

Picasso y Aragón. Goya-Gargallo-Buñuel

El Museo Provincial de Teruel ha abordado la relación entre Picasso y Aragón a través de una exposición, que pone de manifiesto las numerosas referencias que incluye el artista malagueño en su obra. Se cree que visitó por primera vez Aragón en 1898 o 1909, mientras se encontraba en Horta de San Joan, una localidad catalana fronteriza. Aunque no dispongamos de fuentes que corroboren esta estancia, sí que sabemos que pasó por Zaragoza durante el verano de 1934. El relato expositivo gira en torno a sus vínculos con Luis Buñuel, Pablo Gargallo y Francisco de Goya. Para ello, su comisario Emmanuel Guigon –director del Museo Picasso de Barcelona– ha seleccionado más de un centenar de piezas que nos permite profundizar, todavía más, en la figura de Picasso para conocer cuál fue su percepción de “lo aragonés”.

No cabe duda de que la jota ha contribuido notablemente en la difusión de este imaginario. Nada más entrar, el espectador puede visualizar dos claros ejemplos de ello. Por un lado, se han incluido las recientes puestas en escena del Ballet Nacional de España y la Compañía Nacional de Danza del ballet *El sombrero de tres picos* –cuyo estreno absoluto tuvo lugar en Londres en 1919–. Por otro lado, el espectador también puede ver fragmentos de la adaptación cinematográfica que hizo Florián Rey de la zarzuela *Gigantes y cabezudos*.

Inicialmente, el espacio Picasso-Buñuel aborda, muy brevemente, una relación que se articulaba en torno a su círculo de amistades, incluyendo artistas y literatos como Juan Gris o Federico García Lorca. Aunque nunca llegaron a tener un vínculo muy estrecho, Picasso sí que estuvo en el estreno de varias de sus películas –como *Un perro andaluz*– y mantuvieron el contacto hasta que Buñuel se trasladó a México. En la muestra, se han incluido los retratos que realizó Man

Ray en los años veinte, lo que nos permite apreciar la diferencia de casi veinte años que existía entre ambos.

A continuación, el espacio Picasso-Gargallo expone un buen número de obras del escultor aragonés, entre ellas las *Máscaras de Picasso* –en bronce y terracota–del año 1913, que reflejan la estrecha amistad que les unía desde que comenzaron a frecuentar *Els Quatre Gats* hacia 1899. Durante su etapa en París, compartieron ideas e inquietudes, además de apoyarse mutuamente. De hecho, aunque Gargallo nunca llegó a colaborar con los Ballets Russes de Diaghilev, sí que estuvo influenciado, entre otras cuestiones, por los figurines de Picasso para el ballet *Parade*. El personaje del arlequín también ocupa un lugar destacado en esta exposición, que incluye los cartones recortados de *Gran Arlequín* de Gargallo.

Por último, el espacio Picasso-Goya ahonda en el interés que sentían estos dos artistas hacia la tauromaquia. Si bien es cierto que Picasso no llegó a expresar abiertamente su influencia –aunque es bien conocida por todos–, esta muestra incluye, con gran acierto, los grabados de ambos para que el espectador pueda apreciar sus similitudes. De este modo, el juego de espejos que presentan estas obras nos sugiere un diálogo imaginario entre maestro y discípulo. Si a esto le sumamos la presencia, a tamaño real, del retrato de Douglas Duncan de *Pablo Picasso toreando en el salón de Californie*, nos encontramos con un entorno de lo más taurino.

En definitiva, esta gran exposición nos ofrece un recorrido, en muchos casos inédito, de las relaciones que mantuvo Picasso con estos tres artistas aragoneses. Con ello, también se pone de manifiesto la importancia que tuvo el artista malagueño en la construcción de la imagen de Aragón, especialmente, a través del ballet *El sombrero de tres picos*. De hecho, la situación privilegiada que tienen los figurines del vecino, los locos, los aragoneses y las aragonesas en esta muestra –junto a la sección dedicada a las costumbres de una casa aragonesa que, a su vez, hace de bisagra entre los otros tres

espacios—nos recuerda la importancia que tuvieron, y todavía siguen teniendo, estos diseños en la difusión del imaginario de “lo aragonés” en los escenarios de medio mundo.

La honestidad del arte

Toda obra de arte es, por naturaleza, interminable. Una vez concluida por su autor, no permanece intacta, sino que le espera un “futuro imperfecto”: a medida que cruza los siglos sufrirá cambios físicos, se marchitará, será cruelmente maltratada, arderá, morirá o renacerá. Atravesará la historia del arte y llegará al presente con cicatrices visibles de los estragos de la edad. El tiempo ha conservado fascinantes ejemplos de obras inconclusas, interrumpidas por azar, o destruidas por el tiempo detenidas en estado de ruina, de esbozo, de duda. Es lo que sucede con la escultura ibérica o con la estatua lisiada de una fachada medieval. Son “veteranas de guerra”, rescatadas de la violencia de la historia, cada una con su pequeña catástrofe. En ocasiones, el motivo de la inconclusión no obedece a un gesto de rebeldía sino a una causa “económica”. Hasta el siglo XVI, solo una circunstancia involuntaria podía explicar el inacabamiento de una obra de arte, que era interpretada como una “falta”, como un fracaso. Pero fue en el Renacimiento cuando grandes maestros, tan dispares como Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, o Tiziano, encontraron en el non finito una categoría interesante en sí misma. Un ejemplo fue el *Torso de Belvedere*. Desde su hallazgo, los artistas encontraron un enigma inagotable en este soberbio tronco, sin piernas, brazos ni cabeza perteneciente a la colección Colonna, símbolo del genio griego para la escultura. Esa masa respirante, roída por el paso del tiempo, deslumbrara porque su amputación encerraba la esencia de la totalidad. Será el primer fragmento artístico admirado

como tal, no solo por lo que era, sino por lo que se suponía que había sido. Sin embargo, fue especialmente en el Romanticismo cuando lo interrumpido, lo fragmentario, el esbozo y el apunte adquirieron una importancia decisiva en la literatura y el arte, porque consideraba la obra inacabada como más vivaz y auténtica, más emocionante, llena de sugerencias y se convirtieron en emblemas de modernidad.

En colaboración con el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y la Obra Social "la Caixa", *Non finito. El arte de lo inacabado* es una exposición de tesis. Desarrolla la idea de que, más allá de la distinción entre clásicos y modernos, la predilección por las formas fragmentarias ha sido una constante en la creación artística desde tiempos remotos. A través de estas sorprendentes analogías se proponen seis categorías, escenarios o "gabinetes", a semejanza de las cámaras de las maravillas del Renacimiento de arte inacabado: El encanto de los comienzos, Abreviaturas, Babel. La imaginación del desastre, Formas peregrinas, La erosión y En él álef. Lo infinito. Y para ser comprendida ha de saltar por encima del férreo marco de las cronologías y viajar trazando encadenamientos en zigzag, divagaciones y rodeos, abrirse a otras lógicas que no sean las de los géneros y los estilos y promover encuentros insólitos y nuevas formas de ver. Por ello, renunciando a cualquier recorrido sistematizado, pero sin excluir la atención a la historia, el cuidado método o el valor de las palabras, se ha elegido un amplio conjunto de experiencias, creadores, periodos y lugares. En la exposición conviven desde una estela egipcia junto a un gouache de Picasso de la época azul, un evangelista de Salzillo y el croquis de cartón de una bailarina de Gargallo, un óleo del Greco y una escultura de Oteiza..., etc.

Non finito, es una mirada contemporánea sobre la obra de grandes maestros de la pintura, la escultura, la literatura o el cine. Esta propuesta expositiva, reúne 94 obras de arte procedentes de más de cuarenta colecciones y museos públicos y

privados de España, Reino Unido, Francia y Portugal. Entre lo mucho y variado que hay en la exposición, destacan pequeñas e imperfectas “obras maestras”, vinculadas necesariamente a las fases intermedias del proceso artístico: Vicent Van Gogh *Cabeza de campesina* (Ca. diciembre de 1884, Colección Abelló), Pablo Picasso *Los santimbanquis* (1904, Colección Abelló), Rembrandt van Rijn *El artista y su modelo* (Ca. 1636-1641, Colección Furió / Museo Lázara Galdiano, Madrid), Joaquín Sorolla *Retrato de Mabel Rick* (Ca. 1920, Museo Sorolla, Madrid), Doménikos Theotokópoulos, el Greco *San Juan Evangelista* (Ca. 1590, Museo Nacional de Escultura, Valladolid), Peter Brueghel el Joven *Construcción de la torre de Babel* (Ca. 1595, Museo Nacional del Prado, Madrid), Dora Maar *Sin título (Mano-concha)* (1934, Centre Pompidou, París), David Hockney *Ianthe Cornwall-Jones* (1967, Colección Abelló), Marcel Duchamp *Rotorrelieves* (1935, Archivo Lafuente, Heras) o Jaqueline Nonkels-Delcourt *René Magritte pintando “La clarividencia”* (1936).

Apuntes a lápiz, bocetos en barro o en acuarela, croquis, mármoles apenas desbastados, plantillas y todo tipo de estados experimentales de errores y correcciones visibles, de pasajes a medio hacer que forman un magma bullente que nos permite adivinar en qué tenía puesta el artista su conciencia más íntima en el momento de realizar una obra de arte.

Eva Armisen, con alma y corazón

Bajo la apariencia de una sencillez de trazos y composiciones, la artista zaragozana Eva Armisen, ha creado un complejo universo personal con sus figuras de niñas inocentes que

encierran en su mirada toda la profundidad de la vida, firmando sus mensajes pictóricos con una recurrente sonrisa. A través de sus obras vemos el mundo con ojos curiosos, profundizando en la esencia del momento y de las cosas. La artista se ha dejado asombrar por los grandes sentimientos y ha recorrido el mundo de Este a Oeste -de Corea a los Ángeles, de Lisboa a Melbourne, pasando por Madrid y Barcelona, su lugar de residencia- para crear espacios y evocar recuerdos.

Eva Armisen ha cumplido un sueño, exponer en la Lonja; bajo el título sonoro de *Alegría*, está formada por más de doscientas obras que componen el relato de su vida artística. La exposición comisariada por Lola Durán Úcar, es en sí una fiesta que celebra la pintura, la creatividad y el reencuentro; se divide en ocho etapas: Pintar la vida, Léxico familiar, Lo extraordinario de lo cotidiano, Retratos de confinamiento, La lucha y la fragilidad, Naturaleza, *Henyeo*: mujeres del mar y Celebración.

Pintar la vida. En esta sección se presenta una serie de autorretratos en sus más íntimas y cotidianas poses y siempre con una sonrisa en los labios; aquí destacan las obras *Estas en todas partes* (2021) y *Tejer la vida* (2021), obra que se construye en la pared y se desborda por el suelo de la sala. La familia y las personas queridas son imprescindibles en la obra de Eva Armisen y, en esta ocasión, se muestra en el apartado de Léxico familiar; la artista habita espacios, evoca recuerdos con su familia y amigos; destaca aquí la escultura titulada *Madre e hijo* (2015). El amor aparece en esta exposición desde todos los puntos de vista a través de ocho óleos de reciente creación: El amor a uno mismo, de pareja, de maternofilial, el enamoramiento y la locura. Las creaciones expuestas muestran un amplio abanico de sentimientos, situaciones y gestos que propician el arte de quererse. La pandemia y el confinamiento han hecho reflexionar también a la artista; en el apartado de Retratos de confinamiento se recogen dibujos íntimos que Eva Armisen realizó a partir de

fotografías a gente cercana o relacionada con su trabajo, en un intento de alegrar los días de su encierro en las casas y mantener la comunicación. Una idea que empezó con cuatro retratos y acabó con una centena.

Una de las novedades que tiene esta exposición es sin duda la aparición de la cerámica en el lenguaje de la artista; que sirve para destacar la sección denominada La lucha y la fragilidad. Diferentes cabezas realizadas en colaboración con el ceramista Toño Naharro en Navarrete (La Rioja)- piezas únicas creadas ex proreso para esta exposición-, que sugieren una idea o una reflexión: el volcán, la pasión, los sentimientos desbordados, la libertad de pensamiento, la mariposa, la isla, el lugar de calma y evasión.

