

# **The reception and impact of Picasso's art in China**

## **I: Early imitation and critique after the 19th century**

In 1840 the last feudal dynasty of China, the Qing Dynasty, went to war with Britain, a war that opened the doors to closed trade and shattered a cultural environment that had been closed for thousands of years in this part of the world. The backward, agrarian country was vulnerable to the industrialized British army, and so were culture and the arts. The Qing government reluctantly embraced European science and art, and in order to continue the rule of the empire, the powers-that-be attempted a top-down revolution, starting with new education and reforms in the fields of science, culture, art, and medicine, thus sending for the first time government-organized teams of foreign students to European countries to study and record their experiences. Since then, the introduction of Western culture never stopped until after the fall of the Qing Dynasty in 1912, and Picasso's works came to China with Chinese and European merchants, scholars and colonizers after that.

In 1915, Mr. Cai Yuanpei, a famous educator in modern China, heard that Picasso had settled in Paris after arriving in France and went to visit him on his own initiative. Mr. Cai Yuanpei bought at least five Picasso's works, which were the earliest Picasso's authentic works flowing into China, marking the official introduction of Picasso's works in the country. Cai Yuanpei commented on Picasso's painting that «at first glance, it looks like a pattern, not a pattern; it looks like a figure, not a figure», and «to see a thing and realize that its beauty is nothing but the feeling of all kinds of lines»

(apud Wang, 2010)[\[11\]](#) . This is also one of the earliest records of Chinese scholars' evaluation of Picasso's paintings. This kind of works, which were different from traditional Chinese art, had aroused great discussion at that time. Although mainstream Chinese art had always emphasized meaning over realism, as Cai Yuanpei said, Picasso's works seemed to be plausible and indistinguishable from the effects presented by traditional Chinese art at that time: at first scholars of polygraphy thought that Picasso's work was a kind of fantasy or a vague expression of dream. Many art scholars thought so, as the Chinese art field at that time had not experienced the iteration from the Renaissance to Expressionism and Cubism. However, Cubist paintings appeared at first beyond the understanding of the Chinese, for lack of theoretical knowledge. This situation was not improved until scholars studied and published relevant academic reports in the following years, and gradually became one of the important models for Chinese artists and scholars to study and refer to in the subsequent development.

In 1917, Jiang Danshu mentioned «Cubism» in his *History of Art* handbook published in Shanghai by Commercial Press: a brief textbook for Normal Schools and one of the earliest works on art history in China. Cubism was just succinctly defined: «The study of the volume of an object, in order to express the sense of volume on the screen». In 1918, Kang Dan-Shu edited and published his *Reference Book of Art History* as a supplementary reading material. This book explained important Chinese and foreign painters' schools and terminologies in the form of word descriptions and new contents were added under the directory of «Cubism», mentioning Picasso as the leader of one of the schools of painting recently started in Paris, which advocated to rebel against the focus of Impressionism on motion, light and color in order to express the volume of objects in paintings. This is one of the earliest comments on Picasso in Chinese writings, establishing the fame of Picasso as the main founder of Cubism.



Figure1□Reference  
Book of Art History,  
published by  
Shanghai Commercial  
Press in 1918

In his *History of Western Art* published in 1922, Mr. Lui began to introduce other representatives of Cubism in detail, but Pablo Picasso remained the leading character, describing him as someone curious by nature, who had imitated the works of various artists at first, but surpassed their influence immediately, especially when he saw the carvings of the natives in Feizhou, which were mostly made of simple cubic shapes, changing his painting method by using various geometrical shapes in order to seek the reality of nature.[\[2\]](#) Lui based his work on the English translation of French scholar Salomon Reinach *Apollo : histoire générale des arts plastiques*, although that initial edition of that book only covers the 19th century. [\[3\]](#) But Lui drew on a variety of other works to update the history of European art, stating in the pages on Picasso that he was inspired by the art of black Africans to create Cubism.

After Lu's 1918 reference book on Western Art History, Chinese publications on the general history of Western art followed

the convention of placing Picasso under the name of Cubism. In 1929, Liang Deshuo compiled and published in 1929 an *Outline of Western Art*, based on William Orpen's *Outline of Art*, which had been published in 1924 and contained more than 300 illustrations, 24 of which were printed in color. Liang Dexao, who presided over the Liangyou Book Printing Company, exerted his advantage in publishing, and all the plates were printed on coated paper, and 10 color plates were selected for printing, which were extremely well-made, and probably one of the most luxurious art history books in the Republic of China period. The book illustrations include three works of Picasso, the most highly treated artist in the book, whose chapter 21 introduced «Late Impressionism, Cubism and Futurism» where Picasso continued to be listed as the inventor of Cubism (Liang, 1929: chapter 21).

Most of the general histories of Western art published in the early Republic of China were compilations of works by European or Japanese scholars, and the narrative framework of these works, which put Picasso into Cubism, limited the initial understanding of Picasso in China. Accordingly, Picasso's works more frequently included were those of the Cubist period. As Picasso's status in the European art world increased and his style continued to evolve, this situation gradually changed.

Western art history books published after the 1930s began to divide Picasso's art style into more detailed categories, discussing the differences between Picasso's pre-Cubist and post-Cubist phases. In 1936 Liu Haisu adapted and published *The Modern Movement in Painting*, by British scholar T. W. Earp, distinguishing several stages in Picasso's career before Cubism: the «Cyan Age», «Naked Age» and the stage of paintings influenced by black art (Liu, 1936). Then Picasso's «Cyan Era», «Pink Era», «Cubism Era» and «Neoclassical Era» were mentioned by Ni Yide in his 1937 *Explanation of Western Schools of Paintings* (Ni, 1937).

At the same time, local Chinese artists did not always praise Picasso, but also criticized him. Xu Beihong, as an advocate of realism in Chinese art, wrote an article in 1933, calling Picasso's Cubism «a formal game that destroys the laws of modeling», believing that it deviated from the social responsibility of art, and bluntly said, «I would rather take the realism of Courbet than the deformation of Picasso. In his 1943 *Review and Prospect of the New Art Movement*, he wrote: «European modernist paintings are capable of deformation and abstraction, which is really a way out from nature and claptrap.» He categorized Picasso's Cubism as a typical example of Formalism, considering it contrary to the purpose of art serving the people (Xu, 1943). This view was not uncommon in Chinese art at system the time, as realism was more popular in the early days of contact between traditional Chinese painting and Western art. During the two decades of the Republican government after the fall of the Qing dynasty, Chinese scholars and artists gradually became closer in their knowledge of the development of world art and its trends. Thanks to the Republican government's lax control over culture and academia, there was no obstacle to academic development at the time. Western books were widely circulated and used in China's early university education, which enabled Picasso to establish his identity not only as a founding master of Cubism and Abstraction, but as a pioneer and mentor of modern art worldwide, including the Republic of China. The ideal of the great master is pivotal in Chinese culture, rooted in *jianghu* culture and the respect of Confucianism for referential teachers. Picasso's status as a patriarch in the field of modern art was assumed by Chinese art leaders who would boldly imitate Picasso's style. For example, the promoters in Shanghai of the Jilan Society, founded in 1931 and active until 1935 when it was dissolved. Most of its members were young artists who had studied in Europe and advocated breaking the boundaries of traditional art, introducing Western modernist techniques, and creating new styles. In 1931, theorist Ni Yide, the intellectual leader of the Society as

well as a professional contributor, issued a manifesto calling for the Chinese art world to break free from all shackles to create independent and free Chinese art. Following his advice, the members of the Society created a number of new works that combined Western modern art styles.

Above all painter Eileen Pang (1906-1985), who was the founder and core leader of the Juelan Society. In his early years, he studied in Paris, France, where he came into contact with Cubism and decorative arts and then, returning to China, devoted himself to the fusion of Chinese and Western arts often combining ethnic decorative elements with geometric abstraction explicitly inspired by Picasso's works: e.g. his 1932 watercolor on paper *So Paris* (lost in 1937), which expresses the modern image of the urban woman with mechanical forms. He organized four exhibitions of the Duelan Society and drafted a manifesto, proposing to «create art for a new era with the same passion as a raging torrent». Dedicated to the promotion of arts and crafts education, he later became the president of the Central Academy of Arts and Crafts, influencing the development of modern design in China experimenting with mixed media, combining collage, metal sheets and traditional craftsmanship.

Another pioneer in the creation of the Jue Lan Society, was Zhang Xian (1901-1936). With a background of studying in France, he was closely associated with the pioneering modern artists in Paris, and was a great admirer of Picasso, whose influence can be seen in his short but very experimental artistic career. For example, his 1932 oil painting *Figures* (Collection of Liu Haisu Art Museum) uses hard-edged lines to divide the picture, fuses Cubism and Primitivism, borrowing from African sculpture, and simplifies the human body into geometrical blocks. He exhibited his most modern works at the Jurassic Society exhibition, but his untimely death prevented further explorations.



Figure 2: Group portrait of the founders of Jurassic Society (photo at the Changshu Art Museum)

Other fellows of artists' groups could also be cited. Yang Yang (1907-2009) was a young member of the Guangxi School of Painting. His art style tended to be abstract, and his 1934 watercolor *Dance of the Universe* expressed dynamics with abstract lines, and later turned to watercolor painting, blending with oriental moods. Zhang Qin (1901-1936) studied in France in the 1920s and was a core member of the Duelist Society, briefly active in Shanghai's modern art scene. In the 1930s Zhang's figures were painted with contrasting color blocks contoured by thick black hard-edged lines inspired by Picasso, imitating his *Mademoiselles d'Avignon* with angular faces and limbs geometrically shaped. He also drew on Picasso's references to African masks for his 1933 *Dancer*, whose face shows exaggerated eyes and simplified features, with the roughness of primitive art.

Chang Yu (1901-1966), who signed Sanyu, lived in Paris for a long time, from the 1920s to the 1960s, being close to Picasso in the Montparnasse art circle. The balance of curves and planes in Sanyu's *Nude Woman*, an ink and wash on paper dating from the 1920s, combines with a background divided into space

by flat color blocks, echoing Picasso's combination of the Rose Period and Cubism. In *Vase and Chrysanthemum* an oil on fiberboard from the 1940s, he simplified the pot and flowers into geometrical outlines with strong color contrasts, which is close to Picasso's still lifes. Although Changyu's style is more inclined to Fauvism and Expressionism, his exploration of form remained faithful to Picasso's resonance.

Four art exhibitions were conducted from 1932 to 1935 by pioneering artists of the Jurassic Society, creating a considerable wave in the Chinese art world at that time, and more artists embarked on this path. For example, Lin Fengmian (1900-1991), who studied in France in 1919-1925 and was the principal of Hangzhou National College of Fine Arts, advocating the harmonization of Chinese and Western art. Influenced by Picasso's use of geometric composition and color segmentation, Lin Fengmian's paintings of opera characters and still lifes follow the geometric block segmentation of Cubism, for example, the faces and dresses of the opera characters in his series «The Lotus Lanterns», started in the 1940s, are simplified into sharp-edged geometric blocks of color, while the background is made of interlocking lines to create a sense of spatial deconstruction. Fusion of multiple perspectives, collaging boats and houses at different angles, could be the main feature in the series "The Fishing Village" from the 1940s onwards, borrowing the Cubist compositions of superimposed multiple points of view, while retaining the fluidity of the ink rendering. When teaching in Chongqing in the 1940s, he said to his students: «Picasso broke the shackles of perspective, but the scattered perspective of Oriental art is a thousand years ahead of him. His innovations are worth studying, but there is no need to worship them.»[\[4\]](#) Lin Fengmian did not directly imitate Picasso, but integrated the deconstructive thinking of Cubism into the tradition of Chinese painting, forming a unique style of «Modern Orientalism». In many ways, Picasso was the common teacher of early Chinese modern art painters, who dialectically viewed



and absorbed his advanced concepts and combined them with local elements to create a new style of Chinese art.



Figure 3: Lin Fengmian, *Harvest in a Fishing Village*, oil on canvas, 80 x 78 cm, 1950s-1960s (sold for HK\$39.74 million on 26th November 2016 at Christie's Hong Kong Autumn Auction held at the Hong Kong Convention and Exhibition Center)

## II: Around 1949 to the 1970s

After Mao Zedong's assumption of power within the Chinese Communist Party and the establishment after 1935 of a provisional communist government in Yan'an, Shaanxi Province, China, Picasso became a referential figure as he was politically engaged and deeply responsive to international changes. In 1944 the French newspaper *L'Humanité* published the world-shattering news that Picasso had announced that he was joining the French Communist Party. When the news reached Yan'an, *Jiefang Daily* published an article «Celebrating the

French painter Picasso's joining the Communist Party»[\[5\]](#) . On February 4rd, 1945, *Xinhua Daily* also published Picasso's article «Why I joined the Communist Party». On May 5th of the same year, *Xinhua Daily* again reported further news: «The Great Painter Picasso Goes to the Front to Sketch»[\[6\]](#) . At this time China was divided: after Japan surrendered and withdrew from China, there were two armies on Chinese soil, belonging to the Communist Party and the Kuomintang respectively. The Communist Party was deeply influenced and financed by the Soviet Union while the Kuomintang sought more assistance from the United States, thus gradually a military confrontation between the capitalist and the socialist camps was formed in China. Picasso was then celebrated in socialist countries all over the world, and it was an excellent opportunity for the Communist Party of China (CPC), which was ostensibly in a weaker position at that time, to publicize the news, which was interpreted by the Party's media and newspapers as a strengthening of the Comintern and a cultural victory for the socialist camp, especially because such an artist who had occupied the status of a great master in the field of art appeared to make the Communist Party more widely popular.

Mao Zedong, then Chairman of the Communist Party of China, took a personal interest on this matter. In 1945, he had an exhibition organized honoring Picasso, the only foreign artist who had an exhibition in Yan'an at that time; but the exhibits were all copies from photographs, because of the limitations of the government of Yan'an.[\[7\]](#) No image remain as historical testimony and the event was not boosted longtime, as Picasso soon distanced himself politically from communist orthodoxy. Nevertheless, this exhibition had a direct outcome: Picasso painted a portrait of Mao Zedong as a gift to him. In September 1945, Picasso entrusted Deng Fa, a representative of the CPC who was going to Paris to attend the World Congress of the Federation of Trade Unions, to bring his portrait of Mao Zedong to express his admiration for the legendary Yan'an. Li

Pei, the wife of Guo Yonghuai, the founder of the «Two Bombs and One Star», who knew about the event because she represented Chinese women at that time, said, «Picasso asked Deng Fa to bring a painting to Chairman Mao, and Deng Fa even held the painting for me to look at it.» Regrettably, when Deng Fa was returning to China, on April 8th, 1946, with Wang Ruofei, Qin Bangxian, and others in an American transport plane, the aircraft crashed: all the 17 people on board died and Picasso's precious paintings disappeared from then on. There was a long controversy about this «natural disaster» allegedly due to bad climate, as many suspected a man-made conspiracy.[\[8\]](#) Indeed, according to the memoirs of Du Jitang, an agent of the military intelligence, the incident was an action planned by the military intelligence to sabotage political changes.[\[9\]](#)

Whatever the case, after a brief period of friendship, political influences were gradually brewing, and with the initial end of the Chinese Civil War in 1949 and the founding of a new China under the leadership of the Communist Party of China (CPC), the nascent nation initially adopted the patterns of the Soviet Union in politics and in cultural life, which led to the rapid disappearance of various modern innovations that had begun to emerge in the early 19th century. As a result, China's mainstream aesthetics and art forms became homogenized, mimicking the socialist realism of the Soviet Union: new China's requirements for art were simple and rough, the style must be popular and easily accepted by the public, the content must be in line with socialist values, and the ultimate purpose must be to serve the people or propagate the socialist ideology, under such an environment, foreign modern artists were gradually ignored. Picasso in particular became increasingly questioned in the party, convinced that his belief in socialism was not strong enough. For example, after the death of Stalin in 1953, communists all over the world actively mourned him. Picasso, commissioned by the Comintern, produced a charcoal sketch of a young Stalin, with lively

lines which dissatisfied the party leaders, who criticized the lack of solemnity or grief. But Picasso himself did not think that there was anything wrong with his portrait and refused to correct it.[\[10\]](#) Then, although Picasso remained a member of the party he was gradually labeled as being noncompliant and individualistically bourgeois. This accusation was fatal and directly led to the rapid fading of his artworks and style from the public eye in China. A huge portrait of Stalin was placed in Tiananmen Square China lowering the flag at half-mast for three days and placing, calling on the whole country to lay flowers whereas different provinces organized relevant processions, which showed how much importance the Chinese authorities attached to his iconic figure –but not according to Picasso's iconography.

