo mundo, en la que se publicaron varias de las fotografías del álbum.

Por último, me gustaría subrayar el valor de las colecciones privadas de fotografía en Aragón, una fuente vital para documentar la historia de la región. Trabajos como este ofrecen a la sociedad un patrimonio en ocasiones inaccesible. Al respecto, también hay que destacar la loable labor de coleccionistas privados como Ángel Morata Monreal, quien adquirió este álbum en el mercado del arte y permitió, antes de fallecer, su acceso al mismo a los investigadores que ahora han editado esta obra.