El apartado Haenyeo: mujeres del mar está dedicado a las buceadoras de la isla surcoreana de Jeju, cuya historia y tradición se remontan a hace varios siglos. Las haenyeo forman una comunidad de mujeres de diferentes edades, algunas de ellas octogenarias, de espíritu independiente y fuerte que se dedican a la pesca sumergiéndose en el océano, sin máscara de oxígeno, hasta los diez metros de profundidad. En esta parte del recorrido de la exposición de la Lonja reúne las ilustraciones del libro *Mamá y el mar* (2017), que la artista zaragozana publicó junto con Santi Balmes, así como un vídeo de animación con los dibujos del viaje a aquellas islas surcoreanas. Sus dibujos formaron parte de la candidatura para declarar a las haenyeo Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. El recorrido expositivo concluye con Celebración. Toda una carta de intenciones que se vislumbra desde el comienzo de la exposición; en este último apartado nos encontraremos con óleos de vivos colores, en los que se nos muestran fuegos artificiales, verbenas, tradiciones compartidas, anhelos y encuentros. Optimismo y felicidad son dos palabras que definen perfectamente esta exposición de Eva Armisen en la Lonja; que en palabras de la comisaria de la muestra se resumen en: “que el espectador, cuando entre, se

olvide del exterior y recorra las salas convirtiendo lo que ocurre dentro en algo suyo”.

6 Parábolas de los Evangelios. Joan Blesa.

El Museo de Arte Sacro de Teruel es una de las más antiguas instituciones culturales de la ciudad. Desde la década de los años 80 del siglo XX, cumple con su objetivo de conservar, exponer y difundir el patrimonio artístico diocesano. Con su importante remodelación, finalizada en junio de 2021, pretende convertirse en un museo con una visión contemporánea, no sólo por haber cambiado su imagen y la organización de sus colecciones, si no por participar activamente en la potenciación de la oferta cultural de la ciudad de Teruel. En esta línea de actuación se inscribe el Primer Premio de Arte contemporáneo Spiritu para estudiantes matriculados en los últimos cursos en el grado en Bellas Artes de toda España y un plan de actividades que, entre otras cosas, plantea cuatro exposiciones temporales. Todo ello ha sido posible gracias al mecenazgo de la Fundación TÉRVALIS.

La exposición que se presenta en esta ocasión, la primera de las cuatro que tendrán lugar esta temporada, está distribuida en la planta baja del museo entre las piezas de la colección permanente, se compone de siete lienzos de diferentes formatos realizados por el artista valenciano Joan Blesa que cursó sus estudios de Bellas Artes en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas del campus de Teruel. Precisamente, para la elaboración de su Trabajo de Fin de Grado, desarrolló un primer proyecto de obra dedicado a las Parábolas de los Evangelios. Blesa con esta exposición nos presenta seis

interpretaciones de seis parábolas dichas por Jesús: la de la lámpara encendida, la de los talentos, la de la vid y los pámpanos, la del sembrador, la de la perla preciosa y finalmente la de la oveja perdida.

Su estilo pictórico llama la atención por la perfección técnica en la descripción de las escenas, de las figuras y en los acabados, y por el gusto por el detalle, que permite acrecentar el realismo hasta el punto de poder definirlo como hiperrealista. Su propuesta gira en torno a la iconografía que históricamente se ha utilizado en el arte religioso. Pero lo más significativo es el mensaje propuesto por el artista. Una reflexión renovada sobre algunas cuestiones tan universales como la bondad, las buenas y malas obras o la esperanza. Aunque el origen de todo ello procede del mensaje religioso cristiano, cualquiera de las obras nos traslada a una reflexión humanística, de la que se pueden obtener enseñanzas para la vida cotidiana.

Comenzaremos el recorrido por el cuadro de la parábola de la lámpara encendida también conocida como la lámpara bajo el celmín o la lámpara debajo de un almud. El elemento central es la luz de una vela situada en un candil dorado sobre una mesa. Con esta obra, con un delicado tratamiento cromático, el autor crea un poderoso efecto de claroscuro y muestra el simbolismo de la luz que ilumina y que es símbolo de la esperanza.

En segundo lugar, se encuentra el lienzo sobre la parábola de los talentos, donde vuelve a parecer la luz de una vela como protagonista de la composición, en este caso la vela ilumina al personaje y lo destaca del fondo que permanece en penumbra, mientras contempla sus monedas. Se representa la figura de uno de los sirvientes, contemplando las monedas que ha conseguido ganar gracias a su esfuerzo. El señor del lugar, antes de partir, les había entregado unas monedas para que las utilizaran de la mejor manera. Los sirvientes esforzados, como el de la imagen, consiguieron ganar más dinero, mientras que

los holgazanes, lo perdieron. Es el ejemplo utilizado para recordar al espectador que, independientemente de las capacidades, lo más importante es el esfuerzo y la decisión.

Después, podemos contemplar la pieza que hace referencia a la parábola de la vid y los pámpanos o sarmientos se simboliza como la vid es el sustento, la fuente de la vida para los pámpanos que de ella nacen. Hay sarmientos verdes, que se desarrollan y crecen gracias al sustento de la vid, y otros que se secan y mueren. Se trata de una pintura hiperrealista de una vid con un fondo desenfocado como si de una fotografía se tratará.

A continuación, tenemos la representación de la parábola del sembrador, se representa los trozos de tierra sobre la que caen las semillas. Si es buena la tierra, está cuidada y limpia de maleza, la semilla germinará, mientras que, si el terreno esta descuidado y no es fértil, la semilla morirá y no producirá fruto. Se alude de este modo a los actos humanos, lo que hacemos con los mensajes que recibimos, si los aceptamos o los rechazamos, y si conseguimos hacerlos crecer o los abandonamos. Se trata de un díptico en el que aparecen cuatro figuras masculinas, sobre sus cabezas levitando podemos ver cuatro representaciones del terreno que sabemos que no pueden suceder. Nos vemos forzados a preguntarnos por qué no caen. La fuerza de la gravedad que pasamos por alto en nuestra vida cotidiana deviene aquí poderosa, generando una escena de calidad onírica.

Después, se encuentra la parábola de la perla preciosa, también llamada la Perla de gran valor, ilustra el gran valor del Reino de los Cielos. Alude a la búsqueda del ser humano de la belleza y la perfección. El comerciante de perlas se afana por buscar la perla más preciosa del mundo, y dedica su vida a ello. El premio a su esfuerzo es que la encuentra finalmente, y vende todo lo que tiene para conseguirla. Un ejemplo de la necesidad de buscar, de luchar por un sueño, aunque suponga dejar todo lo demás por ello.

Finalizaremos el recorrido con la parábola de la oveja perdida, llamada a veces parábola de la oveja extraviada, nos hace reflexionar sobre la necesidad del ser humano de sentirse protegido, de tener la posibilidad de equivocarnos y de que, a pesar de ello, siempre exista alguien que nos ayude y nos reconforte. La obra representa un cordero perdido que vaga por los montes lejos del rebaño y que mira al espectador. Se encuentra en un lugar aislado al borde de un impresionante acantilado junto al mar. Blesa, en esta obra utiliza una gama cromática más bien fría en la que destaca la figura central, blanca, del cordero.

El gusto francés y su presencia en España (siglos XVII-XIX)

Una de las propuestas expositivas más interesantes que pueden verse durante esta primera mitad del año en Madrid es el proyecto presentado por la Fundación Mapfre sobre la presencia del gusto francés en España. La complejidad que encierra cualquier estudio sobre cuestiones tan subjetivas como el gusto, obliga a relacionar los fenómenos histórico-artísticos con las circunstancias del contexto social, histórico y político, así como con nociones intrínsecas de la disciplina de la historia del arte como puedan ser el coleccionismo, los estudios comparados de influencias o los viajes artísticos. Todas estas perspectivas quedan abordadas en esta muestra, ayudándonos a comprender un fenómeno de ida y vuelta como es el de la recepción del gusto francés en España o la presencia en Francia de una clara tendencia hispanófila en el arte.

La investigadora que ha comisariado esta muestra es Amaya Alzaga, profesora contratada doctora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su tesis doctoral versó sobre la figura de Raimundo de Madrazo y Garreta, prestando especial atención a sus vínculos con los contextos parisinos y neoyorquinos. Esta línea de investigación que ha mantenido en sus numerosas publicaciones realizadas en los últimos años es la que le ha permitido conectar contextos artísticos y culturales tan distintos y a la vez tan relacionados como el francés, el norteamericano y el español.

No ha debido resultar fácil poner en marcha un proyecto tan complejo, sin embargo, el resultado es encomiable. Se ha llegado a recoger una gran cantidad de obras de arte y de objetos de muy diversos formatos, combinando “pinturas, dibujos, esculturas, piezas de artes suntuarias y decorativas y objetos de uso cotidiano”. Todos ellos reflejan de diversas formas el gusto tan marcado que en España hubo por todo aquello que venía del otro lado de los Pirineos. Cronológicamente se arranca en el siglo XVII, momento en el que la llegada de piezas de procedencia francesa era un sinónimo de la admiración que sobre España ejercía el país vecino, hasta finales del siglo XIX, cuando tuvo lugar el fenómeno inverso del hispanismo en la cultura francesa.

La muestra arranca por lo tanto en ese momento histórico complicado para las relaciones diplomáticas entre ambos países: el siglo XVII. Precisamente, a pesar de las dificultades de entendimiento entre ambas naciones, localizamos abundantes retratos de corte ofrecidos entre las casas reinantes en España y Francia como símbolos de alianzas selladas. La segunda mitad de la centuria fue un periodo de pérdida de la hegemonía de España en la esfera europea y fue muy común la recepción de retratos de miembros de la casa real francesa en tiempos de Luis XIV, quien además se desposó con la infanta María Teresa de Austria.

Sin embargo, sería el cambio dinástico que tuvo lugar en España a comienzos del siglo XVIII con la llegada de los borbones lo que provocaría el viaje a la península ibérica de un aluvión de pintores, escultores, arquitectos y decoradores franceses, verdaderos artífices de la introducción del gusto por lo francés en nuestro país. Fue el siglo en el que llegaron a España pintores como Michel-Ange Houasse, Jean Ranc o Louis-Michel Van Loo. A finales de la centuria, durante el reinado de Carlos IV, asistimos a la recepción del nuevo estilo Imperio, importado directamente del país vecino, que tuvo importantes ejemplos como el Gabinete de Platino en la Real Casa del Labrador en Aranjuez.

Sin embargo, sería el siglo XIX cuando las relaciones se estrecharon entre España y Francia para los fenómenos de gusto y recepción. Ha sido bien estudiado y se conocen abundantes ejemplos de la salida de obras de arte de España con motivo de la Guerra de la Independencia (1808-1814), conflicto bélico que desembocó en el fenómeno del expolio de obras de arte del patrimonio español por parte de las tropas extranjeras beligerantes. Este fenómeno tuvo como consecuencia “positiva” el mejor conocimiento del arte español fuera de nuestras fronteras, contribuyendo a su apreciación y puesta en valor. A su vez, el matrimonio de Eugenia de Montijo con el emperador Napoleón III o la llegada de los Montpensier a Andalucía, supondría un estrechamiento de las relaciones artísticas entre ambos países. La muestra nos da ejemplos maravillosos de esa aproximación cultural a través de la explotación de la imagen romántica de España, como puede apreciarse en los lienzos de artistas de la escuela de Bayona, véase Jean Baptiste-Achille Zo o su hijo Henri-Achille Zo. Del primero podemos contemplar un magnífico vendedor de fruta en Sevilla, pintado en 1864.

La muestra ha venido acompañada de la elaboración de un rico catálogo que de ahora en adelante se convertirá en una referencia obligada para los estudios de las relaciones histórico-artísticas entre ambas naciones.

Activar paisajes industriales abandonados. El paisaje minero de La Carolina

Pocas publicaciones técnicas tienen la capacidad de conquistar a un público general no especializado en la disciplina desde la que se ha redactado. Es el caso de *Activar paisajes abandonados. El paisaje minero de La Carolina*, de Miguel Ángel Antonio García, que ha sido galardonado con el Primer Premio de Humanidades en los “Premios Trabajo Fin de Grado 2020” de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla.

El trabajo despliega una exhaustiva investigación sobre las explotaciones de plomo de La Carolina (Jaén) desde los albores del s. XIX, los avatares de su desarrollo y la herencia que ha dejado en el territorio después del cese de la acción extractora en 1982.

Miguel Ángel Antonio García (La Carolina, 1996), ya fue distinguido en 2018 con otro primer premio: el *Premio Internacional de Proyectos sobre Patrimonio Cultural para estudiantes de arquitectura AR&PA*, por su proyecto *Paisajes de sal. Escalas sensoriales*, junto a dos compañeros de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. Así pues, la huella resultante de la acción antrópica en el paisaje ha marcado desde muy pronto su interés investigador.