As China's early socialist construction progressed, the political issue of oppression in the field of culture and the arts intensified, and the struggle over the socialist line continued to expand after 1950 as internal conflicts within the Party intensified. The so called Cultural Revolution started in 1966 when Mao Zedong, the chairman of the Central Committee of the Communist Party of China (CPC), became under the influence of the Gang of Four: his wife Jiang Qing, followed by Zhang Chunqiao, Yao Wenyan, and Wang Hongwen promoted to the CPC Central Committee from Shanghai and entrusted with important responsibilities.[\[11\]](#) During the ten years all walks of life in Chinese society were dominated by political struggle, and political tendency became the first element, while the cultural and artistic fields, which were already restricted, were devastated. The restrictions on art were horrifying, and Picasso's works, which had already been sidelined and faded out of the public's sight, were laughed as bourgeois art during this decade, and accused of being seriously harmful to the construction of socialism. Artists and related groups took it upon themselves to criticize this type of art in order to prove themselves politically faithful. Even Einstein's theory of relativity was defined as bourgeois

science, thus it is not surprising that subjective literature and modern art became suspicious.

Foreign art exhibitions simply became extinct during this period.[\[12\]](#) All artworks were done by collective creative groups, generally with a fixed ideological pattern to express the glorifying themes of the times. Local revolutionary committees prescribed the contents and ideas for National art exhibitions, proudly closed to foreign artists. In May 1972, the Cultural Affairs Section of the State Council organized the «National Exhibition of Works of Art in Commemoration of the Thirtieth Anniversary of Chairman Mao's Speech at the Yan'an Literary and Artistic Symposium», which received high attention from the revolutionary committees of the various regions, which set up the corresponding offices of the art exhibitions. According to Gao Miande, the main organizer, more than 2,000 works displayed in the four national art exhibitions were selected from the 12,800 works recommended by various regions and troops. During four years, a total of more than 7.8 million visitors were received, far more than any national art exhibitions before the Cultural Revolution.[\[13\]](#)

After the end of the Cultural Revolution in 1976, the artistic literacy of the whole society had retreated to the levels of the 19th century and China was once again ignorant of the modern art of the outside world. After the death of Mao Zedong in 1976, Hua Guofeng, Ye Jianying and other leaders took decisive measures to put the Gang of Four under quarantine, ending the control of the country by their extreme left. In August 1977, the 11th National Congress of the Communist Party of China (CPC) formally declared the end of the Cultural Revolution. Nevertheless, its consequences remained, as a large number of intellectuals were persecuted, including many literary figures and artists, which led to the stagnation of the cultural and artistic fields in China, especially regarding foreign art, which was totally ignored by the general public.

### III: 1980 to 2000

When Deng Xiaoping assumed power, he focused on economic development and made the decision to repair relations with the Western world, actively participating in the process of globalization. The policy of internal reforms and opening up to the outside world that China implemented after the Third Plenary Session of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China (CPC) in December 1978 was aimed at emancipating the productive forces, introducing the market economy and promoting modernization. Scholars gradually began to resume their academic work and set out to improve and repair the gaps in Chinese art. A cultural milestone was the 1980 book, *A History of Modern Western Art*, with a special chapter to Picasso, regarded as «a revolutionary who broke the traditional conception of space».[\[14\]](#) However, not all scholars would leave Marxist inertia. For example, Li Zehou, in his 1980s lectures and subsequent books warns Chinese artist not to follow him, stating that Picasso's «formalist revolution» reflects the alienation of capitalist society.[\[15\]](#)

With the Chinese government's active action in foreign affairs, the most significant exhibition of foreign artists after the founding of China was finally held in 1983, on the occasion of a state visit by French President Mitterrand.[\[16\]](#) Drawing on Picasso's popularity and the antecedents celebrating his art in China, the French government at that time joined hands with the Chinese Ministry of Culture to promote a show of Picasso's authentic works. On the French side, Dominique Bozo, director of the Picasso Museum in Paris, led the selection process, focusing on the versatility of Picasso's artistic language and avoiding overly politicized works. China set up a special working group responsible for customs clearance, assuring security as well as temperature and humidity control at the exhibition hall. At that time, China had no experience in introducing Western artworks on a large scale, thus French experts guided the entire



exhibition.[\[17\]](#) From May 6 to June 5, 1983, the National Art Museum of China in Beijing held a grand Picasso exhibition. A total of 33 oil paintings, 7 prints, 3 sculptures and 36 ceramics were displayed, totaling 79 original works, covering all stages of Picasso's career from 1901 to 1971.

The exhibition was a sensation in Beijing, causing great repercussions and becoming the largest foreign exchange activity after the Cultural Revolution. The average daily number of visitors exceeded 5,000, and the total number of visitors exceeded 100,000, setting a record for a single exhibition in the National Art Museum of China. However, due to the social environment at that time, some visitors were confused because they could not understand Picasso's style, and comments such as «it looks like children's paintings» appeared in the guestbook. Tickets for this exhibition were designed as individual commemorative coupons and were collected by art enthusiasts, doubling their price on the black market at one point.

The Picasso exhibition was a successful piece of cultural diplomacy and is seen as a watershed moment in China's acceptance of Western modern art. Previously, China had only sporadically introduced Impressionism, and the appearance of Picasso as a benchmark figure of modernism in this exhibition marked the beginning of official recognition of avant-garde art, a change of attitude that allowed the Chinese art field to break free from its past constraints. Institutions such as the Central Academy of Fine Arts (CAFA) organized group viewings for teachers and students, sparking discussions on formal innovation. Later renowned artists such as Chen Danding and Luo Zhongli, for example, recalled how the exhibition inspired them to break out of their realistic frameworks. *Fine Arts* magazine opened a column to debate «form and content» and «the politics of art», where some scholars criticized the exhibition for «promoting Western decadent art», but many more commented positively the exhibition, recognizing its

pioneering value and saying that it was a new type of art worth studying.[\[18\]](#) Jean Clair, a French art historian, pointed out that the curatorial strategy of the exhibition intentionally downplayed Picasso's communist identity and highlighted his image as a «pure artist» to meet China's cultural demand for «de-ideologization» at the time. This narrative strategy enabled the exhibition to pass through the political censorship, but it also triggered criticism from a post-colonial perspective that it covered up the political resistance in Picasso's art. The exhibition was not only an artistic event, but also a micro-mirror of China's social transformation during the early period of reform and opening up, and its complex historical repercussions are still being reinterpreted by art history researchers. The operational experience of this exhibition (e.g. insurance, international transportation, copyright agreement) laid the foundation for the subsequent introduction of exhibitions of Western masters such as Gauguin and Dalí, etc. After the 1990s, the National Art Museum of China gradually formed a regular international loan mechanism.

On the other hand, the 1983 Picasso Art Exhibition had a great impact on many Chinese artists, inspiring the New Wave Art Movement, a storm of artistic innovation that spread across the country in 1985. About 120 spontaneous art groups emerged between 1985 and 1989, forming regional schools: Northern Rational Painting by the Northern Art Group (Shu Qun and Wang Guangyi) advocated the aesthetics of the sublime, and their work *The Absolute Principle* used geometric compositions as a metaphor for order. Jiangsu and Zhejiang Lifestream by Nanjing Red Brigade (Ding Fang, Shen Qin) explored suffering and redemption with expressionist brushstrokes, with their masterpiece *The Power of Tragedy*. Southwest New Figurative by Mao Xuhui and Zhang Xiaogang explored the subconscious and individual experience through the Private Space series. Xiamen Dada by Huang Yongping burns the History of Chinese Painting, subverting and deconstructing the authority of art with Zen



and Duchampian style.

Picasso became an important object of study again in this art innovation movement, which was roughly divided into four directions. First, the technical revelation of deconstructing the realistic tradition, Picasso's Cubism broke the rules of single perspective, which directly impacted the realistic system of Chinese academy school. This inspired the «85 New Wave» artists to make breakthroughs in formal language: Wang Guangyi used cold geometry to reconstruct the human body in *Solidified Polar North*, combining Cubism with the minimalist aesthetics of the north. Mao Xuhui's *Red Human Body* painted in 1984 expresses mental anxiety through distortion, implying a mix of Expressionism and Cubism. Second: the catalyst of media experimentation, Picasso's ceramics, collage and other cross-border creations exhibited in 1983 expanded the boundaries of art media and pushed the «85 New Wave» artists to break away from easel paintings: Xu Bing's *Heavenly Scripts* questioned the authority of language by using pseudo-script installations, continuing Picasso's reconstruction of the symbolic system. In *Red Humor*, Wu Shanzhuan appropriated political slogans and made collages, similar to Picasso's deconstructive strategy of integrating newspaper fragments into the picture. Third: the awakening of the consciousness of ideological enlightenment and modernity, and the declaration of artistic independence. Picasso's refusal to attach himself to any ideological artistic stance inspired the «85 New Wave» artists to pursue the ontological value of art. For example, Shu Qun's *Absolute Principle* explores metaphysical order through purely geometric compositions, attempting to strip art of its social functionality. Zhang Peili's *30×30* uses video to record meaningless movements, echoing Picasso's creative concept of «art needs no explanation». Including the awakening of individual consciousness, the strong personal style of Picasso's works stimulated Chinese artists to shift from collective narratives to individual experiences: Zhang Xiaogang's *The Love of Life* explores family memories through

surreal dreamscapes, which forms a cross-temporal dialogue with Picasso's metaphors of individual traumas. Gu Wenda's ink experiments deconstruct traditional culture with words, alluding to Picasso's «destructive borrowing» of African sculpture.

Although learning and borrowing were the mainstream reactions, controversy and reflection on Picasso's works became also an important part of this innovative movement. Some of the «85 New Wave» artists were wary of simple imitation of Western modernism: Huang Yong Ping considered Picasso as a «patriarchal symbol that needs to be transcended», and his artwork literally deconstructed the authority of Western art history, including Picasso.[\[19\]](#) Xu Bing proposed that «the real avant-garde should start from local problems», and his performance *Ghosts Hitting the Wall*, in which he printed the Great Wall, attempted to find an oriental methodology other than Picasso's dismantling of traditional rules. The «85 New Wave» was essentially a creative misinterpretation and transformation of Western modernism. This dialogue across time and space not only embodies the anxiety and desire of Chinese art in the early stage of globalization, but also reveals the complex tension between borrowing and resistance of local avant-garde art. As Chinese art critic Gao Minglu said, «Picasso is a mirror that illuminates the self-reconstruction of Chinese artists in their pursuit of modernity».[\[20\]](#) This booming art scene allowed the Chinese market to respond quickly to the reform and opening up of China, and private art museums and galleries appeared in this part of the country. The founding of the Shanghai Art Museum (now the China Fine Arts Palace) in 1991 signaled the emergence of private art exhibitions and collections, and paved the way for the explosion of Picasso's art exhibitions in China after the year 2000.

### III: Chinese reception of Picasso in the 21st Century

After the economic reforms integrating China to a market economy, the country has gradually opened up, also in cultural matters. Now educated Chinese people are most familiar with Western art masters, especially 19<sup>th</sup>-century European artists and the pioneers and leaders of modern avantgardes have been introduced to Chinese people in textbooks and popular handbooks. For example, *Notes on Modern Art* by Fan Jingzhong, published in 1999, includes historical information on Picasso's interactions with Chinese artists such as Zhang Daqian, and analyzes his interest in traditional Chinese art and its two-way cultural influence. Wu Guanzhong's *Quotations on Paintings*, released in 2000, refers to Picasso several times, believing that his «metamorphosis from realism to abstraction» confirms the universal value of «formal beauty» and describes himself as being inspired by his colors and structures in his creations. *Demystifying Picasso*, an audio-lecture by Wang Duanting, examines in detail Picasso's borrowing of Chinese calligraphy and bronze motifs and analyzes his influence on painters of Chinese descent such as Zao Wou-ki and Chu Teh-chun.[\[21\]](#) In 2014, *Five Hundred Years of Chinese Oil Painting* by Zhao Li and Yu Ding, the third volume «Modern Transformation», uses Picasso as an example to discuss how Chinese oil painters such as Wu Guanzhong and Zao Wou-ki have reconstructed the local aesthetics by means of the language of Cubism (Li & Yu, 2014). In 2015 Zhang Xiaogang's oil on paper *Amnesia and Memory*, painted in 2001, recalls that when he was at the Sichuan Academy of Fine Arts in the 1980s, he broke through the boundaries of realism by copying Picasso's albums, with a particular focus on the symbolic and tragic expressions in *Guernica*. *The Theory of Intentionalism and the History of Contemporary Chinese Art* analyzes the connection between Picasso's primitivism and China's Vernacular Art Movement of the 1980s from a global

perspective, emphasizing misinterpretation and innovation in cross-cultural borrowing (Gao, 2009: see esp. Chapter 1: Abstraction is the core product of Western modernism). Many more examples testify that Picasso enjoys a strong presence in Chinese art bibliography nowadays, boosted as well by the art institutional scene.

In 1999 the Chinese government introduced the Law of the People's Republic of China on Donations to Public Welfare Utilities, providing a legal basis for private museums to accept donations with tax incentives. Thus, China's museums are booming, amounting by 2023 to more than 4,500 state-owned institutions, whereas the number of private museums exceeds 2,000.[\[22\]](#) In order to quickly gain popularity in the same type of competition, as well as to secure revenue and relevant state subsidy payments, these museums have chosen to organize exhibitions of famous art masters. In this new era, numerous individual theme exhibitions have become important benchmarks in the public reception of Picasso's art in China.

A momentous breakthrough was the 2011 *China-Picasso* Exhibition organized by Shanghai Tianxie Culture Development Co., Ltd. with an investment of RMB 50 million, while the venue and hardware facilities were provided by the China Pavilion of Shanghai World Expo Park. The collections came all from the Picasso Museum in Paris, then closed for refurbishment. A total of 62 Picasso masterpieces were displayed, with a total value of about 678 million euros. The whole exhibition lasted for more than 80 days from October 18, 2011 to January 10, 2012, displaying Picasso's complete artistic career from the «Blue Period» to his later years in chronological order, supplemented by 50 photographs recording his life. The exhibition attracted more than 300,000 visitors, with a daily average flow of about 3,700 people, making it one of the cultural events in Shanghai that year. The exhibition received high social attention and extensive media coverage, and was regarded as the first heavyweight cultural feast after the

Shanghai World Expo. In terms of influence and cultural popularization, the exhibition was the first systematic presentation of Picasso's art in its entirety and his largest solo show in Asia. At the same time, this exhibition is also an industry benchmark, as a private enterprise-led international exhibition, exploring the operation mode of cultural projects supported by non-government funds and accumulating experience. Through this exhibition, Picasso's popularity rocketed again.[\[23\]](#)

Where popular interest is massive, some people want to take profit. Indeed, the *Picasso Comes to China* exhibition arranged by Beijing's Shanshui Wenyuan Group in 2015 was an iniquitous example of pure business. Public expectations were very high as, according to the promotional materials of the organizer, there would be 83 pieces of Picasso's authentic works from 8 collectors in 5 countries, covering Picasso's entire creative cycle from youth to his later years, including oil paintings, prints, drawings, manuscripts, engravings, ceramics, and including 84 photographs. A huge investment in media publicity from the beginning of April 2015 to the opening on May 28, mobilized hundreds of media rounds throughout the country, Beijing TV, CCTV as well as the Global Time, etc. In addition, the organizer also invited movie stars and TV hosts, and also invited the Counselor of the Italian Embassy in China and the Ambassador of Spain in China to attend the opening ceremony, where the deputy director of the National Museum of China made a speech... A marketing strategy of this scale instantly attracted countless enthusiastic viewers, and the network program at that time jokingly claimed that half of Beijing city was here. But questioning voices appeared. Many were disappointed by the number and quality of the contents. The number of paintings was scarce, just five pictures on loan from private collections. Their quality was also questionable, especially in the case of *Two Nude Men*, dated 1897, a very ordinary oil on canvas, 80.6X64.4cm, with no signature, perhaps an unfinished draft painted when Picasso practiced

with the nude at the age of 16, but some experts doubted its authenticity, as it was unknown in previous studies about Picasso. As for the other four paintings, they were not a great lot either: *Portrait of Tilda*, a 1902 charcoal drawing; *Bust of a Woman*, an oil on canvas from 1954; *Flowers*, a 1958 gouache on cardboard; *The Musketeers* oil on canvas dated 1964. The latter seemed quite problematic: just an unfinished draft with only simple lines and a few blocks of color, making the style of the painting quite different from the *Musketeers* that have appeared at auction. No specific information was given on precedence and about the owners of this paintings, everything was very vague. Next, there were 36 prints: 15 from the Studio d'Arte Contemporanea di Guastalla (Italy) and 21 from the art company Pesaro (Italy). Of the 36 prints, just 11 were signed and numbered, 10 were signed but unmarked and 15 were both unsigned and unregistered. The rest were 5 rectangular ceramic plates and 35 pieces of pottery, all on loan from an art gallery in Pesaro (Italy) and the Guastalla Studio of Contemporary Art in Milan (Italy). No museum or academic institution was involved, it all seemed a deceiving business and, whereas China's per capita income in 2015 was far lower than that of Europe, where the entrance fee for the Picasso Museum in Paris was then the equivalent of 91 yuan and that of the Picasso Museum in Barcelona corresponded to 80 yuan, this Beijing Picasso Art Exhibition charged 120 yuan, making many people feel cheated.[\[24\]](#)

In addition to ticketed and profitable exhibitions, some important commercial companies have also used Picasso to expand the popularity of their activities. For example, on October 15, 2016, Christie's unveiled its new location in Beijing and held an opening ceremony for the Picasso Special Exhibition, which celebrated the Spaniards' 250th anniversary worldwide. At the same time, the special exhibition «Picasso's Muses and Myths» was held as the first exhibition in the new space, focusing on Picasso's representative works from different periods of creation for Beijing collectors and art

lovers. At the same time, works by pioneering masters from the East and the West, including Max Ernst, Fernando Botero, Chang Yu, Chu Teh-Chun, and Zeng Fanzhi, are also on display. The event was attended by Mr. Kenneth Peng, Global President of Christie's, Mr. Wang Zhongjun, Chairman of Huayi Brothers Media Company Limited, Mr. Duan Yong, Director of the Department of Museums and Social Heritage of the State Administration of Cultural Heritage of China, Mr. Wei Wei, President of Christie's Asia, Mr. Gao Yilong, Chairman of Christie's Asia Pacific, Mr. Chen Zhisheng, Executive Vice Mayor of Dongcheng District, Mr. Joanna Roper, Minister of the United Kingdom, and the Acting Director of the United Kingdom Department of International Trade and Commerce (DFIT) for China, among other distinguished guests. «Picasso's Muses and Myths» began with Picasso's oil painting *Portrait of Reina*, created at the age of 18, and continues with *The Man Smoking a Pipe*, created at the age of 87, showcasing the artist's works from different periods and characteristics throughout his 70-year career. The selection of Picasso for Christie's Beijing inaugural exhibition was significant, as Kenneth Pang, Christie's Global President, said: «We are honoring this outstanding artistic genius of the 20th century by presenting you with a wonderful Picasso exhibition. His influence was instrumental in the development of the entire art world in the 20th century and beyond.» The exhibition also explores the connections and mutual influences between Picasso and the masters of modern Chinese art. Although Picasso's works do not bear the direct imprint of Chinese art, he was always curious about Eastern culture and painting traditions, having studied the style of Qi Baishi in particular, and interacting with Zhang Daqian, while Lin Fengmian's series of «Opera Figures» was heavily influenced by Picasso's Cubism. Highlights of the exhibition included Picasso's *Bust of a Woman* from 1938 and *Head of a Woman* from 1943, both portraits of his lover and muse Dora Maar. The six works will be offered at Christie's New York Impressionist and Modernist Evening Sale on November 16th. Christie's opening advertisement for its new location in



Beijing with an authentic Picasso was very effective, making a name for itself in the Chinese art collecting world in just one instance, which shows what power the name Picasso possesses in the land of China today.

A different case was the Picasso Plate Art Exhibition held in Shenzhen in 2017, where a series of 40 prints, including *The Triangular Hat* and *Natural History*, were exhibited at Shenzhen Vientiane Art Space from March 11 – May 21, exploring his experiments with lines and literary associations . This exhibition was the first attempt to combine commercial real estate and art lures in Shenzhen. In any case, Picasso has remained a great asset in the Chinese exhibition market, as he had produced an immense array of all sorts of works and only another famous Spanish artist can be comparable for such prolific productivity: Dalí. These two Spaniards were rivals in many ways, but their names together form a top pair. For example, the 2017 exhibition *Picasso and Dalí* in Chengdu, Sichuan Province, organized by the Chengdu Ocean Pacific Place and an umbrella of sponsors, covered an area of 2,000 square meters in the upper and lower two floors displaying works by the two artists separately. More than 200 pieces by Picasso and Dali's authentic artworks were on display, including sculptures, ceramics, limited edition signed prints, life images, out-of-print posters and so on. Picasso's autographed hand-painted pottery and self-portrait series of limited edition prints, were paired with Dali's sculptures and 200-odd pieces of his ceramics, panel paintings and sculptures; but their classic fine art paintings were not on display. Again, the ticket price was 120 yuan; however, this exhibition was not false propaganda, as the organizer truthfully informed providing accurate details.

Beijing in 2019 welcomed another epic Picasso exhibition: «Picasso: The Birth of a Genius» in the framework of cultural exchanges between China and France, when French President Emmanuel Macron led a campaign for increasing cooperation

between the two countries.[\[25\]](#) The show was organized at the Ullens Center for Contemporary Art (UCCA) in Beijing, an important institution for modern and contemporary art in China, which is located in the core area of Beijing's 798 Art District and occupies an area of 10,000 square meters, and whose main hall was upgraded by the OMA Design Company in 2019, preserving traces of its industrial history and at the same time having the function of displaying modern art, which ushered in its debut after the upgrading of its venue. Curated by Emilia Philippe, Director of Collections at the Musée National Picasso in Paris, the exhibition was designed for Chinese audiences, offering a comprehensive review of Picasso's artistic evolution in the first 30 years of his creative career. A total of 103 authentic works, including 34 paintings, 14 sculptures and 55 works on paper, covering Picasso's creative work from 1893 to 1921 were on display. All the exhibits came from the collection of the National Picasso Museum in Paris, including Picasso's realistic works *Sketching Exercises for Classical Sculpture Plaster Portraits* created at the age of 13, as well as masterpieces of the blue period, pink period, and Cubism stage, such as *Three People Under a Tree*. The show attracted 350,000 visitors –a historic record in the 12 years of UCCA's existence– attaining one day up to 9,361 visitors.[\[26\]](#)



Figure 4: “Picasso: The Birth of a Genius” exhibition at UCCA Center for Contemporary Art in

Beijing (photo taken by the  
author on June 15, 2019)

In addition to these large museums, more modest institutions are also emerging such as the Meet You Museum, founded in 2017 by the Beijing Zhongchuang Culture and Tourism Industry Group. The establishment is positioned as a mid-range culture and art brand, creating a cultural and tourism landmark in the mode of «museum and tourist attraction». This museum has keenly formulated two thematic routes, one of which is the exhibition of authentic artworks by Picasso and Monet, while on the other hand exploiting the theme of ancient cultural relics such as Egyptian mummies and the Sanxingdui of Ancient Sichuan in China, with authorization to replicate the relevant cultural products to make profits.

The coronary pneumonia epidemic barely affected the craze for Picasso exhibitions, resumed soon afterwards. In 2022, Meet You Museum opened, in cooperation with the Picasso House Museum in Malaga, with the show “Meet Picasso: The Passion and Eternity of a Genius”, first in Shanghai and then in Beijing. The exhibition featured 192-202 authentic works by Picasso, covering oil paintings, prints, ceramics, sculptures and other materials. However, the novelty of this exhibition is that the organizer directly set up a creation area in the venue, encouraging students to directly participate in art practice as if learning from the master at close range, which is the first of its kind among the existing Picasso art exhibitions in China, greatly enhancing the audience’s participation and sense of experience. The response was excellent! At the same time, the exhibition was accompanied by art lectures, documentary film screenings and other activities to deepen the audience’s understanding of Picasso’s art, greatly enhancing the popularization of science and educational attributes. With the continuous development and optimization of such

exhibitions, Picasso's popularity and popularity are increasing day by day.[\[27\]](#)

The year 2023 coincided with the 50th anniversary of Picasso's death, and in order to commemorate it in Guangdong, Hong Kong and Macao Bay Area, «Love's Multiple Repertoire–Picasso Authentic Works Exhibition» was jointly organized by Zhengga Enterprises Group Limited, Picasso Shanghai Art Center, and Guangzhou Guanqi Art & Culture Development Co. Ltd, with the authorization of Picasso Family Members Foundation. First of all «Love's Polyphony – Picasso's Authentic Works Exhibition» was grandly opened at Guanqi Art Museum of Guangzhou Zhenggai Art Plaza. The exhibition was divided into 9 thematic units, with 3 oil paintings by Picasso, 20 Picasso prints, 1 Picasso glass painting, and more than 30 Picasso commemorative stamps plus Picasso reproductions. The exhibition lasted until January 3, 2014 before closing and was widely acclaimed by the local people. But then the Jiangsu Province also launched the Pablo Picasso 2023 Asia Touring Art Exhibition – 'The One and Only Picasso' Asia's first exhibition, authorized by Picasso Foundation, supported by the Propaganda Department of Wuxi Municipal Party Committee, Wuxi Municipal Bureau of Culture, Radio, Television and Tourism, Wuxi Liangxi District People's Government, and organized by Wuxi City Construction Development Group: a total of 50 pieces of Picasso's authentic works were on display, including ceramics, prints, photography and other form. This exhibition combined academic and technological novelties together, restoring «owl's eye» Picasso's ceramics as a main production. Based on the experience accumulated and the model created by the Meet You Museum, the second floor of the exhibition hall was set up with a creative experience area of «Everyone is a Picasso», which provided a rich variety of multimedia displays and interactive experiences, allowing the audience to gain a different sensory experience in artistic interaction and practice. Meanwhile, «Endless Creativity – Picasso's Artistic Career Retrospective» organized by Kunming City, Yunnan

Province, was officially displayed on July 13 at the Yunnan Provincial Museum. The exhibition gathered 152 pieces of works spanning all stages of Picasso's creative career and various media, including 2 genuine oil paintings, 2 genuine pencil drawings, 19 autographed prints, 1 set of 23 pieces of Picasso-designed limited edition silverware and 12 pieces of Picasso-designed ceramics. This has been the largest exhibition of western artists' works in Yunnan.

Moreover, the frequency of Picasso's art exhibitions in China is gradually increasing, and they are not limited to mega metropolises such as Beijing and Shanghai, but gradually begin to spread in more provinces and regions. For example, the "Picasso Imagination Workshop Art Exhibition" was held in Changchun, Jilin Province, Northeast China, from July 13 to October 15, 2024, hosted by Qingze Jiye (Shanghai) Culture and Art Development Co., Ltd. at the exhibition hall on the first floor of Changchun Wanxiang City.[\[28\]](#) More than 50 works were displayed, including 10 authentic Picasso prints and manuscripts flown in from Milan, Italy, some of which were exhibited for the first time in China. The exhibition covered prints, manuscripts and reproductions of Picasso's works at different stages of his career. The exhibition was more oriented to children and students, focusing on interactive experience with a variety of immersive installations: abstract space created by three-dimensional decorations, body reorganization Rubik's Cube, and romantic corners in Spanish and French styles. At the same time, art workshops were also set up, such as parent-child painting areas, lacquer fan making, and Picasso exclusive seal playing cards. Singularly, the exhibition adopted a 3D interactive device integrating light and shadow with technology to enhance the sense of participation of children.

Of course, Shanghai and Beijing are still the main markets for this kind of art exhibition. A garden villa in the Jing'an district of Shanghai has become a specialized Picasso Art

Museum, an immersive experience opened in 2024, including 8 thematic units and immersive light and shadow interactive experience. Similarly, “Picasso, Modigliani and Modern Art» opened in Shanghai from September 2024 to February 2025 at the Shanghai Dongyi Art Museum, in collaboration with the Lille Museum of Modern Art (LaM), featuring 61 pieces of works by Picasso, Modigliani, and 18 other artists. In different cities, during the present year 2025 alone they are at least five confirmed exhibitions starring works by him: First the Xiamen Picasso Imagination Workshop exhibition at the L7 Art Center – Xiamen Panji Center, with eight thematic zones covering all periods of Picasso’s creations, including manuscripts, prints and three-dimensional installations. Secondly “Ties that Bind the World: A Century of Chinese and French Masters», until at the Taiyuan Art Museum, Shanxi Province, in cooperation with the Sino-French art exchange program, with the participation of the Museum of Modern Art in Lille, France, which lent some of its exhibits, including masterworks by Picasso. Third is the “Picasso Exhibition” at M+ Museum, Hong Kong, with more than 60 classic works of Picasso on display, covering paintings, sculpture, etc. Fourth, the «Re-encountering Picasso» exhibition of authentic artifacts at Xi’an Qujiang Museum of Art, showcasing 51 signed Picasso works, including rare silver plates. Fifth the “Eternal Temperature: Selected Works of Mr. and Mrs. Ludwig in the Collection of National Art Museum of China», at the White Goose Pool New Venue, Guangdong Museum of Art, with iconic works by Picasso such as *Man Smoking a Pipe* or *Infantryman with a Bird*.

Thus, the Picasso craze is not an occasional phenomenon in China, a country very proud of national culture, where such popularity is unprecedented for any foreign artist. Such a position in our show business cannot be separated from the value of Picasso’s works in the art marked, but it is also due to the perceived mutual influence between Picasso as pioneer of modern European avantgardes and his openness towards non-

Western cultures. In fact, the second most popular foreign artist in China seems to be Van Gogh, probably for similar reasons...

[1] Wang Shiru edited Cai Yuanpei's Diary, where it was recorded In 1921 that he had visited with his friend Xu Zhimo their colleague Ferrai (a New School painter). Picasso's oil paintings hung in Ferrai's house, and Cai Yuanpei wrote this description after viewing them, expressing his understanding of the beauty of lines in Cubist paintings.