En el caso de su Trabajo de Fin de Grado, Miguel Ángel estructura la investigación en cinco grandes apartados que el autor denomina *estratos*: redes de conexión, arquitectura excavada como germen generador del paisaje, arquitectura emergente ligada a la explotación, espacios residuales y

sociedad y vivienda.

A través de sus 290 páginas podemos seguir la evolución de las 13 minas que forman el conjunto de la explotación. Para ello, se poya en una gran profusión de datos y documentos gráficos, como planos y fotografías, hasta llegar a las conclusiones en las que se sugieren fórmulas de actuación vinculadas a la arquitectura, el arte contemporáneo y otras estrategias de intervención.

Pero lo que convierte en sugerente este análisis riguroso de todos los elementos de la explotación minera, es la experiencia vital de haber nacido y crecido en ese entorno, una vinculación que impregna todo el trabajo de investigación, lo humaniza y lo hace atractivo. Es aquí donde el autor introduce una dimensión emocional, articulando el relato en dos niveles de lectura. Por un lado, el discurso técnico del análisis de documentos, mediciones y elaboración de planimetrías y, por otro, la invitación que nos hace a caminar con él por el paisaje minero mientras nos traslada sus impresiones de lo que ve, siente e imagina.

Un discurso literario que nos remite inevitablemente a la experiencia del poeta italiano Petrarca cuando recoge en una carta datada en abril de 1336 sus reflexiones durante el ascenso al Mont Ventaux. El documento ha pasado a la historia como el primer texto que muestra un particular interés por el paisaje. Petrarca se convierte en un caminante que escala una montaña no por necesidad, sino por el simple hecho de contemplar lo que se divisa desde la cima. Una ascensión que el profesor Javier Maderuelo, catedrático de Arquitectura del Paisaje en la Universidad de Alcalá, describió en una memorable conferencia durante el curso de *Arte y naturaleza. El paisaje*, celebrado en Huesca en 1996.

Miguel Ángel incorpora su propio relato literario entrelazándolo con el texto científico. Para diferenciarlo, en la publicación recurre al cambio de color del texto y al icono

de un caminante, que nos anuncia que durante unos breves párrafos vamos a sumergirnos en el paisaje dejándonos llevar por lo que vemos, lo que sentimos y lo que imaginamos que pudo ocurrir en cada uno de estos enclaves. Es así como entenderemos mejor la historia del lugar, su *genius loci* y las propuestas finales que nos propone.

Como Petrarca, ascenderemos a los cerros más altos desde los que se divisa toda la explotación, pero también descenderemos a las galerías más profundas donde se arrancaba el mineral. Miguel Ángel narra en primera persona su conmoción por el descubrimiento de los paisajes subterráneos: túneles, galerías entibadas, estalactitas, restos de máquinas y herramientas... y lo comparte con nosotros. Un paisaje oculto que tiene su correspondencia con el paisaje que emerge al exterior: chimeneas, cabrias, torres de electricidad...

Arquitectura emergente, arquitectura nómada, arquitecturas frágiles, a través de las cuales nos habla del carácter simbólico del hito y de su nueva significación en un contexto minero.

Una publicación tremendamente didáctica sobre la forma de extraer el mineral, en la que nada se da por sabido, de forma que cualquier profano en la materia puede entender el tratamiento, transformación y transporte, así como las construcciones e infraestructuras necesarias en todo el proceso junto a una completa relación de terminología minera.

El autor despliega un colosal trabajo de mediciones *in situ* para la elaboración de la planimetría tanto de la arquitectura emergente como de la excavada, así como de las construcciones residenciales, naves industriales, pozos y galerías subterráneas. Una descripción gráfica que nos ayuda a entender los cambios sufridos en el entorno minero, reconstruyendo detalladamente el estado original de las construcciones, cuando todo estaba en funcionamiento, en contraposición a su estado actual de ruina.

Toda la publicación está atravesada por el concepto de entropía de Robert Smithson y su dialéctica entre el *site* y el *non-site*. En el tramo final de la publicación, Miguel Ángel trae a colación algunos artistas que han intervenido en el territorio, relacionando su obra con la arquitectura como Nancy Holt, Christo & Jeanne Cloud o Gordon Matta-Clark. Son algunos referentes a los que el autor recurre para orientar sus propuestas de intervención en La Carolina, así como a experiencias específicas en escenarios mineros de nuestro país, como el proyecto *Arte, industria y territorio*, desarrollado en las minas de Ojos Negros (Teruel).

Desde la arquitectura, nos habla de otros ejemplos de intervención, como el parque elevado *High Line*, construido por Diller Scofidio + Renfro sobre las vías del antiguo tren de Manhattan, en una sección elevada de la *East Side Line* de la extinta compañía de ferrocarriles *New York Central Railroad*. De Europa cita como referentes los numerosos casos de reutilización de instalaciones industriales en desuso a lo largo de la Cuenca del Ruhr alemana, con el emblemático ejemplo de la mina Zollverein, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, o el *VRM Lab* en Villanueva del Río y Minas en Sevilla, dirigido por los profesores de la Escuela de Arquitectura de Sevilla Julián Sobrino y Enrique Larive.

En las conclusiones termina reivindicando el paisaje de La Carolina como seña de identidad del colectivo minero, cargado de historia y valores estéticos, así como el papel de la arquitectura como ciencia capaz de integrar a otras disciplinas para abordar el proceso de transformación del patrimonio minero. Para ello propone la creación de un *Laboratorio del Paisaje*, en el que confluyan la investigación, la difusión y la interpretación, estableciendo la sede de un laboratorio de intervenciones artísticas en el paisaje.

Hay que felicitar a su autor por tan valioso trabajo y agradecer a Fundación Caja Rural Jaén su sensibilidad e interés por la difusión del patrimonio industrial ubicado en

el medio rural.

Una importante contribución bibliográfica que se incorpora al no muy extenso catálogo de publicaciones en las que arte, arquitectura y paisaje minero se imbrican entre sí para investigar y proponer fórmulas de intervención en el patrimonio industrial en desuso.

¿Fue Cambó cliente del comerciante de arte alemán Haberstock, relacionado con los nazis?:

El presente trabajo pretende dar a conocer las vicisitudes de la obra titulada de la “Santa Cecilia” de Tiepolo perteneciente a Francisco de Asís Cambó i Batllé⁽¹⁾ para la cual se analizan diferentes agentes del mercado de arte como casas de subastas, galerías de arte, leyes, ventas, subastas, catálogos, traslados y exposiciones. La investigación de todos estos elementos nos permite llegar a conclusiones realmente relevantes sobre el proceso de formación de una colección de arte.

La pintura “Santa Cecilia” de Giambattista Tiepolo del Museo Nacional de Arte de Cataluña: historia de las vicisitudes de la pieza

Tratar de dilucidar la historia de una pieza artística desde que salió del taller del pintor hasta su ubicación actual es

una labor fundamental de una institución museística y de cualquier investigador interesado en el tema de la procedencia de las obras de nuestro patrimonio. En el caso de esta obra no ha sido nada fácil pues hay documentos contradictorios que más que aclarar enredan haciendo más complicado el análisis de los datos.

Se ha partido de la ficha catalográfica de la “Santa Cecilia” de Tiepolo editada en el catálogo publicado con motivo de la exposición titulada *Colección Cambó* celebrada en el Museo del Prado (Bagnoli, 1990), entre el 9 de octubre de 1990 al 13 de enero de 1991, y en la Sala Sant Jaume de la Fundación Caja de Barcelona del 31 de enero al 31 de marzo de 1991.

La subasta en el Hôtel Drouot en 1903

La historia comienza con una transacción comercial llevada a cabo en el Hôtel Drouot de París^[3] el 23 de marzo de 1903. Se han localizado entre los documentos de dicha casa de subastas dos ventas llevadas a cabo ese mismo día. La primera tuvo lugar en la sala número 3. En esa puja el cuadro “Santa Cecilia” (Fig. 1) que se puso a la venta no coincide ni con el título de la obra de la colección Cambó pues fue denominada bajo la inscripción “Sainte Cécile secourant les vieillards”^[4] (“Santa Cecilia ayudando a los ancianos”), ni con el autor de la misma, pues se la atribuía al pintor francés Delacroix y no al pintor italiano Tiepolo. La segunda puja fue celebrada en la sala número 11 (Fig. 2). En dicho espacio se puso a la venta la colección de M. L. de Rouen. De todo el patrimonio artístico que se subastó el que hizo saltar las alarmas fue la pintura catalogada bajo el número 311 por su coincidencia con el título “Sainte Cécile”^[5] aunque la autoría se la atribuían a un pintor de la escuela francesa del siglo XVIII. En la *Gazette de L’hôtel Drouot* no menciona en su artículo dato

alguno sobre la “Santa Cecilia” de Tiepolo relativo a la venta llevada a cabo por dicha institución los días 23 y 24 de marzo de 1903 sobre la colección de M. L. de Rouen^[6].

No se puede certificar ninguna de las dos obras artísticas vendidas el 23 de marzo de 1903 pues ninguno de los documentos que mencionan dichas transacciones comerciales ilustran las piezas con imágenes que permitan compararlas con la “Santa Cecilia” de Tiepolo.



Fig. 1 El cuadro de "Euterpe" atribuida a un imitador de Tiepolo. Fuente: Pompeo Molmenti, *G. B. Tiepolo, sua vita e le sue opere*, U. Hoepli, Milano, 1909, p. 313

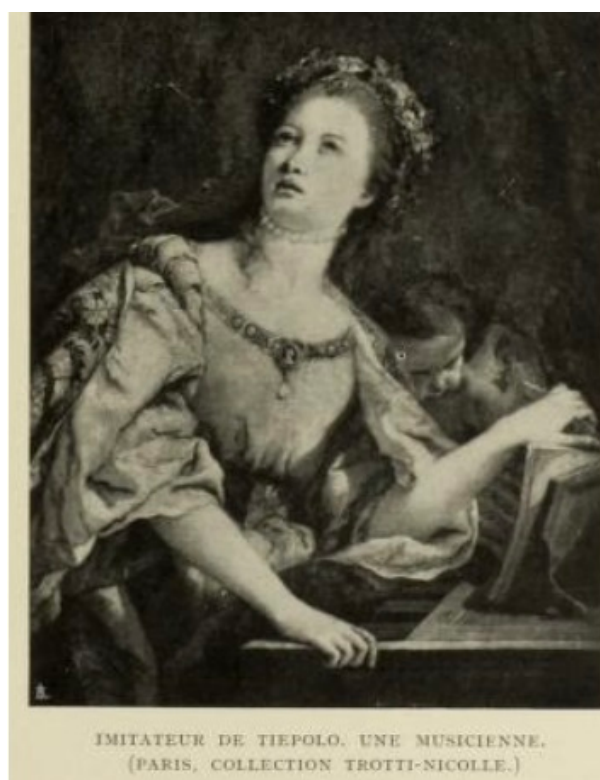


Fig. 2 El cuadro de "Une Musicienne" atribuida a un imitador de Tiepolo. Fuente: Pompeo Molmenti, *Tiepolo, la vie et l'oeuvre du peintre*, Librairie Hachette et Cie., Paris, 1911, p. 239.

La pertenencia a la colección Trotti-Nicole de París

Acto seguido y siempre según la versión oficial manifestada

en el catálogo de 1990, la obra “Santa Cecilia” de Tiepolo entró a formar parte de la colección Trotti-Nicolle de París. No se especifica fecha alguna, sin embargo, gracias a dos monografías escritas por Pompeo Molmenti sobre el artista italiano Tiepolo, se puede advertir que tanto en 1909 como en 1911 la “Santa Cecilia” de Tiepolo, estaba ubicada en dicha colección de Trotti-Nicolle. El autor italiano atribuyó, en ambas ocasiones, la pieza a un imitador de Tiepolo y no a dicho pintor. Sin embargo, les aplicó un título diferente para cada ocasión: para 1909 “Euterpe”^[7] (Fig. 1) mientras que, en 1911 fue titulada “Une Musicienne”^[8] (Fig. 2) (Molmenti, 1909: 313 y 239, cap. XI). Esto da una idea de la dificultad a la que nos enfrentamos pues en un porcentaje alto la obra artística que investigamos no ha mantenido a lo largo de su historia ni el título con el que se conoce actualmente ni tampoco la autoría de un artista.