[2] *A History of Western Art*, published by Lü Lei in 1922 by the Commercial Press, Shanghai, chapter on the Cubists

[3] Salomon Reinach *Apollo : histoire générale des arts plastiques, professée à l'Ecole du Louvre*. Paris: Picard, 1904 (reedited repeatedly by Hachette since 1905 and also in many other languages). It is worth mentioning that Reinach's handbook was soon published by the Commercial Press in Shanghai, a publisher that has been instrumental in the translation of Western art into China.

[4] In his lecture *Picasso and Modern Painting* in 1948, Lin Fengmian mentioned this content. Lin Fengmian passed away in 1991. He served as a member of the National Committee of the Chinese Federation of Literary and Art Circles, a council member of the Chinese Artists Association, and the chairman of the Shanghai Branch of the Chinese Artists Association. This information is recorded in his biography.

[5] China News Picasso joins the party. Published on November 4, 2011, in the Culture Column of China News Network, by Li Jing.

[6] Xinhua Daily, February 4, 1945 edition, February 5, 1945 edition



[\[7\]](#) 1945 *Celebration of Painter Picasso's Joining the Communist Party* published in Liberation Daily

[\[8\]](#) *People's Daily Online*, «Picasso Once Gave Mao an Oil Painting Destroyed in the April 8 Air Crash» (2014), describes in detail Deng Fa's meeting with Picasso, the entrustment of the oil painting, and the air crash. *People's Political Consultative Conference website*, «Picasso Once Gave Chairman Mao an Oil Painting» (2016), adds the background of Deng Fa's participation in the meeting and the details of the loss of the painting.

[\[9\]](#) Du Jitang confessed on his deathbed in 2006, admitting that he had been instructed by Dai, as an agent leader of the Junta's China-US Technical Cooperation Institute, to plan the air crash, which was caused by placing magnets to interfere with the plane's instrumentation

[\[10\]](#) The French Communist Party specifically commissioned Picasso to create a portrait of Stalin. This request was contacted by Louis Aragon, an important figure in the French Communist Party. The book *Stalin: A Biography* was published in 2014 by Chinese Language Publishing House. The author is Robert Seewitz (English). The fourth volume of *Soviet History*, published by China People's Publishing House, *The Formation of the Stalin Model*, is one of the key publications of China's 11th Five-Year Plan.

[\[11\]](#) Xinhua News Agency published a feature article on September 23, 2009, 粉碎四人帮*Smashing the Gang of Four* in Chinese Government Website New China Archives.

[\[12\]](#) New China Archives on China.gov.cn; Ten Years of the Cultural Revolution. Published on June 24, 2005

[\[13\]](#) *People's Daily*, July 9, 1972 edition

[\[14\]](#) Zhang Jian, *A History of Modern Western Art* (The latest reedition came out in 2009, where the chapter on Cubism is in

pp. 94-98).

[15] Li Zehou's *The Course of Beauty* (1981) explores the inner logic of Chinese art and culture, including an analysis of the relationship between the sprout of capitalism and art. *A History of Modern Chinese Thought* (1987) puts forward theories such as «salvation overrides enlightenment» and deals with the influence of capitalist culture in the process of modernization.

[16] People's Daily, Mitterrand's three visits to China in three capacities. People's Daily Online, October 9, 2021.

[17] PPCN Forever Young Picasso. Published in Guangming Daily on July 15, 2019, by reporter Tian Ni.

[18] Column in Fine Arts magazine, 1983. It is an academic journal supervised by the Chinese Federation of Literary and Art Circles and hosted by the Chinese Artists Association.

[19] In 1987, Huang Yongping put copies of the Chinese translations of *A Brief History of Chinese Painting* and *A Brief History of Modern Painting* in a washing machine and agitated them for a few moments, fishing out the pulp and placing it on a worn wooden box.

[20] Gao Minglu has participated in a number of contemporary art forums to discuss the positioning of Chinese art in the context of globalization. Gao Minglu's *Yi School Theory* emphasizes the need for Chinese art to break through the theoretical framework of Western reproduction and construct local narratives.

[21] This audio lecture is presented by Wang Duanting, a scholar of Western art history, and is part of the Shanghai Library's «Shangtu Lectures – Celebrity Lecture Collection» series.

[22] Xinhua Authoritative Express □ Innovative High

<http://www.news.cn/politics/20240518/9c17264089b941d0a7e265718938d394/c.html>

[23] Ministry of Culture and Tourism of the People's Republic of China, Picasso Great Exhibition  
[https://www.mct.gov.cn/preview/special/13thartsbird/2277/201110/t20111009\\_131671.html](https://www.mct.gov.cn/preview/special/13thartsbird/2277/201110/t20111009_131671.html)

[24] People's Daily, Questioning the 2015 Picasso Exhibition  
<http://culture.people.com.cn/n1/2016/0708/c1013-28535170.html>

[25] UCCA Center for Contemporary Art, Picasso The Birth of a Genius  
<https://ucca.org.cn/exhibition/picasso-birth-of-a-genius/>

[26] The exhibition was described by UCCA director Tian Fayu as a project that «realizes a dream of many years». It was evaluated as «the largest and most academic Picasso exhibition in China so far by Surfing News, Beijing Tourism Network, etc Beijing Tourism, Special Report on UCCA Picasso Exhibition.

[27] Special Report of the People's Government of Jing'an District, Shanghai 2020-07

[28] Jilin Daily, China Daily, Phoenix and other mainstream media reported on the exhibition, emphasizing its educational significance and innovative form. China Jilin, Picasso's Imagination Factory on display.

---

**“Aquella niebla, este  
silencio” El legado**

# esclavista que elegimos ocultar

La esclavitud fue y sigue siendo una lacra que persigue al ser humano desde hace demasiado tiempo. Someter a un semejante, ser dueño de su vida y su destino por una serie de intereses, no solo resulta una actividad cruel e injustificable, sino que contribuye a la involución global. Judith Prat lleva años retratando crímenes para la humanidad que contribuyen igualmente a esta desaceleración del crecimiento social. En esta ocasión se lanzó a capturar imágenes que hablaran del comercio triangular de personas esclavizadas, una práctica que la ha llevado desde los puertos de Cádiz o Barcelona hasta los castillos de Ghana y Sierra Leona. Una selección de todo ese trabajo puede verse en la Casa de los Morlanes del 11 de septiembre al 23 de noviembre.

Comisariada por Semíramis González, *“Aquella niebla, este silencio” El legado esclavista que elegimos ocultar* forma parte del programa de PHotoESPAÑA 2025. Tras su paso por la Galería Fernández-Braso (Madrid) llega a Zaragoza en un comienzo de curso donde de nuevo se recupera con intensidad la actividad cultural tras el periodo estival. En la muestra la fotógrafa sigue fiel a su compromiso con los derechos humanos, tal y como había hecho con anterioridad en propuestas como *Boko Haram: una guerra contra ellas*, *Matria* o *BRUJAS*. Más de cien exposiciones en los últimos años en ciudades como La Habana, Montreal, Moscú o París, alojadas en centros tan prestigiosos como el Museo Reina Sofía o el Círculo de Bellas Artes.

En esta ocasión Judith Prat ofrece una reflexión tanto del esclavismo como de su legado en el presente, con fotografías que constatan visualmente este acontecimiento, invitan a reflexionar sobre él y, al mismo tiempo, regalan una belleza que no siempre resulta cómoda. Ruinas de un colonialismo que

permiten visibilizar vergonzosos episodios de la historia de España. Uno de los más reseñables aparece narrado tras la instantánea de Juan José, dispuesto delante de una casa colonial española en el Ingenio William Soler de Agramonte. Con él se recuerda cómo en el siglo XVIII las plantaciones de azúcar en Cuba tuvieron a más de 200.000 personas esclavizadas trabajando para 1.570 ingenieros. También lo hace a través de imágenes tan poderosas como la bañera de mármol en el jardín de la Casa Pedroso (La Habana). Testimonios silenciosos de una niebla que mutiló la vida de demasiados seres humanos.

El compromiso que adquiere la autora no está reñido con una museografía estéticamente impecable, donde las obras dialogan entre sí en un recorrido que, en su búsqueda por romper con los modos tradicionales de narrativa, resulta no lineal *si bien alude a los distintos espacios geográficos que son protagonistas de la narración*, como indica la propia comisaria. Es digno de valorar tanto el fondo como la forma, una simbiosis perfecta que logra hacer justicia con el tema mientras ofrece al visitante una experiencia sensorial única.

---

## **Excelente libro para dar a conocer un legado de un pintor apenas conocido**

Ya ha salido publicado el catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes Gravina, de Alicante [MUBAG], que fue presentado el pasado jueves 11 de septiembre por quienes participan con sus textos en el mismo.

La exposición está curada –prefiero siempre este término a decir comisariada (y más en este caso)– por Juana María

Balsalobre García, miembro de AICA Internacional, AICA Spain/AECA y AVCA. Balsalobre lleva veintidós años cuidando, velando los fondos y legado del artista alicantino, alteano, Juan Navarro Ramón (1903-1989), en la colección de su heredera, María Amparo Vázquez Torres –viuda del sobrino y heredero del pintor, Javier Barrio Navarro– depositada en el *Ayuntamiento de Altea*.

El catálogo es un fiel trasunto de la exposición. Refleja bien el cosmos de Navarro Ramón y lo sitúa en su contexto. Los cinco textos que componen el libro, complementan muy bien el universo de Navarro Ramón. La presentación del director del MUBAG, Jorge Agatángelo Soler Díaz, quien también co-curó una exposición en 2024 –año Navarro Ramón–. El explicativo y profuso texto de la propia curadora, doctora en historia y experta en museología del arte contemporáneo, sitúa el tema de la muestra: las mujeres en la obra pictórica de Navarro Ramón. (Yo, no concibo catálogo de exposición alguna, en el que no escriba quien cura, quien se supone que conoce, que es *expertise* en el tema del que versa, y *haberlos haylos*). La entrevista a la curadora de Isabel Tejeda Martín, catedrática de Bellas Artes en la Universidad de Murcia, ampliando muchos aspectos. El texto de María José Gadea Capó, Técnico de exposiciones y difusión del MUBAG, quien ha escudriñado cómo la crítica vio la obra de Navarro Ramón, década a década. Y por último, el texto de la periodista de investigación, Elvira Rodríguez Fernández, quien aporta las últimas pesquisas del Navarro Ramón abstracto, en Argentina.

Como ya indicaba, el catálogo es un trasunto de la exposición, y esta está planteada como una línea de tiempo, esto es, una representación visual que ordena cronológicamente los eventos de un proceso, historia o periodo, mostrando el orden en que ocurrieron, desde los más antiguos hasta los más recientes, usando un formato horizontal con el uso de fechas y descripciones para facilitar la comprensión de la secuencia de los hechos. La línea está compuesta por tres bandas, la

superior, en la que aparece lo que la crítica opina en cada momento del alteano. La central, con las propias obras de Navarro Ramón. Y la inferior con los hechos biográficos de Navarro Ramón.

Clausurada la exposición, el catálogo nos queda como perfecta acta de lo que la exposición ha querido significar, y lo ha hecho de una manera excelente. Nada más que objetar.

El catálogo se puede descargar en:

<https://www.mubag.es/publicacion/mujeres-la-mirada-pictorica-de-navarro-ramon/>

<https://www.consorcimuseus.gva.es/publicaciones/mujeres-la-mirada-pictorica-de-navarro-ramon/?lang=es>

---

## Una antológica en recuerdo de Pascual Blanco

Algunos medios de comunicación han anunciado que esta exposición “bucea” en la obra del homenajeado, no sé si será porque para visitarla hay que descender a las profundidades de las salas de la Fundación Caja Rural de Aragón en el antiguo Casino Mercantil. Lo que está claro es que las turbulentas aguas de la actualidad no han sumergido bajo abismales capas de olvido nuestro aprecio por Pascual Blanco, este admirable artista, estupendo profesor y excelente persona, que falleció hace ya doce años, pero cuya memoria sigue muy viva en Zaragoza. Buena prueba de ello ha sido la multitudinaria inauguración el pasado 11 de septiembre de esta muestra, en la que apenas cabíamos todas las personas allí presentes, que

aplaudimos entusiastas el emotivo discurso inaugural de Antón Castro, las palabras de su viuda y de su hijo, o la música en vivo con la que Suavek Arszyński cerró el acto. Esta antológica, comisariada por Susana Martín y Álvaro Gómez, quienes la han titulado: *El camino de la creación: Fragmentos de intimidad*, nos vuelve a dar la oportunidad de reencontrarnos con piezas icónicas de las sucesivas fases que marcaron la carrera de este laureado pintor y grabador, desde la abstracción y la denuncia socio-política en torno al 1968 u otras obras posteriores de muy diversos estilos en la sala abovedada; pero también con los dibujísticas composiciones con iconografías ornamentales en torno a figuras desnudas, sobre todo femeninas, tan características del periodo final, a las que se consagra la gran sala transversal; entre medio, hay un tercer espacio más íntimo reservado para trabajos en papel, una veta artística cultivada con notable éxito por este artista, que recibió el Premio Aragón-Goya de grabado en 1998. Lástima que sólo podamos visitar esta selecta panorámica hasta el 31 de octubre, durante el muy restringido horario de esta sala, abierta al público dos horas cada día laborable. Afortunadamente, ya falta menos para que el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos ofrezca, cumpliendo por fin su función como museo de arte contemporáneo, un amplio montaje estable donde encontraremos un recorrido histórico por lo mejor de nuestras artes desde el grupo Pórtico, un itinerario museístico en el que imagino no faltarán los protagonistas del grupo Azuda 40. Eso será dentro de un par de años y, entre tanto, hay otro museo zaragozano donde podemos ver en permanencia obras de Pascual Blanco, que es el Alma Mater, en el palacio arzobispal (por desgracia, no prosperó el proyecto para decorar bóvedas del Pilar, donde hubiera brillado su obra a la vista de locales y turistas).

---



# Panorámicas abstractas de Arranz, en clave introspectiva

Santiago Arranz expone en la zaragozana Galería Carmen Terreros treinta pinturas recientes, realizadas a lo largo de 2025, presentadas al público por primera vez bajo el título común de *Agua, sal y melancolía*, que es también el título de cada pieza. Son cuadros compuestos a base de franjas cromáticas horizontales, inspirados por la orilla del mar. La idea y el melancólico título me recuerdan al *Monje junto al mar* de Friedrich, al *Autorretrato de Courbet en la playa de Palavas*; pero en este caso no hay un personaje solitario ni otras figuras, así que quizá sería más oportuno el paralelismo con algunos paisajes ribereños de Turner o Whistler casi abstractos y de humor taciturno. ¡Qué mediatunda nostalgia nos inspiran las playas en invierno! Santiago vive en la playa de La Pineda buena parte del año, pero no cuando más animada está, durante el estío, pues él y su esposa Trinidad pasan los veranos al frente de su Fundación Arranz-Raso en Castejón de Sos (Huesca). La campiña pirenaica circundante ya le inspiró en 2019-2020 otra serie más jovial de cuadros muy matéricos titulada *Paisajes Pasajeros*; pero ahora el toque es más fluido, como corresponde al tema acuático, e incluso llega a hacerse muy acuosa la técnica pictórica, pues, por primera vez en la producción del artista, se presentan aquí algunas acuarelas. El montaje expositivo es sobrio y cuidado, como siempre en esta elegante galería, que proyecta sobre uno de los cuadros un vídeo de oleaje, con el sonido del mar, todo lo cual resulta de impresionante efecto. También demuestra mucha sensibilidad el estudiado orden en que están dispuestas las obras, por registros cromáticos, que alternan sin estridencias bandas muy oscuras o más claras en gamas de color de variable empaste, a la manera de Rothko, produciendo diversidad de

emotivas combinaciones, que culminan en la pared del fondo de la galería con el cuadro más sombrío, cerrando la serie como un fundido en negro final. Los tonos fuliginosos de Santiago Arranz fueron en otra época la clave de su considerable proyección internacional de la mano de Gérard Georges Lemaire; pero si hay algo que caracterice a este artista es su versatilidad, así que a lo mejor ya está preparando seducirnos con figuraciones alegres, de espesa plasticidad, rebosantes de eufóricas narrativas. Y yo estoy deseando que me sorprenda de nuevo, como siempre lo ha hecho.

---

## **Premio Especial Ángel Azpéitia de la AACCA 2024 a la muestra Francisco Rallo Lahoz. Infinita Belleza realizada en el Museo Pablo Gargallo**

En este pasado año 2024 en que hemos conmemorado el centenario del nacimiento del escultor Francisco Rallo Lahoz (1924 Alcañiz, Teruel – 2007 Zaragoza), se ha realizado una gran exposición en el Museo Pablo Gargallo, exposición que recibe el Premio Especial Ángel Azpéitia 2024 de la AACCA. *Infinita Belleza*, una cuidada muestra comisariada por la crítica de Arte Desirée Orús. Y que se ha podido llevar a cabo gracias al empeño y dedicación de su hijo, el también artista Paco Rallo Gómez, que recoge el premio junto a los nietos del escultor. Se trata de la obra menos conocida, y por otro lado, la obra más querida del artista, la obra más íntima, los *autoencargos*,

como él los llamaba.

Francisco Rallo ha sido escultor toda su vida desde que tallaba en escayola sus propios juguetes de niño. Recibe formación como marmolista, lo que le aporta el conocimiento de las distintas piedras, su tratamiento y útiles. Estudia en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, se forma también en los procedimientos de fundición de metales y, sobre todo, recibe una sólida formación en el taller de su maestro, el escultor Félix Burriel Marín (1988 Zaragoza – 1976 Zaragoza), primero como aprendiz y más tarde como su empleado. Allí aprenderá todos los fundamentos de la escultura. En 1949 abre su propio taller que permanecerá hasta su fallecimiento.

Francisco Rallo realizó retablos, vírgenes con niños, pasos profesionales, bustos y relieves de diversidad de personajes: políticos, santos, toreros, cantantes, escritores... Todos conocemos la obra pública de Francisco Rallo, la vemos todos los días caminando por la ciudad: las musas del teatro principal, que podemos encontrar también en el teatro del Mercado; los relieves de la fuente de las artes escénicas en la plaza de Santo Domingo, junto al teatro del Mercado; en la plaza del Pilar, las fuentes de los niños con carpas y la gran bola del mundo; detrás de la Lonja, el caballito del fotógrafo Ángel Cordero; y especialmente su obra más emblemática, conocida y admirada, los leones del puente de Piedra, símbolo de Zaragoza.

Fue presidente de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón durante diez años, posteriormente presidente honorario. Tras muchos años de continuo trabajo, en 1995 es nombrado académico de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

Entrevistamos a **Paco Rallo**, su hijo, artista visual, conceptual, diseñador gráfico, el mejor conocedor de la obra del escultor, que trabajó como discípulo y colaborador en el taller de su padre durante veinte años:

**Este premio reconoce la exposición *Infinita Belleza*, pero también toda una vida de trabajo de tu padre. ¿Qué ha significado para ti recibir este galardón junto con tus sobrinos?**

Una grata sorpresa que nunca imaginé. Un gran reconocimiento y un honor para mi familia recibirlo de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte.

**¿Cómo fue crecer en el taller de Francisco Rallo? ¿Cuál fue tu primer recuerdo relacionado con la escultura?**

Fue una experiencia maravillosa el poder formarme como artista en el taller-estudio de mi padre durante veinte años (1969-1989). En paralelo, estaba con el grupo Forma (1972-1976), donde el clasicismo y la vanguardia convivían en mí al mismo tiempo. Trabajar junto a él era aprender todos los días; recuerdo nuestras conversaciones de amplios contenidos. Siempre nos respetamos mucho y creo que fui importante en su vida creativa. Ahora soy un estudioso de su obra. Tengo recuerdos de ir al taller con mi padre de muy pequeño.

**Colaboraste con él en su taller durante más de veinte años. ¿Cómo era trabajar codo con codo con él? ¿Qué valores o enseñanzas destacarías de ese tiempo compartido?**

Trabajar con él era aprender permanentemente. Cada trabajo era diferente, siempre con el atractivo de emprender una obra nueva, con su problemática de tamaño y material. Me enseñó el valor de hacer las cosas bien, empleando el tiempo que fuera necesario. Me instruyó en la utilización de las herramientas escultóricas. Por mi condición de pintor, apliqué pátinas al óleo en las imágenes de madera, alabastro o piedra, y a los tratamientos de diferentes colores al ácido sobre los bronce. Tuve una amplia formación, sin agobios y con mucha libertad.

**Tu padre decía que era *un escultor de emociones* y**

***sentimientos, y que creía más en el trabajo que en la inspiración ¿Te identificas con esa visión del arte?***

Mi padre era un hombre muy trabajador, dedicaba muchas horas al día. La escultura lo requiere. Era muy disciplinado y constante. Cuando abrió su primer taller en 1949, en plena posguerra, vivir de la escultura era una heroicidad. Él vivió toda la vida de la escultura y sacó adelante a su familia.

Respecto a mi visión del arte, mi trabajo es más intelectual, ya que se basa en ideas visuales, plásticas o gráficas. Me interesan los soportes y los materiales. Me muevo más dentro del pensamiento abstracto-conceptual, buscando como mi padre la belleza, sea pintura, *collage*, *objet trouvé*, arte digital, efímero o instalaciones.

**A pesar de su éxito en la escultura monumental, y de haber hecho de todo en su vida, retablos, escultura religiosa y funeraria, retratos... nunca dejó de hacer obra de pequeño formato. ¿Por qué crees que esta faceta era tan esencial para él?**

Hacía sus obras sin ningún tipo de condicionamiento, desde su libertad creativa. Elegía un dibujo que había creado anteriormente y lo aplicaba al material que consideraba el más idóneo. Se sentía feliz realizando sus esculturas más personales. Le permitía tener obras para realizar su actividad expositiva y atender a coleccionistas.

**La exposición *Infinita Belleza* muestra su obra más íntima, sus *autoencargos* ¿Por qué era importante para ti que esta faceta menos conocida saliera a la luz?**

El término *autoencargo* es un concepto que surge en el mundo del diseño, en los años 90, es decir, cuando nadie y nada te condiciona a la hora de crear. Eres autor y cliente a la vez. Este término lo aplico yo a las esculturas más personales de mi padre. Para la comisaria y para mí, era importante mostrar en Zaragoza estas obras, muchas de ellas muy desconocidas para

el gran público. La exposición ha cambiado la perspectiva historicista que se tenía del escultor, alcanzando una nueva dimensión del artista, así como afianzando su posicionamiento en la escultura aragonesa y española. Se expusieron obras que desbordaban autenticidad, sinceridad y honestidad, mostrando al mismo tiempo el dominio de técnicas y materiales que al fin y al cabo suponen un cúmulo de sabiduría.

**¿Cómo fue el proceso de selección y montaje de las obras para la muestra en el Museo Pablo Gargallo? ¿Qué criterios seguisteis la comisaria, Desirée Orús, y tú?**

La búsqueda de esculturas supuso un trabajo de tres años. La exposición reunió obras de 1944 a 2006. De esta manera se querían representar todas las décadas del escultor y a la vez los diversos materiales con los que trabajó, siempre dentro de unos parámetros marcados por una gran calidad y belleza. Se rastrearon instituciones públicas, privadas y museos. La dificultad se centró en la búsqueda de obras en colecciones privadas. Las esculturas las conocíamos, pero no sabíamos dónde estaban. Indagando con mucha paciencia, poco a poco las fuimos localizando. El montaje de la exposición fue diseñado por profesionales de reconocido prestigio. Se contó con los técnicos de cultura y las brigadas municipales, bajo la dirección de la comisaria Desirée Orús. Además, se editó un libro y catálogo de imprescindible referencia.

**¿Hay alguna pieza de la exposición con un valor especialmente simbólico o emocional para tu padre? ¿Y para ti?**

Mi padre estaría orgulloso de contemplar las esculturas seleccionadas. Yo tengo debilidad por las obras filiformes y las de líneas y curvas depuradas. Son la plenitud de una carrera escultórica brillante y corresponden al último periodo. Obras merecedoras de estar expuestas en cualquier museo de arte contemporáneo.

**Tu padre tenía un dominio excepcional de los materiales, desde**

**el mármol y toda clase de piedras y tipos de madera, hasta la escayola, y en ocasiones jugaba con la percepción del espectador. ¿Qué nos enseña eso sobre su manera de entender la escultura?**

Comenzó a trabajar cuatro días antes de cumplir los catorce años. Pasó varios años en la Escuela de Artes y Oficios, dibujaba y modelaba con modelos, estuvo seis años con el maestro Félix Burriel (1888-1976), que le enseñó el oficio de escultor. No hay que olvidar que Burriel se había formado con grandes escultores en Madrid y en París. Mi padre se convirtió en su discípulo preferido. Le transfirió todos sus conocimientos. La escultura la entendía como él declaró: *Soy figurativo y bastante clásico. Forma parte de mi sentir estético y de mi formación el idealizar siempre la belleza. Dentro de esa tónica existen en mi obra muy diferentes maneras de expresar esa estética.*

**¿Cómo influye la formación clásica que recibió de Félix Burriel en toda su trayectoria? ¿Crees que ese tipo de aprendizaje artesanal se ha perdido hoy?**

A todo discípulo le influye su maestro. Estilísticamente, tuvo influencias de Burriel, pero se fue distanciando más y más. Félix Burriel le transmitió un oficio ancestral que él aprendió con grandes maestros escultores como Mateo Inurria (1867-1924), Paul Landowski (1875-1961) o Antoine Bourdelle (1861-1929). Con la generación de escultores españoles a la que perteneció mi padre, se pierde la tradición del oficio de escultor y su transmisión de maestro-discípulo. Otros tiempos se imponen con otros planteamientos y materiales. Los escultores-diseñadores actuales, tienen más que ver con las nuevas tecnologías, que son las nuevas artesanías.

**Los temas de su obra –maternidades, atletas, mitología, deidades– revelan una visión del cuerpo y del espíritu. ¿Qué crees que buscaba transmitir con estos motivos?**

Educado en el clasicismo y siendo lector de mitología grecorromana y de otras culturas, buscaba la belleza de los cuerpos. Esta belleza la encontraba en la mirada y el estudio en libros, revistas, museos de bellas artes y arqueológicos, en las retransmisiones deportivas, se inspiraba realizando dibujos de los movimientos de los atletas, nadadores, gimnastas. Se interesó por la belleza de las tribus africanas de los Nuba de Kau o los Dinka. Siempre buscó la perfección de las formas volumétricas en la línea y la curva. Sus obras transmiten emociones a través de la elegancia de los materiales y su resolución final.

**Los Leones del Puente de Piedra son su obra más icónica, símbolo de Zaragoza. ¿Cómo vivió él ese encargo tan emblemático? ¿Qué significó para él y para ti, con el que colaborabas en aquel momento?**

Lo vivió con emoción y mucha preocupación, fue un encargo de gran responsabilidad. Él sabía que pasaría a la posteridad con esta obra, quizás no es la más importante, pero sí la más reconocida de la ciudad. Los leones de bronce son de grandes dimensiones. Trabajó el proyecto con el arquitecto José Manuel Pérez Latorre. Les preocupaba acertar con las proporciones adecuadas e hicieron muchas pruebas en diferentes escalas. Cuando llegaron a determinar las dimensiones, éstas fueron las definitivas.

**¿Qué lugar ocupa la espiritualidad en la obra de Francisco Rallo? Muchos críticos destacan la delicadeza, el equilibrio y la elegancia como constantes.**

Estudió a los místicos, la vida de los santos que le aportaron el perfil psicológico a la hora de realizar sus imágenes, pero también practicó yoga durante cuarenta años. Adquirió un gran equilibrio físico, mental y espiritual. Su obra es hermosa, delicada, elegante, serena. El escultor dejó un legado de intensa espiritualidad, especialmente en sus imágenes religiosas que son tan divinas como humanas.



**Tu padre también fue presidente de la Asociación Profesional de Artistas Plásticos Goya durante una década. ¿Cómo recuerdas su labor en esa etapa de gestión artística y cultural?**

Fue elegido por unanimidad presidente en una amplia asamblea de artistas. Ejerció una presidencia compartida con las juntas directivas de 1981 a 1991. La Asociación se convirtió en referente nacional donde se miraban otras asociaciones. De las reuniones asociativas que se hacían en Zaragoza, Barcelona, Madrid o Valencia, surgió VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, 1990). Se fundó para la defensa de los derechos de autor, los derechos morales y los derechos de reproducción de los artistas. Francisco Rallo Lahoz es uno de sus fundadores.

**La exposición ha tenido una gran acogida. ¿Crees que el centenario ha servido para redescubrir al artista, especialmente entre las nuevas generaciones?**

Estoy absolutamente convencido de que así ha sido. La última vez que se vio su obra en Zaragoza, fue en la exposición antológica *Francisco Rallo Lahoz. Medio siglo de escultura* en el Palacio de Sástago en 2001. Era necesario celebrar su centenario y acercar a las generaciones más jóvenes y al público en general su obra más desconocida.

**Muchos escultores aragoneses han participado en la muestra homenaje. ¿Qué importancia tiene para ti esa red de afecto y colaboración artística?**

Cuando se habla del escultor Francisco Rallo Lahoz, todo resulta más fácil, le tienen respeto y admiración. La exposición que organicé a petición de la Asociación de Artistas Plásticos Goya-Aragón, fue convocar a los escultores y todos dieron su conformidad. La muestra fue muy visitada y creo que resultó un estupendo homenaje.

**Para terminar, ¿qué crees que diría tu padre si viera hoy todo este reconocimiento y la exposición *Infinita Belleza*?**

Estaría muy feliz de ver el cariño y el reconocimiento que se le tiene, orgulloso de contemplar sus obras. Como dijo: *Procuro hacer mis obras con toda sinceridad y honradez, con el deseo de dejar un trabajo digno.* La exposición *Infinita Belleza* lo ha demostrado.

---

# **José Estruch y Emilio Varela: los lienzos inéditos “Capiscol” y “Los caballos de Capiscol”. Un viaje compartido por la historia y por el arte**

## **Introducción**

Tenemos más de un fundamento para centrar el hilo conductor de esta investigación que plantea una serie de preguntas tales como de qué forma puede marcar el exilio, qué significa pertenecer a un lugar, y por qué es tan importante ese sentimiento de pertenencia. En unos tiempos convulsos la realidad de la guerra y del exilio dejan una profunda huella en un joven de unos veinte años quien, como hijo único, ha sido siempre el centro de su familia. Esa realidad personal e histórica nos ha llegado viva contenida en el extraordinario valor documental del archivo epistolar de los Estruch Sanchis que conserva muchos de los borradores de sus cartas como es el caso de la que Pepe Estruch envía a Emilio Varela Isabel y en la que le habla de dos cuadros que lo han acompañado siempre. En esta investigación descubrimos una de las cuestiones

planteadas anteriormente por José Bauzá y más recientemente por (Castells, 2010: 388)<sup>[1]</sup> a qué cuadros se refiere la carta y dónde se encuentran.

Tanto los documentos como las imágenes que aportamos aquí prueban que se trata de dos obras inéditas, *Capiscol* y *Los caballos de Capiscol*, del pintor alicantino Emilio Varela, que se han conservado gracias a José Estruch Sanchis y, a su muerte, gracias a Israel Chaves.