Destino fue una de las revistas nacionales que se hizo eco de las vicisitudes de la colección Cambó. En uno de sus artículos, publicado en enero de 1951, dio la autoría de la pieza denominada como “Catalina Cornaro vestida como Santa Cecilia” al Veronés. Una nueva atribución tanto para el título como para el artista en cuestión. Incluso Francisco Javier Sánchez Cantón “encargado por los herederos del finado de realizar un catálogo de la misma” (Bagnoli, 1990: 70) se refirió a una obra de Giambattista Tiepolo como “Euterpe” y en su texto detalló que “distintas interpretaciones se han dado a la pintura: según unos es *Euterpe*, musa de la Música; según otros, *Santa Cecilia*, patrona del arte” (Sánchez Cantón, 1955: 78).

La galería Trotti-Nicolle^[9] fue fundada en 1901 por el marchante y crítico de arte Marcel Nicolle y el coleccionista René Avogli Trotti. Marcel Nicolle (1871-1934) fue un crítico de arte francés, conservador del Museo de Lille (1892-1897) y del departamento de pintura del Louvre hasta 1901. Fundó más tarde

esta galería de arte con el conde Trotti en París situada primero en la rue Royale para trasladarla después en 1906 en la place Vendôme. Además, fue un apasionado de los catálogos de colecciones. La asociación con Trotti terminó en 1930.

La biografía de Trotti se conoce gracias a los informes elaborados por los aliados a partir de la Segunda Guerra Mundial. En uno de ellos, en *La lista de comerciantes de arte*

^[10]
franceses, aparece su nombre junto con el de otros de los que se sabía lo se creía saber que comercializaron con el enemigo durante la ocupación alemana en Francia. Angelo Avogli-Trotti era un ciudadano italiano que provenía de una antigua familia del norte de Italia. Se estableció en París en 1914 y desde entonces fue conocido como comerciante en París, Londres y Nueva York y fue socio de Marcel Nicolle. Aunque residió en Francia durante muchos años, se le consideró un antifrancés e incluso expresó su disgusto con su país de origen, Italia, en el momento de la caída de Mussolini. Se dice que fue vicecónsul italiano en París y, en cualquier caso, mantuvo relaciones muy estrechas con la embajada italiana en París. Durante la ocupación alemana de Francia, estuvo en contacto con muchos agentes de arte alemanes, en particular con Adolf Wüster, a quien había conocido antes de la guerra. De hecho, envió frecuentes telegramas a Alemania para informar a sus corresponsales de importantes obras de arte a la venta en París.

Eso con respecto a Angelo Avogli-Trotti, pero existe otro Avogli-Trotti, de nombre René, quien mantuvo relaciones comerciales –tal y como demuestra la ficha de compraventa generada por la galería– con Karl Haberstock, siguiente propietario de la “Santa Cecilia” de Tiepolo. Desconocemos la relación de ambas figuras o si incluso se trataba de la misma persona, pues en un informe de los aliados se detallaba que René era un conocido marchante de arte de origen italiano, en contacto con muchos agentes artísticos alemanes durante la guerra, particularmente con Wüster, un viejo amigo suyo. Con

quien también hizo negocios fue con Haberstock quien se hallaba acusado por el gobierno francés (Tribunal de Sena, Juez Frapier)^[11].

Se desconoce que pasó con la obra “Santa Cecilia” de Tiepolo una vez que Trotti y Nicolle pusieron fin a su sociedad en 1930. En estos momentos, se sigue con la búsqueda de los archivos de la galería pues debieron de existir y de ser realizados con mucha diligencia pues Marcel Nicolle fue uno de los especialistas internacionales, junto con Bernard Berenson, Max Friedländer o Hermann Voss, que formaron parte de la comisión catalogadora formada por Juan Allende-Salazar, Francisco Javier Sánchez Cantón y Pedro Bero, quienes actualizaron los inventarios del Museo del Prado^[12] bajo la dirección de Aureliano de Beruete y Moret, director del Museo del Prado de 1918 a 1922, además de un gran coleccionista de catálogos de infinidad de colecciones artísticas.

Su presencia en la colección Haberstock de Berlín

La siguiente pista la ofrece, de nuevo, el catálogo de 1990 pues en su ficha catalográfica el siguiente propietario a la galería Trotti-Nicolle fue un tal Haberstock de Berlín. Se desconoce la fecha de ingreso de la obra “Santa Cecilia” de Tiepolo a dicha colección. Lo que se conoce de Karl Haberstock procede de informes y de su propio interrogatorio realizado por el teniente Theodore Rousseau el 1 de mayo de 1946, creando un informe *ex profeso* para él, el número 12 del *Detailed Interrogation Report*. Karl Haberstock nació en 1878 en Munich y procedía de una familia de clase media de origen campesino. Su educación fue limitada. No tenía títulos para estudiar arte en ninguna de las universidades alemanas y expresó su desprecio por las personas que los poseían. “Toda la carrera de Haberstock se basó en dos principios: el antisemitismo y el chovinismo germánico. Se dice que fue un

antisemita desde el principio, y que atrajo a cierta clientela de esta manera, particularmente en Berlín durante los años veinte, cuando el mercado del arte y otros elementos del mundo financiero y comercial estaban dominados por judíos. Esta clientela, proveniente en su mayoría de círculos reaccionarios alemanes, también tenía un gusto natural por el arte alemán del siglo XIX, a diferencia de los productos franceses 'degenerados' del mismo período o de sus propios contemporáneos alemanes progresistas. Cuando Hitler llegó al poder, Haberstock se unió al Partido. A él nunca le gustaron los riesgos, y siempre se ocupó de tener algo en lo que apoyarse si sus planes se complicaban. Incluso después de convertirse en nazi, mantuvo su membresía en la Rotary Internacional, y durante el período de persecución judía ayudó a algunos de sus colegas judíos a escapar. Todo esto lo señaló como evidencia de sus instintos decentes y liberales. Cuando se pusieron en marcha las reformas culturales nacionalsocialistas, Haberstock se convirtió en un entusiasta defensor de la exposición de *Arte Degenerado* en los museos alemanes. Sin embargo, su fervor se vio considerablemente moderado por el interés propio. Desempeñó un papel destacado en la comercialización de estos cuadros en el mercado internacional, obteniendo así divisas para el gobierno alemán y grandes beneficios para él. Gracias a su primera clientela y su actividad política, Haberstock se convirtió en el comerciante internacional más importante de la Alemania nazi. Durante la Segunda Guerra Mundial, la carrera de Haberstock se vio coronada con su nombramiento por Hitler como asesor principal de Posse. En esta capacidad, pudo ejercer una influencia directa y poderosa en la formación de la colección de Hitler para Linz, y llegó a ser tan influyente que se atrevió a oponerse a Göring"^[13]. La conclusión a la que llegaron los aliados sobre Haberstock es que, sin lugar a duda, fue una de las personas responsables de las políticas y actividades de este grupo que dominó las compras oficiales alemanas y la confiscación de obras de arte desde 1939 hasta 1944 y, por lo

tanto, se recomendaba que fuese juzgado al mismo nivel que los miembros principales del Sonderauftrag Linz.

Con respecto al inventario de las transacciones realizadas por Haberstock, al menos lo que se ha localizado hasta ahora, se encuentra en el Bundesarchiv y en la National Archive de los Estados Unidos. Entre los papeles de este último, se ha descubierto una factura fechada el 11 de octubre de 1941 del fotógrafo Gustav Schwarz del Kaiser Friedrich Museum al propio

Haberstock^[14] (Fig. 3). Se puede apreciar en ella, escrito a mano, “1 Tiepolo f (?) Morassi”. Pudiera tratarse de nuestra pieza objeto de estudio. Es cierto que, en el libro de Morassi existe inventariado un Tiepolo más a parte de la “Santa Cecilia” de Tiepolo perteneciente a Haberstock, el “Tarquinio e Lucrezia” (Morassi, 1942: 48, lámina 69) ubicado en el Palazzo Barbaro de Venecia. Y también es cierto que, la fotografía de ambos es cedida por cortesía de la galería Haberstock. Pero también es indudable que en 1937 ya poseía Haberstock el “Tarquinio e Lucrezia”, tal y como se recoge de

los papeles custodiados por el Bundesarchiv.^[15] Estuvo con el alemán como mínimo desde el 2 de enero de 1937 hasta el 1 de enero de 1941, momento en el cual se describe que fue conservado por el “Volksbank, Oberstdorf”. Por lo que, pudiera ser posible que el Tiepolo de la factura fotográfica se tratase de nuestra pintura objeto de estudio pues Haberstock pudiera tener una foto del “Lucretia” desde 1937.

1. Partnerschaft Seite 10. 10.10.10 Seite 11. 11.11.11 Seite 12. 12.12.12	2. Partnerschaft Seite 13. 13.13.13 Seite 14. 14.14.14 Seite 15. 15.15.15
3. Partnerschaft Seite 16. 16.16.16 Seite 17. 17.17.17 Seite 18. 18.18.18	4. Partnerschaft Seite 19. 19.19.19 Seite 20. 20.20.20 Seite 21. 21.21.21

Una obra más de la colección del Dr. W. Cumin de Lucerna

Siempre según la historiografía de la ficha de la pieza recogida en el catálogo de 1990, después de Haberstock la pintura pasaría a formar parte de la colección Dr. W. Cumin, de Lucerna según una inscripción en el bastidor. Y de Cumin a la Colección de M. Alde... (sic), de Madrid, documentada también a través de una inscripción en el bastidor. Para esclarecer estas dudas nos pusimos en contacto con el Museo Nacional de Arte de Cataluña –M.N.A.C.– para que nos dieran acceso a la visualización de la trasera de las obras o en su defecto el envío de la fotografía realizada del reverso de la pieza y el resultado fue negativo siempre por la ingente cantidad de trabajo. Aún cuando, gracias a la exposición “¡Museo en peligro! Salvaguarda y orden del arte catalán durante la

guerra civil”^[16] la obra “Santa Cecilia” fue descolgada de su ubicación habitual, por lo que tuvieron la ocasión perfecta para proporcionar la fotografía de la pintura para su estudio. A la espera de esa información, hemos contactado con la responsable de registro y exposiciones del museo para hacerle conocedora de la existencia de fotografías del reverso de las piezas de la colección Cambó tal y como describe el catálogo de 1990 en la “Mater Dolorosa” de Baldassare d’Este “el aspecto del reverso de la pintura, antes de la restauración, está documentado por una fotografía del archivo del Museu d’Art de Catalunya” (Bagnoli, 1990: 188). En una misiva que Francisco Cambó escribió a Juan A. Maragall, el 5 de mayo de 1939, se aludía a la existencia de unas etiquetas azul con la inscripción de “Sr. Cambó” que distinguía todos los cuadros de la colección del catalán que habían llegado a

Ginebra.^[17] Pudiera pensarse, no es seguro, que las obras del coleccionista catalán que se quedaron en España también pudieron haber sido objeto de esta actuación. Pero hasta que no se compruebe no se puede certificar.

Finalmente, y siempre según el catálogo de 1990 la “Santa Cecilia” de Tiepolo entró a formar parte de la colección Cambó en una fecha tan convulsa para nuestro país como fue el año de 1937 lo que genera mucha controversia.

La pintura “Santa Cecilia” de Giambattista Tiepolo propiedad de la colección Francisco de Asís Cambó i Batlle

Francisco de Asís Cambó i Batlle fue un político, empresario y coleccionista catalán. Como político español mantuvo estrechas relaciones con las más altas esferas de nuestro país no en vano, llegó a ser ministro de Hacienda y de Transporte. Como empresario logró establecer contacto con las grandes empresas europeas gracias a la sociedad para la que trabajaba en Barcelona, la CHADE (Compañía Hispano-Argentina de Electricidad), desde 1920, la cual pertenecía a un conglomerado del holding eléctrico de la AEG germana. En dicha sede social el empresario organizó una oficina económica y jurídica en la que sus asistentes confeccionaban unos informes gracias al volcado de los datos que tanto la prensa nacional como internacional proporcionaban a diario. Sus contactos, sus viajes y los informes conferían una visión global de lo que acontecía en el mundo. De hecho, en 1922, Cambó participó en diversas reuniones internacionales como la Conferencia de

Génova^[18]y, en 1926, fue nombrado miembro del Comité de Cooperación Económica Internacional, dependiente de la Sociedad de Naciones (Sureda et al, 1990: 37).