Durante estos años de investigación sobre José Estruch, un alicantino único por su trayectoria vital y profesional, ejemplo de voluntad de ayuda a los demás, nos hemos encontrado su extraordinaria humanidad en cada una de sus cartas y de sus diarios, lo que ha sido para nosotras un privilegio, y nos ha permitido un homenaje constante a su figura.

### **Eulogia Sanchis Aldaya y José Estruch Ripoll**

Los padres de Pepe Estruch nacieron en Algemesí, José en 1885, y Eulogia en 1887. En 1916, cuando nació su hijo, residían en Alicante, donde disfrutaron de la luz mediterránea y de una buena posición en la sociedad alicantina hasta que la guerra civil lo rompió todo. El padre, además de dentista, con clínica en la plaza de Castelar nº 6 (hoy Rambla de Méndez Núñez, esquina con la calle Mayor), fue presidente de la Cruz Roja y presidente de la gestora de las Hogueras de San Juan, miembro de Izquierda Republicana, tesorero del Consejo Provincial y presidente del Consejo Local. Durante la guerra se encargó de organizar Hospitales de Sangre. Exiliado tras la guerra civil en Francia, Argentina, Chile y Uruguay, donde presidía Izquierda Republicana. Miembro de las logias Constante Alona, Numancia y Gran Maestre de la Gran Logia Simbólica Regional del Levante. En *La represión franquista en la provincia de Alicante* el profesor Moreno Sáez menciona cómo el Tribunal Militar declaró, en Madrid, el 23 de enero de 1942, a José Estruch Ripoll en rebeldía, y lo condenó a 30

años de reclusión mayor e inhabilitación absoluta y perpetua y a la pérdida de sus bienes. Instalado finalmente en el exilio en Uruguay, trabajó como médico en Montevideo donde se reunió con su esposa y, en 1949 con su hijo, poco antes de fallecer en esa ciudad el 1 de junio de ese mismo año. Eulogia Sanchis compartió ese exilio obligado con su esposo y con su hijo, antes de fallecer en Montevideo en 1965.

### **José Estruch Sanchis**

Nació el 3 de mayo del año 1916 en la ciudad de Alicante. En su infancia y en su juventud disfrutó de la familia, de la playa, de los veraneos, tanto en la finca Capiscol de la huerta alicantina, como en viajes al extranjero como los veranos en Biarritz. Con apenas ocho años acudió a la representación del Misteri d'Elx lo que lo marcó profundamente. Unos años después, en 1932, se despertó su vocación cuando, con apenas 16 años, acompañó en su periplo por tierras alicantinas al grupo teatral de Lorca La Barraca. Su juventud fue la de un afortunado joven de la época, estudiaba ingeniería en Madrid y disfrutaba de sus estancias en Alicante. Pero a sus 20 años la guerra se lo arrebató todo.

«Fui voluntario del Ejército Popular. Formé parte de un grupo de discapacitados. Sufría la polio de niño y desde joven tuve un defecto en una pierna. Creo que éramos 300 voluntarios en esas condiciones. No podíamos correr pero sí defender una trinchera. El caso es que nunca vimos al mando militar, ni disparamos un tiro. [...] Tras la caída de Barcelona salí de España crucé la frontera con otros miles de republicanos y pasé un tiempo detenido en los campos de concentración de Saint Cyprien y Barcarès en el sur de Francia. Allí, como sabía idiomas, me dieron trabajo en el Servicio de Correos. Seleccionaba las cartas que llegaban de los familiares españoles para los internados en los campos de concentración». (García, 2014: 208).

En este estudio no vamos a extendernos en la increíble

trayectoria vital de Pepe Estruch. Los invitamos a encontrarse con él en las siguientes publicaciones: “La imagen y la palabra de Pepe Estruch en sus ciudades” (Balsalobre. Llorens, 2020); “Pepe Estruch ayer y hoy” (Balsalobre. Llorens, 2022); “Pepe Estruch, recuerdo y vivencia de Alicante” (Balsalobre. Llorens, 2023) y “Querida amiga Eulogia, querida mamá” (Balsalobre. Llorens, 2024).

Sin duda el exilio los marcó de forma indeleble como se constata en las cartas que padre, madre e hijo intercambiaron desde sus respectivos espacios de vida. También la añoranza de lo perdido, no solo los bienes materiales, sino lo soñado y, especialmente, del significado de pertenencia a un lugar. Este punto nos lleva a Alicante, a los años treinta, a las vivencias, vacaciones y estancias que la familia disfrutaba en la finca Capiscol en la huerta de Alicante, en la Condomina, y al objeto de nuestra investigación, los cuadros que el pintor Emilio Varela regaló a Eugenia Sanchis y que, como indica en sus cartas, los tiene en la máxima estima.

### **Pepe Estruch: exilio, vida e historia de los cuadros de Varela, en su voz y en su palabra.**

Es el exilio un tiempo sin tiempo ni espacio, un camino que parte de lo familiar, conocido y amado, y que se mueve en una búsqueda constante que permita el retorno a la Ítaca particular. Para Pepe Estruch, el espacio y el tiempo del exilio, si bien con la idea inicial de temporalidad, se convirtieron en una realidad con intención de permanencia cuando llegó a Inglaterra. En 1939 dejó España y su primer espacio de exilio fueron los campos de concentración de Saint Cyprien y Le Barcarès, desde donde consiguió salir hacia Londres en julio de ese mismo año gracias a la ayuda de sus amigos del Comité Inglés, entre los que estaba el fotógrafo Alec Wainman, a quien había conocido en Barcelona. En Londres permaneció casi diez años, hasta enero de 1949, cuando se marchó a Montevideo a reunirse con sus padres, instalados en la capital uruguaya. En el exilio inglés, Pepe Estruch fue

maestro, consejero, cuidador y educador de niños vascos que vivían en la colonia The Culvers, en Carshalton, a los que enseñó y con los que compartió su amor por la lengua española, las ciencias, el teatro y, muy especialmente, los clásicos españoles. Fueron, también, años de crecimiento personal, de aprendizaje de un idioma nuevo y de una nueva posibilidad de comunicación, años de vida en una ciudad como Londres en la que, entre niños, bombardeos y trabajo en una oficina, Pepe pudo disfrutar de la vida cultural, de la representación de obras fundamentales de la historia del teatro, o de los estrenos más significativos del cine del momento. Toda su experiencia vital, la de quienes lo rodeaban, las circunstancias de los niños, de otros exiliados, de la vida en Londres durante la Segunda Guerra Mundial, quedan vivamente plasmados en la correspondencia que mantuvo con sus padres. En un tiempo marcado por distancias físicas y emocionales la palabra se convirtió en el elemento liberador, y la carta en el nexo de unión. Las cartas, los diarios de la colonia, sus textos y artículos, su participación radiofónica en los programas de la BBC, nos ofrecen su voz y su palabra, y nos permiten adentrarnos en primera persona en un tiempo y un espacio que se nos descubre en toda su riqueza emocional e histórica.<sup>[2]</sup>

Y, junto a él, en la cabecera de su cama, el cuadro de Capiscol, iluminando con su luz de la infancia y la familia, la nueva vida del exilio, de la madurez, de la otra familia.

Carta 24/3/1939 a sus padres desde Le Barcarès, el campo de refugiados en la costa francesa en el que vivió, tras su paso por el de Saint Cyprien, antes de poder salir hacia Inglaterra

“Queridos papás ... También saqué de Barcelona una de las fotografías del cuadro de Varela, tan cargado de emoción para mí. Me gusta cada vez más. Quisiera verlo pronto aunque, en realidad, aún sin el color, he asimilado todo el sentimiento plástico del artista. Si veis a Varela, decidle esto: que su

obra me ha acompañado durante estos meses y ha sido fuente fresquísima de emociones jugosas. Al pasar por un pueblecito fronterizo, en el que estuvimos varios días, encontré una casa en la que viví, con una biblioteca magnífica. Estuve leyendo cosas maravillosas como en una pausa de mis emociones de retirada. De allí cogí dos libros magníficos que, a pesar de su peso, he conservado hasta St. Cyprien. Uno de ellos era un estudio de la vida y la obra de Picasso [...] Pensaba llevarlo hasta Alicante y regalárselo a Varela, lo estuve cuidando para eso”.

Carta 7/12/1943 a su madre desde la colonia de niños The Culvers, Carshalton Inglaterra

”Querida Eulogia... En mi cuarto, frente a mi cama, tengo colgado el cuadro de Capiscol. Lo miro siempre y él me trae mil imágenes de entonces, que salen de dentro de mí tal como yo las dejé, nuevas cual si fueran de ayer”.

Carta 15 /1/1944 a su madre, desde la colonia The Culvers, Carshalton, Inglaterra

“Querida Eulogia ... Háblame de todos porque me gusta tener noticias. Es como si volviera a estar ahí. ¿Qué ha sido de Capiscol? Tengo en mi cuarto, frente a la cama, el cuadrito de Varela, que todas las mañanas me trae la luminosidad del recuerdo [...] La uva se nos terminó hace ya dos meses, pero habíamos guardado un poco que nos comimos la noche vieja, siguiendo la vieja costumbre de ahí. Mientras las comía pensé en vosotros más intensamente que nunca”.

Carta 28/2 /1945 a su madre desde The Culvers, Carshalton, Inglaterra

“Querida Eulogia ... Supongo que por ahí tendréis ya la primavera encima con todo su color y hermosura. Por aquí, cosa insospechada, hemos tenido unos cuantos días de sol y casi de suave temperatura; y eso solo a la semana de haber estado haciendo un frío insoportable. [...] ¡Si vieras cómo os envidio

ese tiempo vuestro! Recuerdo que por este tiempo ya tenéis los almendros en flor, ¿no? Tengo frente a mi cama el cuadro de Capiscol que hizo D. Emilio. Siempre, al levantarme, lo miro y parece que comunica un poco de su sol lo bastante para darme energías para soportar el frío. Lo malo es que ahora lo veo con luz eléctrica, porque a las 7 de la mañana es aún noche cerrada en estas latitudes”.

Carta 28/2/1947 a su madre desde The Culvers, Carshalton, Inglaterra

“Querida mamá ... Hace unas semanas visité a un amigo de Pepe. Y con él, le mandé unas fotos y, como gesto sentimental, el cuadro de Capiscol que hizo Varela y que ha estado en la cabecera de mi cama durante los últimos 8 años. Todo lo recibió con alegría e ilusión”.

Lo extraordinario es que, después de que esas obras lo acompañaran en el exilio en Londres, llegaran hasta su padre en Uruguay y lo esperaran allí en su segundo exilio, y aún regresaran a Madrid con Pepe Estruch, a su muerte fueron conservadas con el máximo cuidado por Israel Chaves, como hizo con el fondo documental de este alicantino, Premio Nacional de Teatro en 1990, antes de donarlo al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert de la Diputación de Alicante.

**Capiscol, espacio familiar de los Estruch Sanchis en la Condomina, la huerta de Alicante.**

La huerta de Alicante es un espacio natural que se extiende a las afueras de la ciudad, bordeado por el mar, desde la Albufereta, Cabo de la Huerta y playa de San Juan, hacia el interior hasta alcanzar los municipios de San Juan y Muchamiel, y el río Monnegre, o río Seco, siendo la Condomina una amplia parte de la zona de la huerta.

Geógrafos, naturalistas e investigadores como Cavanilles, a finales del siglo XVIII, o Madoz a mediados de la siguiente centuria, y otras crónicas más personales y literarias como la



de *El Museo Universal*, de 1868, lo citan de forma significativa como un espacio natural especialmente importante por su localización entre el interior y el mar, por la calidad de su suelo, del aire o del cielo, y el sistema de regadío que lo recorre.

“Por eso vemos en la huerta de Alicante [...] esta tierra preciosa y sigue largo trecho por uno y otro lado de la acequia mayor desde el molino de Gozalves hasta la heredad de Ruiz y de ella se componen los sitios hondos de la Condomina hasta la Albufereta, que es un depósito natural de aguas estancadas situado al nordeste de la sierra de San Julián y principio meridional de la huerta por la banda del mar, no léjos de la antigua *Lucentum* [...] toda ella es un vergel ameno que presenta hermosas vistas por la multitud de habitaciones esparcidas por aquellos jardines, todas cómodas, y algunas magníficas como la de Príncipe Pío, la de Pelegrín &c. La variedad de verdes que resulta de los diferentes árboles y plantas, el ancho mar que le cae al sueste y comunica al ayre frescura y movimiento, el cielo puro y despejado hace recomendable aquel recinto, testimonio nada equívoco de la industria, conocimiento agrario y aplicación de la gente. Si no quedaran rastros del estado antiguo de la huerta, si no existieran las soberbias obras del pantano, azudes y canales, no podrían apreciarse los esfuerzos, los gastos y la dichosa transformación del suelo. Han trabajado los Alicantinos con tesón y conocimiento, y hallado recompensa en los campos, que producen deliciosas frutas, rico aceyte, excelentes vinos, gran cantidad de almendras, algarrobas, granos, legumbres, barrilla, seda y otras producciones” (Cavanilles, 1797: 248-252).

Del espacio natural, al espacio familiar, Capiscol se presenta como una más de entre esas hermosas fincas que disfrutaban del verde de la huerta, del aire fresco del mar, de los frutos y productos de la tierra y del cielo puro y despejado.

Según la nota informativa que en 1966 Enrique Blanes, abogado de Valencia, hace llegar a Pepe Estruch, a requerimiento de este, la finca había sido adquirida por José Estruch Ripoll en 1931. Fue, desde entonces, el espacio familiar de las vacaciones, del tiempo de recreo y de asueto, donde Pepe Estruch disfrutó junto a su familia y amigos, como el caso del pintor Varela, de las bonanzas del espacio natural de la huerta de Alicante.

“Finca rústica .- Hacienda denominada de «Capiscol» situada en la partida de la Condomina, término de esta Ciudad, compuesta de ochenta y siete tahullas y una octava, equivalentes a diez hectáreas, cuarenta y seis areas y sesenta y dos centiáreas de tierra huerta.

La descrita finca pertenecía a don JOSE ESTRUCH RIPOLL, por compra que hizo a Doña Emma Salvetti Laussat, según consta de escritura otorgada en Alicante a diecisiete de Diciembre de mil novecientos treinta y uno, ante el que fué Notario de esta Ciudad don Miguel Guillen Ballesteró”. [\[3\]](#)

Pero la guerra, y la posguerra, el exilio de Pepe y de su padre, truncaron los proyectos vitales, las propiedades y las vidas de los Estruch. Y en enero de 1942, y según recoge la misma nota, por testimonio del acto dictado por el Juez Civil Especial de Responsabilidades Políticas de Valencia, la finca de Capiscol fue adjudicada al Estado.

La nota recoge igualmente las vicisitudes de venta y adquisición que la finca tuvo desde ese momento hasta 1966.

En 1983, en el catálogo que sobre las casas de la huerta realiza Santiago Varela, sitúa la finca en la partida de la Condomina, al este del camino viejo de la Cruz de Piedra, y describe la finca y la casa con detalle, tal y como la

encuentra en ese momento, en estado de ruina, pero todavía en pie, con la estructura arquitectónica y la apariencia que tenía en los tiempos en que vivían allí los Estruch: "Patio rodeado de palmeras, delante del cual hay un bosquecillo de pinos en una fachada lateral, tres eucalyptus". Hace una valoración de la casa: "Es una Casa de grandes dimensiones en la que destaca su amplio vestíbulo, la caja de escalera independiente de este espacio. También de gran interés es la bodega". Y, finalmente, una recomendación sobre su futuro: "El abandono en que se encuentra la finca ha provocado su deterioro que es apreciable en toda el ala Sur, así como en bastantes zonas del interior (tal es el caso de la escalera). Con todo la casa es recuperable en buena medida. Sería necesario retornarla al estado más fiel al original suprimiendo aquellos añadidos que desvirtúan el aspecto espacial, tal como del vestíbulo". (Varela, 1983: 233-236)

Sin embargo y, lamentablemente, la casa no se recuperó y la especulación inmobiliaria, revalorización de los terrenos y la urbanización que los años noventa trajeron a la zona, se la llevaron por delante, como a tantas otras casas de la Condomina y la huerta de Alicante.