Puede decirse que su vida fue un continuo ir y venir de la política española. Este desencanto lo suplió con su amor hacia el arte. Como coleccionista fue un hombre con gustos clásicos, tal y como evidencia su colección, que empezó a gestarse a partir de 1925 cuando se entrevistó con el director del Museo d’Art de Catalunya, Folch i Torres, y éste le hizo entender las carencias artísticas que España sufría. El director del museo

sería nombrado el asesor artístico particular de Cambó, quién para 1929 habría traspasado la frontera 32 veces (Luján, 1951: 16).

Tras un análisis de conjunto se puede decir que tuvo dos formas de prodecer con su colección. Una vez adquirida la pieza en cuestión o bien era trasladada a su domicilio de Barcelona, donde el 11 de agosto de 1936 sufrió una incautación por parte de la Federación Anarquista Ibérica –F.A.I.– (Pérez Carrasco, 2018: 272) , o bien era depositada en alguno de los almacenes que el político catalán poseía fuera del territorio español: Londres, París o Lucerna. Ahora viene la cavilación sobre el año de 1937. Si Cambó compró la “Santa Cecilia” de Tiepolo en ese momento se puede decir que es imposible que fuese incautada en agosto de 1936 como viene a demostrar la documentación que se expone a continuación a no ser que pudiera existir otra teoría de la que se hablará más adelante.

La F.A.I. fue el organismo encargado de incautar la colección Cambó, tal y como se desprende del recibo provisional de las obras que le fueron entregadas al funcionario de la Comisaría

de Museos Josep Gibert Buch^[19] por el Comité Peninsular de la F.A.I. procedentes de la casa de Cambó, el 11 de agosto de 1936. Se ha hallado el listado original en el archivo del International Institute of Social History el cual no permite la reproducción del documento. No ocurre lo mismo con la copia encontrada en el archivo de la Corona de Aragón y que se reproduce a continuación. En dicho listado se hallaba un “txel

(sic) de Tiépoli (sic)”^[20]. Dicho listado fue transcrito por Joan Esculiesen su artículo “Els quadres que la F.A.I. va

confiscar a Cambó”^[21] e interpretado por Francesc Miquel Quílez i Corella, conservador jefe del gabinete de dibujos y grabados del Museo Nacional de Arte de Cataluña –a partir de ahora M.N.A.C.– quien relacionó una tela de Tiepolo a “[Giambattista i Giandomenico Tiepolo, *Santa Cecília* (sic) (inc. 64990)]”.

La presencia de “Santa Cecilia” en el Museo d’Art de Catalunya

Una vez que fue incautada la colección Cambó, sus piezas artísticas fueron trasladadas hasta el Museu d’Art de Catalunya –denominación anterior al actual del Museo Nacional de Arte de Cataluña (M.N.A.C.)– generando unas fichas catalográficas conforme las obras fueron ingresando en los depósitos de dicho museo en agosto de 1936. Se custodia una ficha catalografiada como “40.400: Tiepolo, Santa Cecilia delante del clavicémbalo, sosteniendo con la mano izquierda la partitura; cabeza coronada de flores; mirada en alto. Ángel detrás de ella”.^[22] Se ha conservado una réplica de la “Lista de los objetos de la colección Cambó” elaborada y firmada por el Comisario General de Museos, P. O., y el secretario, J. Borralleras, el 7 de septiembre de 1939. Dicha réplica detallaba el inventario de las 212 obras que le habían sido incautadas a Cambó en agosto de 1936 por la F.A.I. Hay que tener en cuenta que a cada pieza del coleccionista catalán se le había adjudicado un número. Dicha relación fue labrada por la Generalidad de Cataluña-Comisario General de Museos en agosto de 1936. Una “Santa Cecilia” de Tiepolo se inventarió bajo la nomenclatura: “40400 – Santa Cecilia. Pintura al óleo, por Tiépolo (sic). S. XVIII. D: 0’98x0’70 mts”^[23] (Fig. 4). Es importante el dato de las dimensiones pues no coincide con el proporcionado por el catálogo de 1990: 0’98x0’70 frente 97 x 79,5. Es decir, que podrían tratarse de dos obras de arte diferentes.

[illegible]

En agosto de 1936, cuando las obras de arte de la colección Cambó fueron incautadas por la F.A.I., España vivía uno de los momentos más convulsos de su historia, la Guerra Civil española. Debido a este contexto histórico que, en algún momento, se pensó en poner a salvo el patrimonio custodiado bajo el amparo del Museo d'Art de Catalunya y trasladarlo hasta otro depósito ubicado en la localidad de Olot, situado en la provincia de Gerona.

Cambó desde el mismo instante que sufrió la incautación intentó, en todo momento, recuperar su patrimonio desde el extranjero ya que desde que estallase la Guerra Civil española, el coleccionista se localizaba en Suiza, concretamente en su villa Maryland de Territet en Montreux. Ese objetivo propició que el político catalán otorgase poderes a diversos amigos de confianza. Entre ellos se encontraba su abogado, Narciso de Carreras, quien el 26 de enero de 1939, recibiría una misiva de Cambó en donde le adjuntaba un listado de sus obras antiguas y modernas que estaban depositadas, en ese período según la misiva, en los subterráneos de una de las

cuatro torres en el Palacio Nacional de la Exposición^[24] es decir, el Museo d'Art de Catalunya, y que iban a ser trasladadas a Olot. Sin embargo, dicho traslado tuvo que tener lugar antes de agosto de 1938 puesto que fue en ese año cuando fueron transferidas de Olot a Darnius y para ello, primero tuvieron que ser desplazadas de Barcelona a Gerona. La pieza fue citada como “un cuadro de Tiepolo, santa Cecilia” (Socias, 2017: 42)^[25]. Este dato concuerda con el documento encontrado en el Instituto de Patrimonio Cultural de España.^[26]

En un documento fechado el 2 de agosto de 1938 se manifestaba que todas las obras -excepto las que se detallaban- incautadas a Cambó en agosto del '36 y depositadas en un primer momento en Olot, habían sido trasladadas a otro almacén ubicado en

Darnius, provincia de Gerona. La “Santa Cecilia” de Tiepolo no se encontraba en dicho elenco según las anotaciones encontradas en la “Comissaria General de Museus de la Generalitat”^[27] por lo que, es de suponer que fue trasladada a Darnius con todas las demás.

Una vez que, las obras de Cambó fueron trasladadas del depósito de Olot a Darnius -ambas localidades situadas en la provincia de Gerona- fueron catalogadas, como no pudo de ser de otra manera. El inventario que se halló en el archivo de la Corona de Aragón se redactó a mano en la hoja de un cuaderno a cuadrículas. Desafortunadamente, no dataron el documento, pero tuvo que realizarse antes del traspaso del patrimonio del coleccionista catalán al Palacio de las Naciones ubicado en la ciudad suiza de Ginebra en febrero de 1939. La obra inventariada con el número 40.400 se hallaba depositada en la caja “180-A”.^[28]

Un comité internacional compuesto por representantes de los principales museos europeos y por el gobierno republicano obtuvo un acuerdo en Figueras, el 3 de febrero de 1939, para salvaguardar el patrimonio español en la sede de la Sociedad de Naciones.^[29] Una vez allí, fueron custodiadas, protegidas y catalogadas. Algunos datos aportados por el inventario citado anteriormente, *El inventario de obras de arte españolas*

transportadas al Palacio de la Sociedad^[30] son difíciles de interpretar, sobre todo el apartado relacionado con el patrimonio catalán pues en casi ninguna de las piezas catalogadas se especificaba el nombre del artista, el título de la obra y mucho menos el nombre del propietario, (el nombre de) Cambó. No obstante, se ha hallado un documento sin fechar en el cual se registraba las obras de Cambó que fueron

trasladadas desde Ginebra hasta España^[31]. Este elenco es relevante pues proporciona información acerca de las piezas que, finalmente, pudieron llegar hasta el Palacio de la

Sociedad de Naciones, las que fueron custodiadas y las que, más tarde fueron devueltas a España. Entre este listado no se hallaba la “Santa Cecilia” de Tiepolo, por lo que pudiera ser que no llegara hasta el depósito de la ciudad suiza. Sin embargo, existe una nota manuscrita sin fechar según la cual “el Sr. Casanovas abogado del Sr. Cambó dice que fué (sic) a Ginebra todo lo de Darnius menos 2 Boticellis (sic)”.^[32] Por lo que, ratifica que “Santa Cecilia” de Tiepolo llegó hasta la ciudad suiza contradiciendo la información anterior. Quien nos sacará de dudas es el propio Francisco Cambó, pues escribió una misiva a Juan A. Maragall el 5 de mayo de 1939, con el propósito de que intermediase con Muguruza para que éste pudiera proceder a la “incautación, y en su día a la devolución, de los cuadros que no han ido a Ginebra y que deben estar en Olot, Darnius o Agullana”.^[33] Para ello le adjuntaba el listado que le habían enviado desde Barcelona de sus cuadros recuperados. Sin embargo, con trazo encarnado indicaba los que se hallaban en Ginebra. La “Santa Cecilia” de Tiepolo se encontraba en dicho listado y sin trazo rojo, por lo que el coleccionista catalán la situaba en algún depósito del territorio español pero desconocido para él. Por lo tanto, desdice la nota citada anteriormente de Canovas.

La devolución de las obras incautadas

Las obras incautadas durante el conflicto de la Guerra Civil española fueron devueltas a sus propietarios a través de la Comisaría General del Servicio del Patrimonio Artístico Nacional (S.D.P.A.N.). Esta oficina se dividió en dos departamentos. El *Servicio de Recuperación* tenía la función dedevolver los bienes histórico-artísticosa quienes les habían sido incautados. Para ello existía un procedimiento basado en una solicitud de devolución a la que se debía adjuntar la escritura del bien solicitado, según indicaba la *Orden sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y*

conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional, de 31 de mayo de 1939. Esta ley establecía las normas de devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el *Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*,^[34] indicando en su artículo 4º que, entre otros requisitos para ajustarse a la apertura del expediente, era necesario la entrega de documentación que certificara la propiedad del reclamante a través del documento de compraventa y fotografías del objeto para certificar que efectivamente el solicitante era el propietario legítimo. Con esta información se abría un expediente para estudiar el caso y el resultado (positivo o negativo) se indicaba en el acta de recogida. Se sabe que, poca o ninguna documentación pudo aportar Cambó (Bagnoli, 106), pues según sus *Memorias* tras el paso de la F.A.I. por su domicilio de Barcelona todo quedó reducido a cenizas.^[35] Sin embargo, se ha hallado una nota manuscrita sin fecha alguna en la que se detallaba que los agentes del Servicio de Recuperación artística retiraron “de la casa de Cambó Layetana 30 restos de la colección de fotografías de obras de arte, conveniente en todo momento para seguir la pista y localización de obras principales”.^[36]

El 8 de febrero de 1940, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico-Nacional por orden del Comisario de la zona de Levante se hizo cargo de los objetos procedentes de la colección Cambó que en ese momento se hallaban en el depósito del Palacio Nacional y catalogada con el número 18 y bajo la nomenclatura “C.A.T.-A 40400 nº 64”^[37]—dada en el inventario realizado para el traslado de las piezas a Ginebra— se hallaba un óleo de Tiepolo. (Fig. 5)

TABLE I	
Summary of the results of the experiments on the effect of the temperature of the water on the rate of the reaction of the potassium permanganate with the oxalic acid	
Temperature of the water, °C.	Rate of the reaction, % per minute
10	0.15
20	0.25
30	0.40
40	0.60
50	1.00
60	1.50
70	2.20
80	3.00
90	4.00
100	5.00

Aportaciones para llegar a una conclusión

La primera conclusión a la que podría llegarse tras analizar estos documentos es que Cambó poseía una obra de Tiepolo incautada por la F.A.I. en agosto de 1936, por lo que, el catálogo de 1990 erró datando entre interrogantes el ingreso de la "Santa Cecilia" a la colección catalana en 1937. Una segunda deducción es que, cuando fue comprada por el político catalán no fue depositada en ningún almacén fuera de España, sino en su domicilio barcelonés antes del 11 de agosto de 1936. Sin embargo, otros documentos conservados proporcionan un planteamiento diferente. El primero de estos textos es el artículo de Paola della Pergola sobre tres obras de Tiepolo (Della Pergola, 1937: 252-3) redactado en diciembre de 1937. Según el catálogo de 1990, estas tres pinturas eran: "Joven mujer con flores en el pelo, Joven mujer con gorguera, Joven mujer con camafeo" (Bagnoli, 1990: 342), y estaban expuestas en el Museo Lázaro Galdiano. Lo interesante de este escrito es que cita la "Santa Cecilia" de la colección Cambó y también a una "Euterpe" de la colección Trotti-Nicolle de París, pero no las menciona como una misma obra sino como dos independientes. Es decir, la "Santa Cecilia" de Cambó no era la "Santa Cecilia" de la colección Trotti-Nicolle, sino que la "Santa Cecilia" de Cambó realmente era "Flora" y la de Trotti-Nicolle era "Euterpe". Y estaba segura de ello pues la de la colección de Cambó la pudo ver in situ en Barcelona y la de Trotti-Nicolle a través de "una fotografía reproducida en la monografía de Malaguzzi (pero quiere decir Molmenti)" (Bagnoli, 1990: 342). Esto es muy relevante, pues ratifica que la "Euterpe" de la colección Trotti-Nicolle estuvo en posesión de Karl Haberstock en 1943 tal y como demuestra la monografía sobre el pintor concebida por Antonio Morassi.

El segundo de los documentos fue la propia monografía sobre Tiepolo de Antonio Morassi publicado el 21 de febrero de 1943. Lo importante de este texto es que Morassi compiló 146

obras de Tiepolo incluyendo las propias imágenes de las pinturas. De entre esas 146 nos interesan tres, que a día de hoy se hallan en el M.N.A.C. La primera de ellas es la “Santa Cecilia” (Fig. 6) y las otras dos son “El charlatán” y “El Minué” que Cambó adquirió de la colección Papadoppoli (Bagnoli, 1990: 56), la actual casa del conde de Arrivabene, en el año de 1930. Estas dos últimas, Morassi las catalogó en su monografía de 1943 con los números 100 y 101 bajo los títulos de “Balletto” (Morassi, 1943: 48, lámina 100) y de “Ciarlatano” (Morassi, 1943: 48, lámina 100) respectivamente (Fig. 7) y ubicaba ambas piezas en la colección Cambó, mientras que “Santa Cecilia” fue catalogada con el numero 72 bajo el título de “Euterpe” (Morassi, 1943: 47, lámina 72) y la situaba en ese momento en la colección Haberstock; es más la fotografía aportada a esta monografía fue cortesía de la propia galería Haberstock. Es decir, Morassi conocía las tres pinturas de Tiepolo. Conocía la colección Cambó. Y conocía la colección Haberstock. No es posible pensar que Morassi situase la “Santa Cecilia” fuera de la colección del catalán si ésta hubiera formado parte en ese momento de dicha colección. Si Morassi la situó en la colección de Haberstock es que, en ese instante de 1943 ciertamente se hallaba entre los muros de la galería Haberstock.



72

Fig. 6 "Euterpe" de Tiepolo. Fuente: Antonio Morassi, *Tiepolo: 144 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Bérgamo, Milán y Roma, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1943, p. 47, lám. 72.



Fig. 7a "Ciarlatano" de Tiepolo. Fuente: Antonio Morassi, Tiepolo: *144 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Bérgamo, Milán y Roma, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1943, p. 48, lám. 101.



Fig. 7b "Balletto" de Tiepolo. Fuente: Antonio Morassi, Tiepolo: *144 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Bérgamo, Milán y Roma, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1943, p. 48, lám. 100.

El tercer documento fue un inventario redactado en el año 1940, desconocemos la fecha exacta, que Cambó solicitó al hermano de su amigo José Arnaldo, Herbert Weissberger. Posiblemente, la justificación de éste se debiera a la necesidad por parte del coleccionista catalán de disponer de un documento que reflejara el contenido de su colección por el miedo a sufrir una segunda confiscación debido al contexto histórico que se vivía en ese momento, la Segunda Guerra Mundial. Este catálogo inédito se conserva en el Institut Cambó de Barcelona –al que no he podido tener acceso, a día de hoy– sin embargo, gracias a la monografía redactada por Sánchez Cantón se conoce, al menos, las obras que pudieron ser inventariadas en dicha ocasión. La "Santa Cecilia" de Tiepolo no fue incluida en el inventario de Weissberger (Sánchez Cantón, 1955: Apéndice B, p. 122), por lo que, da a pensar que en 1940 todavía no había sido adquirida por el coleccionista catalán.

Y el cuarto y último documento, pero no menos importante, fue el texto titulado *La colección Cambó* de F. J. Sánchez Cantón publicado en el año 1955. Se refirió a la “Santa Cecilia” de Tiepolo como Euterpe, musa de la Música, según unos y según otros, Santa Cecilia, patrona del arte. “Pertenebió el lienzo a la colección Habersstock de Berlín y no sé cuando fue adquirido por Francisco Cambó. Antonio Morassi, Tiepolo (Milano-Roma, 1943), lo reproduce como si todavía en esa fecha permaneciese en Alemania. De ser así, sería ésta la última compra del coleccionista y nadie podrá sostener que fue un mal término de la tarea patriótica a que consagró tanto entusiasmo y tantos medios” (Sánchez Cantón, 1955: 78).

Para concluir, a Cambó se le incautó por parte de la F.A.I. una obra de Tiepolo titulada “Santa Cecilia” pero al no existir una imagen de la pintura no es posible confirmar si ciertamente fue ese cuadro el mismo que hoy en día está colgado en los muros del M.N.A.C. u otra pieza tal y como publicó Paola della Pergola. De hecho, el coleccionista catalán adquirió más de una obra idéntica tal y como demuestran los dos bodegones de Zurbarán ubicados uno en el

Museo del Prado^[38] y otro en el M.N.A.C.^[39] Ambas pinturas son exactamente iguales. Por lo que, la pieza pudo ser adquirida al comerciante de arte alemán, Habersstock, relacionado con las élites nazis e involucrado en transacciones comerciales, en una fecha entre 1941 –fecha de la factura de la fotografía de un Tiepolo para la monografía de Morassi– y 1943 –momento de la propia publicación de Morassi– y no en 1937 –incluso antes si se acepta la hipótesis de que fue incautada por la F.A.I. en agosto de 1936– como se había venido defendiendo hasta ahora. Esta hipótesis fue expresada tanto en la monografía de Antonio Morassi como en el texto de Sánchez Cantón.

^[1] Para conocer con mayor profundidad que la que se requiere en este trabajo, por razones obvias de espacio, véase <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/coleccion-cambo/45e6fe2a-54a8-4ee7-8b00-633e279fb3aa>.

^[2] El Hôtel Drouot de París es una casa de ventas propiedad del Estado francés fundada en 1852.

^[3] Catálogo de venta de Tableaux anciens & modernes, en el Hôtel Drouot, Salle nº 3, el 23 de marzo de 1903. Para conocer más información véase la web: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12495238.r=Drouot%201903-03-23?rk=42918;4>.

^[4] Catálogo de venta de la colección M. L. de Rouen, en el Hôtel Drouot, Salle nº 11, el 23 de marzo de 1903. Para conocer más información véase la web: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1249570x/f2.item.r=Drouot%201903-03-23>.

^[5] Artículo sobre la compraventa de la colección de M. L. de Rouen, Gazette de l'hôtel Drouot, número 85 y 86, año 12º, 26 y 27 de marzo de 1903. Para conocer más información véase la web: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/59671/?offset=42#page=3&viewer=picture&o=download&n=0&q=>.

^[6] Para conocer más información véase la web: <https://archive.org/details/gbtiepololasuavi00molm/page/n7/mode/2up>.

^[7] Para conocer más información véase la web: <https://archive.org/details/tiepololavieetlo00molm/page/n11/mo>

de/2up.

^[8] Para conocer más información véase la web: https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337913.

^[9] Para conocer más información sobre la Galería Trotti-Nicolle véase la web: https://classic.europeana.eu/portal/es/record/9200495/yoolib_inha_18481.html?q=trotti#dcId=1612004640817&p=3.

^[10] A list of French art dealers, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, NARA-M1946, RG-260, 16 de Julio de 1945, pp. 26 y 28. Para conocer más información véase la web: <https://www.fold3.com/image/269882856>.

^[11] Final Report, WWII OSS Art Looting Investigation Reports, NARA-M1782, RG 239, p. 130. Para conocer más información véase la web: <https://www.fold3.com/image/232006251?terms=rene,avogli,trotti>.

^[12] Cooperación por parte de Marcel Nicolle con el Museo del Prado. Para conocer más información véase la web: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/beruete-y-moret-aureliano-de/053a25a9-0c03-488d-82b4-d2cae418b8ef>.

^[13] Interrogatorio de Karl Haberstock, Detail Interrogativ Report nº 13, War Department Office of the Assistant Secretary of War Strategic Services Unit, Washington, 1 de mayo de 1946, p. 9. Para conocer más información véase la web: https://www.dfs.ny.gov/system/files/documents/2019/02/karl_haberstock.pdf.

^[14] Factura emitida a Haberstock en concepto de un Tiepolo para la monografía de Antonio Morassi. Haberstock, Karl: Receipts (S-Z), [Series: Restitution Research Records, 1945 – 1950](#), Record Group 260: Records of U.S. Occupation Headquarters World War II, 1923-1972. Para conocer más información véase la web:

https://catalog.archives.gov/OpaAPI/media/34805064/content/TB134/M1946-ArdeliaHall_Collection-Munich/M1946-ArdeliaHallMunichAdminRec_1-152/M1946_0132/M1946_0132/images/0076.jpg.

^[15] La obra de “Tarquinio e Lucrezia” de Tiepolo propiedad de Karl Haberstock. Betätigung des Kunsthandels im Nationalsozialismus, Bundesarchiv Koblenz, B323/76. Para conocer más información véase la web: <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/main.xhtml>.

^[16] Exposición “¡Museo en peligro! Salvaguarda y orden del arte catalán durante la guerra civil”, Museo Nacional de Arte de Cataluña, del 15 de julio de 2021 al 27 de febrero de 2022. Para conocer más información véase la web: <https://www.museunacional.cat/es/museo-en-peligro-salvaguarda-del-patrimonio-artistico-catalan-1936-1939>.

^[17] Correspondencia entre Cambó y Maragall, el 5 de mayo de 1939. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 270-272. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[18] Para conocer más información véase la web: <http://datos.bne.es/edicion/bimo0000644367.html>, (fecha de la última consulta 1-X-2020).

^[19] Agradezco la generosidad científica del Dr. Santos M. Mateos Rusillo al proporcionarme la pista de la existencia de una copia del listado sobre las piezas incautadas a Cambó en agosto de 1936 ubicado en el Archivo de la Corona de Aragón.

^[28] Documento número 2 encontrado en el domicilio del Sr. Gibert, Debut provisional de les obres que m'han sigut lliurades per el Comité Peninsular de la F.A.I., procedente de la Casa Cambó. Devoluciones, reclamaciones y litigios varios, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], 136-8, p. 412, 413, 417 y 418. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6042645?nm>.

[21] No podemos reproducir el documento pues el archivo de Amsterdam no nos da el permiso. Recogemos la transcripción realizada en el diario *El País* (Esculies, 2019). Se puede consultar en: https://cat.elpais.com/cat/2019/11/07/cultura/1573115150_642491.html.