### **Emilio Varela Isabel (Alicante, 1887 – 1951)**

Sobre este pintor ha habido un trabajo de investigación y de recuperación muy importante. Es por eso que nosotras vamos a señalar algunas referencias que enlazan con la idea que nos hemos planteado para esta investigación. Aunque hay anteriores a las que aquí vamos a mencionar, vamos a referirnos a las de las últimas décadas, como la de su primer biógrafo, José Bauzá Llorca, quien, entre otras exposiciones en el siglo XX, fue el comisario de *Emilio Varela 1887 – 1951. Homenaje 50 aniversario*. En su catálogo abre el texto señalando que: "El medio siglo transcurrido desde que muriera Emilio Varela no ha hecho más que agrandar su figura de artista de excepción, de padre de la moderna pintura alicantina, creador de toda una nueva escuela paisajística." (Bauzá, 2001: 13).

Unos años más tarde, la sede Ciudad de Alicante de la Universidad de Alicante organizó, del 19 al 21 de abril de 2004, unas jornadas en las que intervinieron, entre otros, Juan Manuel Bonet, director del Instituto Valenciano de Arte Moderno (1995-2000) y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2000-2004); Eduardo Lastres, artista y comisario, y el doctor arquitecto e investigador Santiago Varela. Y en el año 2005, el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert publicó los textos con el título de *Miradas sobre Emilio Varela*. De ellos seleccionamos unas pequeñas síntesis que en nuestra mirada, entre otras posibles, perfilan a Emilio Varela: "Es un hombre sin etiqueta, sin grupo, un moderno por libre, un hombre que en su estudio libra un combate por una expresión cada vez más despojada, más pura." (Bonet, 2005: 20). "Emilio Varela no sólo sabía pintar, hablamos del dominio de la pintura, sino que era capaz de reflexionar mediante este lenguaje sobre los aspectos vitales que concurren en el ser humano. Con su visión acercó, o trató de acercar al espectador aspectos de la mirada que pocos artistas han sabido llevar con esa maestría." (Lastres, 2005: 38). "Hacia el año 1942 Varela se aproximó a la Huerta de Alicante, si cabe de manera más intensa a como lo había hecho con anterioridad. Es entonces cuando descubre esta Arcadia local. La huerta constituye el campo de producción agrícola (...) de su cultivo se enriquecieron sus habitantes durante décadas". (Varela, 2005: 54).

En marzo de 2009, Juan Manuel Bonet disertó en una destacada conferencia en el Mubag, dentro del ciclo *Descubre una obra de arte en el Mubag*, (Ferris. Balsalobre, 2015: 122-123), sobre "Un tapiz (dos mujeres conversando)" de Emilio Varela. En ella relacionó a Varela con algunos pintores franceses y expresó que Bonnard, Marquet y Emilio Varela, supieron construirse su lugar, su actividad artística, su felicidad en el mismo lugar donde vivían, donde pintaban, donde creaban.

Un año después se inauguró en el Mubag *Alicante moderno, 1900*

– 1960, con el comisariado de Juan Manuel Bonet y Juana María Balsalobre como asesora científica. En esa excelente muestra uno de los artistas destacados es Emilio Varela. “Desde que lo descubrí gracias a una conferencia del falangista Manuel Sánchez Camargo editada en 1963 como folleto (Emilio Varela, el pintor de Alicante) por la Caja de Ahorros del Sureste de España, me quedé intrigado por su caso. Sucesivas aproximaciones a su obra, y, especialmente la última, la exposición retrospectiva municipal en la Lonja del Pescado, me han hecho llegar a la conclusión de que se trata de uno de los grandes pintores españoles de su tiempo” (Bonet, 2010: 18).

A continuación, nos adentramos en el perfil del artista a partir de lo que de él dicen los textos del catálogo *Emilio Varela Pintor universal 1887-1951*, muestra en la Lonja del Pescado de Alicante que recorrimos pausadamente y que recordamos con detalle como una experiencia ‘vareliana’. “Emilio Varela llegó a pintar en torno a 1.300 obras de las que sólo se han expuesto un centenar aproximadamente, en unas veintisiete exposiciones celebradas después de su muerte. Su obra está bien representada en las instituciones públicas alicantinas (...) Pero donde la encontramos en mayor cantidad es en manos de particulares”. (Bornand, 2010: 122).

“Varela jamás repite un cuadro (...) para él cada lienzo es el inicio de un nuevo experimento, una obra única”. (Lastres, 2010: 25).

“La década de los veinte es una década prodigiosa y llena de éxitos para Emilio Varela, la década de los treinta, la de la República, va a ser la de su consagración”. (Cereceda, 2010: 41).

“Sus autorretratos no son correlatos exactos de sus cambios lógicos en relación a su pintura otra, la del oficio de pintor tentado y en debate íntimo con la modernidad y las vanguardias (...) Y sí: hubo dos Varelas, el pintado y el que pinta.” (Rodríguez, 2010: 69).

“1918 cuando quiso el azar –o el destino-que Joaquín Sorolla, verdadero maestro de Varela por consejo del escultor Vicente Bañuls, los presentara. De este modo Sorolla volvía a jugar un papel determinante en la vida del alicantino.” (Monzó, 2010: 76).

“Varela está ahí: no es sólo un postimpresionista tardío que desde la periferia procura insertar su obra en un horizonte más amplio, sino alguien que sentó las bases de la pintura moderna en Alicante a partir de la creación del paisaje”. (Piqueras, 2010, p. 83).

“Varela se interesó por el conocimiento de las vanguardias, al menos de algunas (...) En realidad la década de 1920, por el número de ejemplares que hubo en su librería, fue la época que más inquietudes generó en su ansia de conocimiento de la actualidad. (Varela, 2010: 105).

“Casas de campo solitarias, siempre con algo de cezanniano, ante las cuales soñamos una vida otra. Casa ocre, tan del Mediterráneo español (...) vieja y acogedora casa entre palmeras, y en lo alto de la fachada, el reloj de sol: qué gran lección de pintura bien temperada”. (Bonet, 2010: 117).

“Y Varela regala a José Estruch, director teatral nacido en Alicante, miembro junto a García Lorca de La Barraca, un cuadro titulado “Capiscol”. Estruch en una carta muy efusiva, fechada en diciembre de 1937, le agradece el envío y le confiesa su admiración por él, desde pequeño.” (Castells, 2010: 387-388).

En 2017, para celebrar el 130 aniversario del nacimiento del pintor, entre otras actividades, la muestra El Laberinto Luminoso<sup>[4]</sup>, fue organizada por el Consorcio de Museos en colaboración con el Mubag y comisariada por Jordi Navas<sup>[5]</sup>. Además, el 7 de febrero del año 2018, la conferencia *Descubre una obra de arte en el Mubag*<sup>[6]</sup>, ciclo organizado por el

Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, que tenía lugar los primeros miércoles de mes, se dedicó, de nuevo<sup>[7]</sup>, a Emilio Varela con la obra *Calle de Cervantes y Plaza del Ayuntamiento* (Ca 1929) siendo Cristina Martínez la conferenciante, y cuyo texto fue publicado en una edición venal por el Gil-Albert. “Imaginé a Emilio Varela en la torre del reloj del Ayuntamiento, igual que lo pensé mirando la ciudad desde las laderas del castillo de Santa Bárbara o acomodado en la torre del campanario de Benimantell. Y lo vi arriba, poderoso, asido a los pinceles marcando el lienzo, dejando caer la vista y también a mí, cuando vi el cuadro y cuando vuelvo a mirarlo una y otra vez.”<sup>[8]</sup>

Por otra parte, gracias al empeño del Aula de Cine del Instituto de Estudios Alicantinos dirigida por José Ramón Clemente, entre 1979 y 1983 se filmaron 28 películas super-8, entre ellas la dedicada a Emilio Varela, en un soporte delicado que, a pesar de ello, se ha conservado de forma extraordinaria. Para la recuperación y digitalización de estos magníficos documentos audiovisuales, el director cultural del Gil-Albert en 2018, José Ferrándiz Lozano, contó con la labor imprescindible de la Filmoteca Valenciana. A partir de esa recuperación y puesta en valor, el objetivo del Departamento de Arte y Comunicación Visual del Instituto Gil-Albert fue estudiar ese patrimonio documental audiovisual<sup>[9]</sup> y organizar, entre otras, la actividad/serie titulada ‘Arte audiovisual: Descubre’<sup>[10]</sup> espacio de encuentro en el que las diferentes miradas, en origen, convergen, por un lado, con lo creativo de jóvenes guionistas y realizadores y, por otro, con la vida y la obra de artistas como Emilio Varela<sup>[11]</sup>. Se inició la actividad el 15 de mayo de 2018, con la proyección del documental del pintor en la Diputación de Alicante, después de la inauguración de un busto del pintor, realizado por el escultor Miguel Ruíz. Dedicada también a Emilio Varela, el 30 de septiembre de 2024 se inauguró su escultura situada junto a

la Concha del paseo de La Explanada, obra de Capa Esculturas. Acto en el que el alcalde anunció que el 2026 será el «Año Varela» coincidiendo con el 75 aniversario de su muerte.

### **Obras inéditas de Emilio Varela Isabel. Capiscol. Los caballos de Capiscol**

“Por ser el arte intuición, y ser la intuición la emoción de la armonía de la ley, el arte es precisión, incluso matemática; pero no conceptual, no racional, no abstracta, sino emocional y emocionada hasta el más profundo extremo: hasta la religiosidad”. Texto manuscrito por Emilio Varela. (Piqueras, 2010: 82).

Nos centramos ahora en el objeto de nuestra investigación: dos óleos ‘inéditos’, “Capiscol” y “Los caballos de Capiscol”, pintados por Emilio Varela. A la importancia artística se suma el valor sentimental y de relación de amistad ya que estas pinturas tienen una dedicatoria que denota una relación personal con la familia Estruch Sanchis, especialmente con Eulogia Sanchis, madre de Pepe Estruch. Es, como comentamos, mucho más que un testimonio porque contiene, además de las palabras, la esencia de la realidad vivida por el pintor en su creación, que enlaza con el hecho evidente de la relación vital con su propietaria, así como con la trayectoria vital de las obras y su periplo siguiendo a los Estruch en el exilio. Dos obras con una vida, dos cuadros que han viajado, han vivido en el exilio, han emigrado, han pasado el océano Atlántico, y han vuelto al Mediterráneo.

Sabemos por José Bauzá, su biógrafo, que Emilio Varela pintaba



“de un tirón” al aire libre, “en plein air» porque le gustaba pintar toda la obra directamente en el entorno natural, en su luz, en su espacio real, donde sentía, además de la inspiración, la presencia de lo plasmado, la esencia de la emoción y la pulsación creativa del momento. Y así sucede con la obra en la que pinta la finca Capiscol, una sesión le bastaba para llevar a la tela su maestría pictórica, su fuerza, su luz y, también, su impresión impregnada de la belleza del lugar.

Varela nos da una lección, es un maestro de la pintura, un intérprete del paisaje, y así lo interpreta y lo plasma cuando pinta *Capiscol*: casi sin cielo, una fachada compositivamente potente donde el reloj de sol, identidad de las casas de la huerta de la Condomina de Alicante, ocupa su espacio en ese lienzo, con tres grandes ventanales con sus balcones en el principal, su puerta central de acceso a la casa y dos vanos, uno a cada lado. Todo ello conformado por una paleta de colores cálidos, manchas de claro y de oscuro y amarillos que aportan una identidad propia y un aspecto de pertenencia al lugar.

En el primer término del paisaje, Varela dispone una palmera con pinceladas detalladas, difuminadas y otras llenas de materia, de óleo, que yuxtaponen reflejos, difuminados, y elementos de fuerza como el juego potente de lo arbóreo en tonos verdosos que crean relaciones de fondo, distancia y luz. A nuestra mirada del siglo XXI que, de forma evidente, está connotada por nuestra experiencia, debemos sumarle las connotaciones que nos aporta la mirada de Pepe Estruch, y la mirada que de Capiscol, perceptible y perceptiva, el propio Varela tiene sobre su creación artística, su dominio impresionante en la armonía de tonos y su esencia. Podemos decir que es a Varela al que hemos sentido, y a Estruch al que hemos escuchado.

Como se puede apreciar en la fotografía de Capiscol de 1935, la mirada creativa de Emilio Varela le permite eliminar la

parra de delante de la fachada de la casa, lo que aumentaba la profundidad del lienzo arquitectónico. Es la misma mirada que crea los efectos reales de la fachada jugando con los tonos de su paleta, con las luces solares que aumentaba el tono latente del instante y de su mirada. Maestro con la espátula y con el pincel y excepcional paisajista.

El cuadro de Varela *Los caballos de Capiscol* es para Estruch algo más que el espacio plasmado por el pintor al elegirlo, al conformarlo y al pintarlo, porque dota ese interior, una caballeriza, una cuadra de la finca Capiscol, de un naturalismo poético con los tonos irisados del caballo del fondo, posiblemente marrón oscuro, y la gradación de tonos que nos transportan desde el fondo neutro a los reflejos de luz en un espacio oscuro en el que destaca el caballo marrón con las patas blancas. Es evidente su forma de estudiar la dificultad de un interior sin contraluz. Esto nos lleva a la imagen pictórica de la caballeriza y nos devuelve a las huellas del relato de Pepe Estruch, su vivencia y su recuerdo de esa casa de la huerta alicantina, con almendros, algarrobos, olivos, pinos y demás plantas cuidadas dentro de ese paisaje rural. Y que se rompió totalmente para la familia Estruch por la guerra civil y el exilio.

## Conclusiones

La coincidencia de amistad y admiración que la vida social y cultural del Alicante de los años 30 había favorecido entre la familia Estruch Sanchis y Emilio Varela se truncó con el estallido de la guerra civil y las circunstancias vitales que los abocaron a la distancia. Sin embargo, estos dos alicantinos excepcionales quedaron siempre unidos en la mirada del arte y del color, a través de la creación artística. Si el exilio obligó a Pepe Estruch a emprender un camino lejos del azul del mediterráneo alicantino y del amarillo y el verde de la huerta de Alicante, su mirada pudo reposar en los cuadros *Capiscol* y *Los caballos de Capiscol* que Varela había dedicado a su madre, y devolverlo al campo alicantino, a la vida

familiar, a la amistad y a la admiración hacia el pintor.

*Capiscol* y *Los caballos de Capiscol*, las dos obras inéditas de Emilio Varela Isabel están vivas, y lo han estado siempre. Y lo han estado no solo en su estado físico, acompañando a Pepe Estruch y a sus padres en el exilio inglés, primero, y en Uruguay más tarde, con la vitalidad del color, del momento captado, del espacio vital que recogen, de la emoción de la dedicatoria a Eulogia, la madre de Pepe, signo inequívoco de una amistad más allá de lo social. Los dos cuadros han estado vivos, además, en la voz de Pepe Estruch, en su palabra, en su emoción compartida a través de las cartas que se guardan en su legado personal, y que han llegado hasta nosotros gracias al cuidado y cariño de Israel Chaves y, muy especialmente, a su generosidad al donarlo al Instituto Alicante de Cultura Juan Gil-Albert donde, desde 2018, ya es de todos.

La mirada que Emilio Varela hace del paisaje, en su creación artística, refleja y modela la identidad del territorio, y establece una conexión directa con Pepe Estruch, sus vivencias y sus recuerdos durante el obligado exilio, a través de la esencia plasmada en el cuadro de la finca *Capiscol* devolviéndole ese sentido de pertenencia y conexión con el espacio personal, el lugar al que uno pertenece.