[22] Ficha de entrada de Santa Cecilia de Tiepolo al Museo d'Art de Catalunya, en agosto de 1936. Servei del Patrimoni Històric-Artístic i Científic, Fitxes d'identificació de peces d'art, núms.: 3000-64656 (fitxes blanques amb el títol "Comissaria General de Museus"), ANC1-1-T-7650, Arxiu Nacional de Catalunya. Para conocer más información véase la web: [http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/fitxaImatge.do?tipusUnitat=0&codiUnitat=654428&codiImatge=875202&posImatge=2&totalImatge=326&pageImatge=39&pageGal=&nivellsAriadna=DEPARTAMENT%20DE%20CULTURA%20\(inclou%20ENSENYAMENT\)%20%3E%20Patrimoni%20històric,%20art%20i%20científic%20%3E%20Museus%20%3E%20CULTURA&on=null&nivell=DEPARTAMENT%20DE%20CULTURA%20\(inclou%20ENSENYAMENT\)%20%3E%20Patrimoni%20històric,%20art%20i%20científic%20%3E%20Museus%20%3E%20CULTURA&fulla=1&posUnitat=2&totalUnitat=47&totalUnitatN=0&pageUnitat=9&unic=&unicUnitat=&cerca=avançat&pos=0&total=7&page=1&tipusUnitatCerca=0&tipusUnitatCerca=1&tipusUnitatCerca=1&tipusUnitatCerca=1](http://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/ArxiusEnLinia/fitxaImatge.do?tipusUnitat=0&codiUnitat=654428&codiImatge=875202&posImatge=2&totalImatge=326&pageImatge=39&pageGal=&nivellsAriadna=DEPARTAMENT%20DE%20CULTURA%20(inclou%20ENSENYAMENT)%20%3E%20Patrimoni%20històric,%20art%20i%20científic%20%3E%20Museus%20%3E%20CULTURA&on=null&nivell=DEPARTAMENT%20DE%20CULTURA%20(inclou%20ENSENYAMENT)%20%3E%20Patrimoni%20històric,%20art%20i%20científic%20%3E%20Museus%20%3E%20CULTURA&fulla=1&posUnitat=2&totalUnitat=47&totalUnitatN=0&pageUnitat=9&unic=&unicUnitat=&cerca=avançat&pos=0&total=7&page=1&tipusUnitatCerca=0&tipusUnitatCerca=1&tipusUnitatCerca=1&tipusUnitatCerca=1)

usUnitatCerca=2&tipusUnitatCerca=4&tipusUnitatCerca=3&tipusUnitatCerca=5&selecimatges=2&contingut=&dataInici=&dataFi=&dataConcreta=0&codiDesc0no=&codiDesc0no2=&relDesc0no=&codiDescTema=&codiDescTema2=&relDescTema=&codiDescTopo=&llocPrecis=&codiAutor=&titol=servei%20patrimoni%20artistic&tipusdoc=&tipusfons=&nofons=&unitatInici=&unitatFi=&desc=&codiarxiu=&codifons=&idarxiu=1&idfons=1&codiProc=003000000000000000&codiClass=04010200000000&codiProcCerca=&codiClassCerca=&codiSerieCerca=&sortColumn=null&sortDirection=null&tipusdoc1=&tipusdoc2=&tipusdoc3=&tipusdoc4=&tipusdoc5=&suport=&proces=&cromia=&format=&codiReportatge=&projecte=&tecSuport=&codiEntGeneradora=.

^[23] Copia de la lista de los objetos de la colección Cambó elaborada y firmada por el Comisario General de Museos, P. O., y el secretario, J. Borralleras, el 7 de septiembre de 1939. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, p. 240. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[24] El Palacio Nacional está situado en la montaña de Montjuic, en Barcelona. Es un palacio que fue construido entre los años 1926 y 1929 para la Exposición Internacional de 1929 de Barcelona y que desde 1934 aloja el Museu d'Art de Catalunya denominado actualmente como Museo Nacional de Arte de Cataluña-M.N.A.C.-.

^[25] Para conocer más información véase la web: https://www.museunacional.cat/sites/default/files/colleccionistes_que_han_fet_museus_2017.pdf; y en Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 251, 252 254 y 259. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[26] Así consta en el email recibido por parte de una Técnico Auxiliar de Archivo del Instituto del Patrimonio Cultural de España (Ministerio de Cultura y Deporte), 16 de septiembre de 2021: “Le escribo desde el archivo del IPCE en relación a la consulta telefónica que nos realizó ayer sobre las obras de la familia Cambó incautadas. Le informo que en una revisión de la documentación he encontrado un documento relativo al tema de su estudio, no digitalizado. En este caso, al constar de pocas páginas, se lo facilito adjunto a este correo y sin coste, para que no se tenga que desplazar”.

^[27] Traslado de las obras de Cambó del depósito de Olot al de Darnius, el 2 de agosto de 1938. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 231 y 232. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[28] Inventario de las obras de Cambó en el depósito de Darnius. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 222 y 224. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[29] La Sociedad de las Naciones se estableció en 1919 en virtud del Tratado de Versalles para promover la cooperación internacional y para lograr la paz y la seguridad siendo la precursora de las Naciones Unidas.

^[30] Inventario de obras procedentes de Ginebra: inventario de obras de arte españolas transportadas al Palacio de la Sociedad de las Naciones según el decreto de Figueras, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo de la guerra, Servicio de Recuperación artística, Signatura: SDPAN

96-1, Signatura digital: SRA_0001, Ginebra 25 de marzo de 1939, p. 173 bis-192. Para conocer más información véase la web:

http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=ginebra&start=15&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_fld64&fv=*&fo=and&fq=media&fv=*&fo=and.

^[31] Cuadros antiguos propiedad de D. Francisco Cambó, expedidos desde Ginebra hasta España. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, p. 256. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[32] Nota manuscrita de Canovas sobre las obras con destino a Ginebra. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, p. 208. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[33] Correspondencia entre Cambó y Maragall, el 5 de mayo de 1939. Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 270-272. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[34] *Orden sobre devolución a entidades y particulares de los elementos y conjuntos rescatados por el Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional*, Gazeta de 11 junio 1939, nº 162, pp. 3194-3195. Para conocer más información véase la web: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1939/162/A03194-03195.pdf>.

^[35] Para conocer más información véase la web:

<https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/coleccion-cambo/45e6fe2a-54a8-4ee7-8b00-633e279fb3aa>.

“La meva casa escava ple-na d'il·lusions, moblada d'il·lusions. Les il·lusions s'han esvaú rotes... així com de mobles se n'han guardar molts encara. I si baixo al pis deis despatxos o pujo al taller, la desolació encara és major. A dalt i a baix hi havia tot el més íntim, els records de vida. les carees, les notes, els esborranys, les llibretes de viatges, fotos i films de tot el que em deia alguna cosa. De tot això, el que més jo estimava no en queda res, res! De lluny no ho trobo a faltar... com no ho trobava a faltar quan viatjava. Però allí entre els armaris plens deis meus records, deis meus afectes, de mí mateix, ara buits..., buits..., quin horror”. F. Cambó *Meditacions...*, vols. 2 «Visitant la meva casa de la Laie- rana: El passat, el present, i l'esdevenidor», Barcelona, 17 de julio de 1940, p. 797.

^[36] Nota manuscrita sobre la recolección de fotografías de la colección Cambó por parte de agentes del Servicio de Recuperación. Devoluciones, reclamaciones y litigios varios, Delegación Provincial de Cultura de Barcelona nº 136-8, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], p. 374. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6042645?nm>.

^[37] Inventario de las obras de Cambó depositadas en el Palacio Nacional, Recuperación: inventarios, correspondencia y notas relativos a algunas colecciones artística, Archivo de la Corona de Aragón [A.C.A], CULTURA, 127, pp. 233-236. Para conocer más información véase la web: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/6041158?nm>.

^[38] “Bodegón con cacharros” de Zurbarán, ubicado en la sala 008A del Museo del Prado. Para conocer más información véase la

web:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>.

^[39] “Naturaleza muerta de cacharros” de Zurbarán, número de catálogo 064994-000, ubicado en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Para conocer más información véase la web: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/naturaleza-muerta-de-cacharros/francisco-de-zurbaran/064994-000>.

Entrevista a Miguel Ángel Domínguez y Marta Domínguez, Espacio Cultural Huecha

Hace diez años Miguel Ángel Domínguez creó junto a su familia, y en especial su hija Marta, el Espacio Cultural Huecha, una casa-museo en Alberite de San Juan (Zaragoza) que es mucho más que una sala de exposiciones. En ella se puede contemplar obra del propio artista (pintura, escultura, libros de gran formato), así como creaciones de otros profesionales (Gema Rupérez, Paco Rallo, Ricardo Calero) que, de manera itinerante, habitan durante unos meses alguna de sus salas. La vivienda dispone además de un amplio jardín donde organizan diferentes veladas culturales, convirtiendo este pequeño rincón cerca del Moncayo en un *locus amoenus* a pocos kilómetros de la capital aragonesa.

En primer lugar, me gustaría transmitirles mi más sincera enhorabuena por el premio, sin lugar a dudas merecidísimo. Querría preguntarles, ¿Cómo nace el Espacio Cultural Huecha?

Miguel Ángel: Hay un momento en que me planteo que quiero volver a recorrer los paisajes de mi niñez, y hago visitas esporádicas al pueblo de mi padre, cuando este todavía no ha muerto, mi padre terminó su vida con demencia y esos retornos me traían muchos recuerdos. Allí he pasado los veranos de mi niñez, cuando la infancia transcurría en los caminos de tierra, en el río cogiendo cangrejos. A la muerte de mi padre compré la casa, no era la que perteneció a mi familia, pero está ubicada en la misma calle. Es una casona familiar cuyos cimientos de piedra son del siglo XVIII. La compramos con idea de pasar temporadas y desconectar al amparo de la torre mudéjar. El tamaño de la casa me permitió dividirla en diferentes espacios: la casa familiar y la zona dedicada a mi trabajo como pintor y escultor. Reservé una sala para taller, el estudio que tengo en Zaragoza se me quedaba pequeño porque trabajo mucho y he acumulado muchísima obra, ya no me cabe, precisaba por tanto de mucho espacio. Vi que otras estancias de la planta calle podían ser aprovechadas para exponer, además Marta vio en el jardín muchas posibilidades como lugar de encuentro y reunión tras haber visionado los diferentes proyectos. Todas las exposiciones, presentaciones de libros etc. terminan con un aperitivo en el jardín. La tercera planta contiene una suerte de granero abuhardillado donde vimos que las exposiciones de fotografía podían quedar muy bien, Marta pensó en ese espacio como salón de actos.

Marta: Luego cuando fuimos ideando realizar diferentes proyectos multidisciplinarios tuvimos siempre claro que queríamos que fuese un espacio sin ánimo de lucro, para vivenciar el arte sin presión institucional y que los artistas se sintiesen como en casa. Aunque yo he de reconocer que a mí sí me ha pasado por la cabeza presentar un proyecto para solicitar alguna colaboración institucional, incluso he fantaseado con la idea de hacer una casa residencia artística para jóvenes creadores.

Al lado del río Huecha y en el valle del Moncayo, ¿Qué le aporta a este proyecto el entorno natural tan especial en el que se encuentra?

Miguel Ángel: La esencia, la tierra, el retorno a uno mismo, en relación a lo que te comentaba en la pregunta anterior. El valor interior que tiene el entorno hace que Espacio Huecha no pueda estar en la ciudad sino allí, en el entorno rural, y concretamente en el lugar de los ancestros.

Marta: Asimismo, el hecho de tener una imagen tan nítida del Moncayo hace que llegue su embrujo, el Moncayo siempre ha sido una montaña mágica con mucho poder evocador, ya se ha visto en la tradición literaria, pienso en Bécquer, en Machado que lo nombra en sus versos...

En la vivienda se puede disfrutar de la obra de Miguel Ángel, ¿Qué tipo de creaciones ha seleccionado para la exposición permanente? ¿Sigue algún tipo de criterio museográfico?

Miguel Ángel: Bueno, no hay un criterio museográfico en sí. Quiero decir, yo el Espacio no lo considero una casa-museo, más bien salas de exposiciones y lugar para la proyección artística. Si bien es cierto que las exposiciones tienen una temática muy concreta, un tema como pretexto. La exposición permanente lo es hasta que decido cambiarla o transformarla, nunca la concibo como permanente en sentido estricto porque sé que con el paso del tiempo hay transformaciones en ella. Las obras que pasan a la sala permanente siempre son obras que resumen todas las exposiciones que han estado allí. Es una sala donde el ambiente es especial, son obras con un carácter místico, misterioso, inquietante, a veces está alumbrada solo por velas. Hay dos troncos enormes que forman una instalación, probablemente el árbol era un ailanto.

Invitan a su vez a otros artistas para que, de manera temporal, muestren sus producciones, ¿Cómo realizan la selección?

Miguel Ángel: Son amigos, o, aunque no lo sean porque no los conozca personalmente, son siempre artistas cuya obra me interesa mucho.

Marta: Sí, he de decir lo mismo de las presentaciones de obra poética o fotográfica como "Silencio enterrado" de Vicky Méndiz". En 2014 vino la corresponsal de guerra Maysun Abu-Kdheir, había sido el asedio a Palestina por parte del ejército israelí y Maysun, mujer comprometida, había cubierto noticias en la zona, tenía que estar ese año... En otras ocasiones han sido homenajes a artistas recientemente desaparecidos, como hicimos con Marteles, el que fuera integrante del grupo Forma junto a Paco Rallo, Fernando Cortés, Paco Simón y Joaquim Royo Gimeno.

Miguel Ángel: Han pasado ya muchos artistas y creadores, pero aún tienen que pasar muchos más.



Installação de uma peça



E
x
p
o
s
i
c
i
o
n
d
e
l
a
f
o
t
o
g
r
a
f
a
v
i
c
k
y
M
e
n
d
i
z
S
i
l
e
n
c
i
o
e
n
t
e
r
r
a
d
o
.