La peripecia vital de estas dos obras recoge perfectamente la paradoja de los tiempos inciertos, cuando la luz del Mediterráneo que Varela capta desde su mirada de creador, ilumina la oscuridad del exilio de los Estruch y los devuelve, en el instante en que se cruza su mirada con la creación de Varela, a *Capiscol*, al hogar, a la vida.

Ya nadie escribe cartas. A pesar de que hay pocos espacios en los que se den de forma tan auténtica la verdad de lo que se cuenta, la intimidad de la relación entre los participantes en la conversación y la expresión de la comunicación como es el espacio de una carta. Las cartas no solo tienen la voz de quien las escribió, sino que en el eco de sus palabras resuena

también la voz de aquel o aquella para quienes fueron escritas. De ahí la importancia de los legados, como el de Emilio Varela y el de Pepe Estruch, que constituyen conjuntos de fuentes originales que nos ponen sobre las pistas de la historia real, la que vivieron de verdad los hombres y mujeres que hicieron la historia de verdad. De ahí, igualmente, nuestro compromiso para continuar con la investigación y la difusión de la vida y del legado de Pepe Estruch, alicantino, hombre de teatro, creador y amigo de artistas y creadores, como hemos hecho al descubrir el vínculo familiar y de amistad con Emilio Varela, y los cuadros que el pintor hizo de la finca familiar de los Estruch.

[<sup>\[1\]</sup>](#) Carta de José Estruch a Emilio Varela, 1 de diciembre de 1937 que se conserva en la Fundación Mediterráneo. Legado Varela, Caja 19, Documento 108.

[<sup>\[2\]</sup>](#) Correspondencia de Pepe Estruch con sus padres durante el exilio inglés, en la localidad de Carshalton, a las afueras de Londres, en el APJE, del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, de la Diputación de Alicante, Caja 8, Carpeta 111 y Carpeta 112.

[<sup>\[3\]</sup>](#) Carta y nota informativa sobre la finca de Capiscol, de Vicente Blanes a José Estruch, APJE, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación de Alicante, Caja 9, Carpeta 117.

[<sup>\[4\]</sup>](#) La revista *Cuadernos del Mubag* 01, 02 y 03 ha publicado los textos que conformaron el catálogo de la exposición y que en su momento no se publicaron.

[<sup>\[5\]</sup>](#) A esa exposición se sumó otra divulgativa e itinerante

organizada por la Biblioteca General de la UA y el MUA, comisariada por María José Gadea, Jordi Navas, Pablo Sánchez Izquierdo y diseño de Stefano Beltrán.  
[https://mua.ua.es/archivos\\_recursos/emiliovarela.pdf](https://mua.ua.es/archivos_recursos/emiliovarela.pdf)

[6] Organizado desde su inicio en mayo del año 2005 por Juana María Balsalobre directora del departamento de Arte y Comunicación Visual Eusebio Sempere (2003-2019) del Gil-Albert.

[7] En marzo de 2009, Un tapiz (dos mujeres conversando) de Emilio Varela, conferenciante Juan Manuel Bonet.

[8] MARTÍNEZ, Cristina (2018) Descubre una obra de arte en el Mubag. Emilio Varela, p. 8.

[9] Más de un año después, desde abril del año 2019, están en abierto, en el portal del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

[10] BALSALOBRE, Juana María (2022) “Arte, espacio, lugar y patrimonio audiovisual”. Arte y Ciudad: Revista de Investigación, N<sup>o</sup> 22, pp. 29-56. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

[11] José Bauzá fue el autor junto con José Ramón Clemente de dicho documental con la voz en off de José Mingot, reconocido e importante galerista, también Santiago Varela, sobrino del artista. José Vila, también pintor e ilustrador, fue el asesor artístico. En las cámaras Domingo Rodes y José Ramón Clemente y en los fondos musicales piezas de Óscar Esplá. En el sonido el Centro de Medios Audiovisuales de la Diputación de Alicante y en la grabación Javier Blasco. Duración: 33´37”.

---

# Esenciaeïou de Caterina Burgos. Museo de Teruel

Desde el pasado 15 de mayo hasta el 6 de julio del 2025, el museo de la ciudad de Teruel, acoge en sus paredes la extraordinaria muestra de Caterina Burgos, una exposición bajo el título “Esenciaeïou” y comisariada por Leo Tena.

Caterina Burgos es Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, especialidad Grabado. Premio Nacional de Grabado. VIII Edición de Grabado Contemporáneo organizado por la Dirección General de la Mujer en 2003. Comunidad de Madrid. Finalista en 2007 en el I Premio Nacional de Grabado “Ciudad de Valladolid”. Finalista en 2006 en el IX Premio Nacional de Grabado. Consejería de Empleo y Mujer. Comunidad de Madrid.

Caterina Burgos artista turolense, es una de las artistas más influyentes en el panorama del grabado español, nos muestra en esta exposición una retrospectiva de su obra de estos últimos 30 años, articulada a través de 4 series, “Infancia” “Máquinas” y “Mujeres Escalera”, a la que se incorpora la última de ellas, la serie “Esenciaeïou” en la que nos acerca a nuevos imaginarios de sus obras anteriores a través de sensibles esculturas de papel y collages, conformando un recorrido desde sus comienzos hasta sus últimas creaciones.

La primera de estas cuatro series es “Infancia”, vinculada directamente con su experiencia con la maternidad, donde la artista explora un mundo, el de la infancia y sus recuerdos, sus espacios, un universo que reaparece y al que se regresa, un lugar de recuerdo y de búsqueda, donde los objetos de nuestra niñez conforman un registro, un espacio o una metáfora en muchos casos del tiempo que se sostiene en aquel momento

que tan bien recogen las obras de la artista. Cabe destacar la sobriedad y la nitidez con la que se desenvuelven las obras de esta etapa, emociones y sensaciones plasmadas con un cromatismo delicado y sutil que nos acerca a la voluntad de transmitir y experimentar ese viaje de ida y vuelta a la niñez.

La segunda de sus series presentes en la muestra retrospectiva corresponde a “Maquinas”, donde resuelve la nostalgia de la infancia con dar rienda suelta a la imaginación, que nos brinda unas creaciones surrealistas que mueven los resortes que articulan la vida, el alma y el corazón, son en palabras del comisario Leo Tena “más que juegos estéticos, son mecanismos de supervivencia, artilugios que inventamos para escapar cuando la realidad aprieta demasiado”(Tena, 2025; 5).

La serie que quizá cobra más importancia junto con las últimas creaciones, es la que tiene por título “Mujeres escalera”, es una apuesta por dar a las mujeres el lugar central que se merecen, no desde la idealización, sino desde una realidad, una identidad y colectividad sujeta por generaciones recogida ahora en obras que sobre el papel reflejan todas esas realidades múltiples, la vulnerabilidad y la fuerza, la resistencia y la capacidad de construir un sus propias escaleras, sus propias reglas, con las que alcanzar el mundo deseado, y completar de algún modo el viaje de la vida. Vemos como esas piernas convertidas en escaleras les brinda la oportunidad de crecer, de llegar donde antes no estaban, donde los peldaños se vuelven una alegoría del ascenso a la libertad deseada frente a las barreras impuestas.

Fue Con la obra «Escaleras invisibles, escaleras sin color», que pertenece a esta última serie, obtuvo el Premio Nacional de Grabado Contemporáneo de la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid y su imagen fue elegida para la difusión del 8 de marzo de 2004.

La última serie que conforma la exposición de Caterina Burgos,

nos adentra en un periodo de madurez creativa donde apreciamos una diferencia estética frente a sus obras anteriores, un minimalismo protagonista que junto con la incorporación del papel elevando su participación de soporte a elemento estructural de las obras, crean una nueva dimensión en la obra de la artista. Todas estas innovaciones junto con la repetición del motivo caligráfico de las cinco vocales del alfabeto, con el que recoge un medio de reproducción que nos ahonda en una forma estética de comunicación, a la que añade el collage y el uso de fragmentos de obras anteriores, pasando de las dos dimensiones a la práctica escultura móvil.

Del mismo modo, el uso del blanco y negro, el plegado del papel, el empleo de la caligrafía como imagen en sí misma, ejercen un dialogo intencionado y guiado con el espacio, un proceso simplificado por la forma pero complejo en el fondo, donde el concepto nos acerca a la experiencia de la verdadera complejidad de la obra del artista, la vuelta a lo esencial, a la dimensión humana,

A nivel técnico destacaremos el esfuerzo por aplicar la técnica para crear obras que desprenden una fuerte contemporaneidad, por todos es conocida la complejidad y la precisión que se necesita en el desempeño de las diferentes técnicas del grabado, en cuanto a utilización de diferentes soportes, técnicas de entintado así como de estampación y de los soportes y materiales empleados, es por eso que el despliegue técnico del que podemos disfrutar en esta exposición nos brinda una oportunidad esplendida de recorrer obras que aúnan técnica, concepto y personalidad.

Estas piezas de tirada única, que emplean técnicas clásicas como el aguafuerte y la aguatina o la punta seca, pasan de emplear el hierro o el cinc como matriz, donde se expresa cada tono, cada línea o las múltiples texturas, marcas precisas o plegados escultóricos, a configurarse cómo elementos que ocupan el espacio con una preeminencia y entidad propias, rompiendo el academicismo y marcando la personalidad y el



carácter de esta artista.

---

## **TESOROS. Colecciones de Arte Asiático del Museo de Zaragoza**

La ciudad de Zaragoza ha exhibido a lo largo del verano una exposición sin igual. Bien es sabido por el público visitante que la capital aragonesa es un referente en cuanto a objetos artísticos orientales. Atendiendo a esta premisa, desde las instituciones públicas decidieron apostar por la muestra que lleva por título *TESOROS. Colecciones de arte oriental del Museo de Zaragoza*, emplazada en el actual edificio histórico de La Lonja e inaugurada el día 5 de junio, dilatándose así su apertura hasta el 13 de octubre.

La exposición se compone de varias colecciones, entre las que se encuentran la colección Federico Torralba Soriano, la colección Fundación Torralba-Fortún, la colección Familia Kotoge, la colección Pasamar-Onila, la colección Miguel Ángel Gutiérrez Pascual y la colección Reijinsha. A través de esta nutrida nómina el asistente puede apreciar multitud de piezas que nunca habían sido expuestas en conjunto. Objetos preciosos procedentes de Japón, China, India, Birmania o Tíbet hacen de los espacios secciones independientes pero interconectadas de forma orgánica que incitan al invitado a recorrer toda la muestra, manteniendo en todo momento un ritmo lento pero constante, consecuencia directa de las altas cotas de maestría que la mayoría de los objetos aquí presentados poseen.

En este sentido, destacaremos que la iluminación es prácticamente perfecta. Siendo tenue y cálida, respetando los principios de conservación de los materiales y creando una atmósfera efectista que genera un sentimiento romántico. Además, los parámetros de temperatura y humedad son los adecuados, actuando también como resguardo de las altas temperaturas presentes en el exterior. Todo ello, se ve complementado mediante un broche de oro manifestado en sus cartelas y material explicativo detallado, que sitúan y encuadran perfectamente lo exhibido en la compleja historia de Oriente. En el interior de este lugar encontramos, por tanto, una compartimentación sometida a las esencias desprendidas de las piezas asiáticas; destacando así los afamados *ukiyo-e*, las delicadas lacas japonesas, las preciosas pinturas a la tinta, las codiciadas cerámicas chinas o los brillantes *tanka* tibetanos.

No obstante, debemos de señalar que como colofón del recorrido se presentan una serie de actividades diseñadas para que el espectador interactúe con algunas de las obras percibidas con anterioridad a lo largo de la exposición. Pudiendo crear de esta forma su propia estampa japonesa mediante una imitación de la técnica *mokuhanga* (obteniendo así un souvenir) o averiguando que tamaño de cuenco sería el óptimo para las manos del visitante. Asimismo, podemos concluir diciendo que esta muestra es un imperdible para cualquier fanático del arte y un auténtico deleite para los sentidos, los cuales se ven sumidos en una fascinación constante hacia las “fantasías orientales”.

---

# **Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela, Antonio Viñuales Sánchez (2025, Institución Fernando el Católico)**

La cultura de masas tiene en la novela y el cine dos de sus pilares básicos. No solo por su carácter histórico y universal, sino también porque ambos condensan en forma y contenido los ingredientes fundamentales para entender la evolución creativa y social que ha experimentado la humanidad a lo largo de los tiempos. Medios de expresión, así como testimonios de una época, objetos de estudio histórico-artístico que permiten añadir puntos de vista a un pasado sobre el que todavía queda mucho por decir. La confluencia en el estudio entre ambas disciplinas supone un reto, una apuesta firme por seguir sumando nuevas miradas. En esta ocasión el encargado de lanzarse a este complicado, y al mismo tiempo necesario, cometido ha sido Antonio Viñuales Sánchez en su libro *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela*, publicado por la Institución Fernando el Católico.

El autor es licenciado en Filología Hispánica (Orientación Literatura) y doctor en teoría de la literatura y análisis de textos. Entre sus principales líneas de investigación se encuentran la literatura comparada, la crítica literaria, el género literario y la cinematografía. Ha publicado los libros *Casos completos* (ed., Francisco Ferrer Lerín, 2021, Ediciones Contrabando) y *El didactismo y sus géneros* (ed., 2025, Institución Fernando el Católico), así como artículos como *La*

*fecundidad de la teoría de la novela para los estudios fílmicos: el género biográfico familiar en la trayectoria de Pedro Almodóvar* (2025, Cuadernos de Investigación Filológica) o *Lectura de El viaje de Chihiro desde el simbolismo global moderno: una sátira menipea de animación* (2025, Con A de animación).

En *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* propone en 322 páginas una aproximación a las constantes que han acompañado a ambas disciplinas. Lo hace a través del estudio de los géneros, buscando demostrar que precisamente *los géneros de la novela son la clave que desbloquea el secreto del diálogo entre estas artes*, entendiendo *los géneros cinematográficos como una herencia de los subgéneros novelísticos, y el cine, en definitiva, como una metamorfosis de la novela* (p. 11). Una propuesta que se apoya en un amplio marco teórico que constituye la primera parte de la obra, así como en una detallada clasificación correspondiente con los dos siguientes bloques: Los géneros cinematográficos de consumo y Los géneros cinematográficos para la reflexión. El primero tiene una extensión más breve, e incluye apartados como Los géneros del hermetismo de consumo (magia y juego) o El aventurismo de consumo: la película de aventura popular. Las doscientas páginas siguientes están destinadas a albergar el complejo ecosistema dedicado al cine más reflexivo, una aproximación que Viñuales aborda sirviéndose del simbolismo (Cine, novela y simbolismo moderno; Cine del simbolismo del pasado; Cine del simbolismo de la actualidad; y, Cine del simbolismo del futuro). Cada uno de los capítulos se divide a su vez en distintos subapartados, justificados por la amplia idiosincrasia de las películas que en ellos se recogen. Un intento más que loable que cierra con unas conclusiones claras y perfectamente recogidas en catorce puntos, así como unas extensas bibliografía y filmografía.

El cometido de la publicación no era sencillo, sin embargo, la ambición y el concienzudo estudio con el que se aborda han

conseguido dar como resultado una propuesta que contribuye a engrosar las investigaciones sobre literatura y cine. Detenerse en *Novela y cine. Los géneros cinematográficos como herencia de la novela* supone descubrir una nueva manera de abordar dos de las manifestaciones culturales más consumidas por el público, así como disfrutar rememorando algunos de los títulos narrativos y cinematográficos más importantes de todos los tiempos.