Además, llevan a cabo eventos multidisciplinarios, teniendo un especial protagonismo la poesía, ¿Qué papel juega este arte en el programa cultural que llevan a cabo?

Marta: La poesía no puede faltar, yo como poeta hago las propuestas de presentaciones de libros, el jardín con los muros de piedra, el tañido de la campana, la mole del Moncayo es el escenario perfecto para recitales de poesía y conciertos, ambas cosas, la música y la poesía lírica tienen un origen común. Un verano Petisme recitó y cantó en el mismo evento.



R
e
c
i
t
a
t
p
o
e
t
i
c
o
c
o
n
A
n
g
e
l
G
u
t
m
d
a
D
a
i
s
y
V
i
l
a
l
o
b
o
s
d
e
r
e
c
h
a
y
M
a
r
t
a
D
o
n
i
n
g
u
e
z
i
i
z
q
u
i
e
r
d
a
}

Como consecuencia de la pandemia en la que todavía seguimos inmersos los dos últimos años han resultado especialmente complicados a nivel social y cultural, ¿En qué medida ha influido esta situación en el Espacio Cultural Huecha?

Miguel Ángel: En todo... La pandemia abrió una brecha en el contacto social y en Espacio Huecha la reunión, el compartir entre amigos y amigas es la esencia. El verano de 2020 solo expuse yo e hicimos un vídeo casero de la exposición para poder mostrarla. La titulé "A solas", porque fue el único año que no nos acompañaba otro artista. El verano de 2021, con las restricciones más leves, pudimos organizar eventos, pero solo fueron dos: el homenaje a Manolo Marteles, y la lectura poética del libro álbum *Las Tentaciones de San Juan del río Huecha* de la editorial Olifante, con varios de los y las poetas participantes en el libro y con la editora, Trinidad Ruiz Marcellán.

A pocos meses de comenzar su nueva temporada de eventos, ¿Qué tienen preparado para la próxima temporada estival?

Miguel Ángel: Tenemos varios proyectos, por el momento solo puedo adelantarte dos: una muestra de Paco Simón y un homenaje a Vicente Villarrocha, amigo querido, que falleció este diciembre pasado. Juntos fundamos el grupo Algarada en la Zaragoza de 1974, junto a Carmelo Caneiro que también expuso en Espacio Huecha".

Seguro que habrá personas que estarán deseando poder acercarse hasta Alberite de San Juan y conocer el espacio, ¿Cómo es posible estar al día de todas las exposiciones y eventos que realizan?

Marta: Sobre todo por nuestra página de Facebook. Antón Castro suele hacerse eco en su blog personal o en su página de Facebook, además la radio de la comarca, Radio Moncayo, anuncia también los actos. Otros blogs en cuyas entradas siempre nos tienen presentes como el del Centro de Estudios Borjanos, de la Institución Fernando el Católico que actualiza Manuel Gracia.

Muchas gracias por dedicarnos parte de su tiempo y enhorabuena de nuevo por el reconocimiento.

Gracias, Ana.

Confluencias

A finales del mes de marzo, se ha inaugurado la exposición colectiva titulada “Confluencias”, que forma parte del Programa Cultural 2022 de la Fundación Santa Maria de Albarracín, y a su vez está organizada en colaboración con la Dirección General de Cultura del Gobierno de Aragón, PMAC (Plataforma de Mujeres de Arte Contemporáneo) y el IAACC.

El proyecto comisariado por la Historiadora del Arte y profesora de la Universidad de Zaragoza, Alejandra Rodríguez Cunchillos, nace con la finalidad de destacar a algunas de las artistas más representativas e influyentes del arte contemporáneo, pero también a aquellas que lo están construyendo en la actualidad. Un elenco artístico formado por mujeres de la talla de: Juana Francés, Julia Puyo, Louise Bourgeois, Mari Ito, Aurèlia Muñoz, Ana Daganzo, Linda Lindberg, Atsuko Tanaka, las aragonesas Charo Costa y Natalia Escudero, Lidia Benavides, y Grete Stern.

Seis de las obras expuestas forman parte de la serie Circa XX, que desde 2013 se integra en la colección estable del IAACC Pablo Serrano-Gobierno de Aragón. Estas piezas fueron adquiridas a la coleccionista Pilar Citoler (Zaragoza, 1937), quien desde los años setenta se comprometió con el arte contemporáneo. Por tanto, con esta selección, la muestra también rinde homenaje a las figuras femeninas que han jugado y encarnan un papel en el mundo del arte a través de su promoción y difusión, como es el caso de las mujeres coleccionistas. Además, la exposición está compuesta por obras plásticas que dialogan entre sí a través de manifestaciones y técnicas artísticas de diferente índole como, gouache, ceras, óleo, acrílico, litografía, xilografía, cianotipia, tintas sobre diversos soportes, textil, escultura, video instalación, fotomontaje, instalación con gres y otros materiales.

El recorrido de la exhibición se inicia con la presencia de una obra de Juana Francés. De esta manera se reivindica la importancia del legado de la artista alicantina, cofundadora del grupo El Paso, en la conformación de la colección del IAACC Pablo Serrano. Su *Fondo submarino* (1985) es el génesis del discurso expositivo, un viaje al fondo del mar en referencia al origen de la vida, la abiogénesis. La evolución de la vida es el tema de las obras de Luise Bourgeois; *Song of the Blacks and the Blues* (1996) y Aurèlia Muñoz; *Algas y conchas*, (1985), mientras que la expresionista norteamericana Linda Lindeberg utiliza en *Blue dancers* (1966) el simbolismo de azul como baile de la vida. En estrecha relación con la obra de Bourgeois y Aurèlia Muñoz, la japonesa Mari Ito presenta *Origen del deseo-Canción amarilla* (2021) y dialogando con Linda Lindeberg, Ana Daganzo ha producido su obra *Cuatro estratos y una vía* (2021), un tránsito por los diferentes estratos del medio y los trazos de la vida.

Continuamos el recorrido de la exposición con la obra *Peinture* (1960), de la japonesa Atsuko Tanaka, una de las máximas representantes del colectivo Gutai, que pone el foco sobre las

tremendas consecuencias ocasionadas por los bombardeos de la II Guerra Mundial y la amenaza nuclear. En plena Guerra Fría, la artista resalta cómo una pequeña chispa puede acabar con todo, con la vida. Si bien es cierto que, a lo largo del trayecto trazado encontramos a la artista zaragozana Charo Costa, quien establece un diálogo con la nipona a través del elemento "círculo" en su obra *Connections* (2021), con la que trata de conectar nuevamente con el medio a esa sociedad anunciada por Tanaka. Para ello se sumerge en la naturaleza de su entorno buscando un pacto con el origen, con la belleza. Utiliza el acrílico como la japonesa, pero arraiga la pieza al entorno natural a través del soporte (la madera) o usando sus propios dedos para pintar. Asimismo, Julia Puyo, con su obra *La culpa siempre es de los algoritmos* (2021), en el contexto de la sociedad actual hiperconectada, apunta a nuestra responsabilidad colectiva y a la necesidad de modificar los comportamientos sociales y los valores que nutren la codificación y recolección de datos utilizados para entrenar a los algoritmos, a los que culpabilizamos del sesgo no deseado que en ocasiones producen.

Por otro lado, y utilizando también el signo del círculo de Tanaka y de Costa en su videoinstalación *Xbl-3/RGB* (2004), Lidia Benavides, comprometida con el ecologismo, transporta al espectador mediante tres canales de vídeo a los tres sustratos fundamentales de la vida: la atmósfera, la hidrosfera y la litosfera, consiguiendo captar la materialización de la luz a través de la fotografía y el vídeo.

Otra de las artistas zaragozanas invitadas a la muestra es Natalia Escudero, quien vuelve al círculo con su instalación *Tiempo* (2021), mediante la cual en un espacio circular se exponen diversos objetos de uso cotidiano, como platos cerámicos, nos remiten al origen de todo; son materias primas, agua, tierra y el medio donde se producen. Del mismo modo, la luz juega un papel fundamental, ya que permite visualizar las formas que devienen de estos platos de cerámica, las

vibraciones lumínicas posibilitan observar la belleza de lo simple, la tierra, el polvo.

Todo este itinerario genera un trayecto circular que se cierra con el fotomontaje de la germano-argentina Grete Stern, *Sueño número 31* (1950), y que invita a iniciar el recorrido de la exposición, conduciendo al visitante al "sueño" de un mundo en el que las mujeres "pinten" en igualdad.

En definitiva, esta exposición presenta un pensamiento crítico que propicia una transformación social ligada a la igualdad. Es por ello que, la muestra es un encuentro intergeneracional e intercultural que traspasa fronteras y límites establecidos, pero además invita al público a repensar el papel de la mujer en el ámbito de las artes, como punto de reflexión y de revisión de los planteamientos bajo los que se ha ido relatando y forjando la historia del arte, tanto por la ausencia de figuras femeninas como por omisión de los trabajos realizados más allá del mundo occidental.

Un repertorio de reflexiones sobre la gestión patrimonial del arte y la memoria del pasado oscuro.

Resulta admirable la eficiencia de Inmaculada Real para conseguir organizar en julio de 2021 un curso extraordinario de la Universidad de Zaragoza dedicado a *Arte, memoria y museos* e inmediatamente publicar en diciembre del mismo año este libro en el que se recogen los escritos producidos por la mayoría de los participantes durante aquel evento. Da idea del

vertiginoso ritmo de trabajo de esta investigadora, que últimamente acumula tantas publicaciones sobre esta línea patrimonial que a uno casi resulta imposible seguirles la pista. Pero leer este libro no me ha llevado mucho esfuerzo, por la variedad y atractivo de sus contenidos, incluyendo lujosos encartes de láminas a todo color: la colaboración financiera del Gobierno de Aragón ha permitido estos lucimientos, más raros en otras publicaciones académicas. Ésta lo es, por su rigor; aunque no sea literatura universitaria, pues se evita la jerga que hace tan indigestos algunos ensayos sobre estos temas, pero además se ha sabido combinar aquí puntos de vista muy diversos, tanto por el contrapunto discursivo entre profesores/teóricos y curadores de museos/exposiciones, como por la variopinta representación geográfica. Ya resultaban territorio conocido para mí los artículos firmados por profesores de la Universidad de Zaragoza; pero he redescubierto informaciones nuevas. El libro comienza con un pormenorizado recuento que ofrece José Prieto sobre los estudios colectivos que ha ido editando bajo el título de *Arte y Memoria*, que ya suman cinco volúmenes y ojalá sigan aumentando. Por su parte, Inmaculada Real sintetiza en las páginas finales del libro una revisión histórica sobre el desarrollo de los museos de la memoria, con particular énfasis en los de artistas del exilio, que fue el tema de su tesis doctoral, aunque a partir de él está expandiéndose a otros campos. El más afín a la que ha sido hasta ahora su línea investigadora sería el escrito de José Miguel Gastón y César Layana sobre el retorno del legado del artista navarro Gerardo Lizarraga, que ha sido objeto de una exposición en el Museo de Navarra y ha encabezado las iniciativas de recuperación digital del Instituto Navarro de la Memoria. Cataluña está doblemente representada, por un artículo sobre la Red de Espacios de Memoria Democrática de Cataluña y otro sobre el Museo Memorial del Exilio en La Junquera. Son ejemplos donde el arte tiene un papel menos cardinal, pero con la novedad de que además de musealizar patrimonios artísticos como testimonio histórico también se ha llegado a encargarse una

intervención artística a creadores contemporáneos: La performance *W.W. Walking with Walter* de la artista afgana Kubra Khademi, quien en octubre de 2015 caminó de espaldas desde Banyuls-sur Mer a Portbou, donde murió Walter Benjamin y está el monumento a su memoria levantado por el escultor Dani Karavan. Otra cosa que me ha llamado la atención en esos casos de estudio catalanes es que sus analistas, Jordi Font Agulló y Alfons Quera, critican tanto la “parquetematización” como la mistificación nostálgica y la sacralización acrítica de la víctima, aspirando a actividades socio-educativas críticas. Su referente son los ejemplos franceses, que por lo visto van a la vanguardia en esto, a juzgar por los dos artículos incluidos en las páginas centrales de este libro, tanto el dedicado por Emmanuelle Hospital y Gregory Tuban al memorial del Campo de Argelès-sur.Mer como a la panorámica personal que nos ofrece David González Vázquez sobre el turismo como activador de la memoria. ¡Qué adelantados están! Nos queda mucho camino por recorrer a este lado de los Pirineos.