### Guerrero/Vicente

Siempre que he visitado el centro José Guerrero de Granada, ha supuesto una decepción poder contemplar solamente tres o a lo sumo cuatro obras del autor, situadas en la pequeña sala de la última planta, tres paredes y un gran ventanal desde donde se ve la preciosa crestería de la Capilla Real, decepción no por la calidad de la obra expuesta sino por la cantidad. Ahora, se puede disfrutar hasta el 12 de enero de una estupenda exposición que llena las tres principales plantas del centro con cuadros de José Guerrero (1914 Granada) y Esteban Vicente (1903 Turégano, Segovia), los dos artistas españoles que representan el expresionismo abstracto americano.

La exposición plantea los paralelismos existentes entre ambos, ya que a pesar de sus muchos puntos comunes, nunca ha habido un encuentro entre ellos, y sus trayectorias nunca se han tocado, siempre han sido paralelas. Coinciden en su formación, los dos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, si bien en diferentes momentos. Tras su formación viajan a París, sienten interés por Matisse, el cubismo y la escuela de París, pero no se inclinan por estas corrientes. Guerrero viaja a Roma, Londres y Suiza y realiza algunas obras de tendencia fauvista. Uno y otro contraen matrimonio con norteamericanas y se establecen en Estados Unidos, allí se relacionan con artistas de la primera generación del expresionismo abstracto, tendencia en la que se van a mantener y a la que aportan la clave hispana y la impronta europea.

A pesar de todas estas coincidencias: residencia en Nueva York, amigos comunes, relaciones con De Kooning, Rothko, Kline, Motherwell, Guston, Newman..., y mismos marchantes, no se relacionan entre ellos, no se apoyaron ni fueron amigos. Es por lo que esta exposición quiere hacer un estudio comparativo y de puesta en común de los dos artistas cuyas obras están muy relacionadas, hasta el punto de que en ocasiones, y según el momento, hay que meditar si un trabajo corresponde a uno u a

otro.

La muestra se compone de unas sesenta obras, que se dividen en tres etapas, la primera son los inicios de los dos artistas, paisajes rurales y urbanos de tendencia a la abstracción en los que podemos ver en Guerrero muy marcadas y delimitadas las formas, con gamas más fuertes. Mientras que en Vicente los colores son más suaves y los límites más sutiles.

La segunda parte muestra obras de los años cincuenta, plenamente inmersos en la abstracción, totalmente gestuales, pero seguimos viendo un gesto menos abrupto y de coloración más tenue, con campos de color que se agrupan y en ocasiones se superponen en Vicente frente a los campos de grandes brochazos muy marcados que en ocasiones no llegan a juntarse y se delimitan con el fondo de la tela sin pintura. En estos años es muy importante en los dos la obra sobre papel, en Vicente el collage y en Guerrero el grabado.

En la tercera etapa podemos hablar de su madurez artística, por supuesto en su obra es importantísimo el color, que en Vicente es la forma de conseguir la luz, los campos de color vibran, su dificultad consiste en conseguir pasar de uno a otro de forma delicada sin grandes rupturas, lo que consigue utilizando aerógrafo. En este momento es donde más divergencia vamos a encontrar en sus paralelismos, ya que Guerrero siente la necesidad de que la pintura sea fuerte y luminosa, que los campos de color estén bien marcados y delimitados, dando mucha importancia al espacio entre colores, transparencias y veladuras.

Es la primera vez que se pone en relación la obra de estos dos importantes exponentes españoles del expresionismo abstracto que desarrollan su actividad artística en Estados Unidos y que tienen muchos aspectos comunes en su origen, vida personal y artística. El primer estudio de está relación está hecho por Inés Vallejo, cuya tesis doctoral *Esteban Vicente y José Guerrero: dos pintores españoles en Nueva York*, fue presentada

en 2010.

Es esta una exposición itinerante que se ha mostrado en el Museo Esteban Vicente de Segovia, en el Museo de Bellas Artes de Oviedo y finalmente la podemos ver en el Centro José Guerrero de Granada hasta el próximo 12 de enero.

## ¿Van a creerme alguna vez?

Lars von Trier despojó la ciudad de *Dogville* (2003) de una escenografía fílmica clásica, situándola en un espacio vacío, marcadamente teatral, en el que las casas venían delimitadas por líneas en el suelo, apenas vestidas con uno o dos elementos de mobiliario. La desnudez ambiental focalizaba la atención en el drama vivido por una mujer, Grace Mulligan (Nicole Kidman), que busca refugio en una comunidad que termina por esclavizarla y someterla a constantes abusos físicos, psíquicos y sexuales.

Jauría, obra teatral escrita por Jordi Casanovas, es una ficción dramática construida íntegramente a partir de algunos fragmentos de las declaraciones que tanto denunciante como acusados realizaron durante el conocido como juicio de "La Manada". Ante un texto extraído de la realidad los espectadores difícilmente pueden escapar del rol de jueces. Cabe condenar a los agresores pero también cuestionar a la víctima.

And still they don't believe me?

How can they hear me say those words

Still they don't believe me?

And if they don't believe me now

Will they ever believe me?

And if they don't believe me now

Will they ever, they ever, believe me?

A través de los versos de la canción *The Boy With the Thorn in His Side* de The Smiths, Sara Quintero llama la atención sobre ese segundo martirio al que es sometida la víctima. *Entre las cenizas*, su primera exposición individual en La Casa Amarilla, está dedicada íntegramente a la violencia ejercida contra las mujeres y el modo en que participamos, activa o pasivamente, de ella. "El violador eres tú", entonan mujeres de todo el mundo a través del himno creado por el colectivo chileno Lastesis. "El patriarcado es un juez que nos juzga por nacer y nuestro castigo es la violencia que no ves", continúan.

Tampoco es visible la violencia contenida en muchas de las imágenes elaboradas por Sara Quintero. La artista sigue el proceso inverso al realizado por Von Trier en su película. de figuras las escenas pintadas por Vacía artistas bajomedievales y renacentistas como Bernardo Daddi, Jean Fouquet, Fra Angelico o Domenico Veneziano para dejarnos únicamente con los escenarios. Quedan como testimonio del martirio de las santas cristianas que fueron violadas, torturadas y finalmente asesinadas por desafiar la autoridad romana, aunque lo hicieran por defender una fe fundamentada en un mismo sistema patriarcal. Eliminada toda acción, las pinturas de Quintero, adquieren una densidad visual propia de la pintura metafísica, sin siguiera detenerse en los instrumentos del martirio. Apenas quedan muros, llamas y cenizas.

También la mitología clásica es prolija en narraciones referidas a la violencia ejercida contra las mujeres. Cassandra, poseedora del don de la videncia, fue condenada por Apolo a no ser nunca creída y violada por Áyax durante el saqueo de Troya. Quintero la representa a través de un

fotograma de *Las dos tormentas* (Griffth, 1920) en el que Lilian Gish yace sobre un bloque de hielo en mitad de un lago. Como esta, diferentes creadoras que pasaron durante algún momento de su vida por psiquiátricos —Ángeles Santos, Zelda Fitzgerald, Niki de Saint Phalle y Charlotte Perkins Gilman—, emergen entre las aguas dibujadas con una absorbente precisión por Quintero.

En el díptico *Fraude y Malicia*, el cuerpo asexuado del bello Troilo cuelga bocabajo. A su lado, un saco de boxeo acompañado por la figura de un mono, símbolo de la incontinencia sexual que llevó a Aquiles a mutilarlo y asesinarlo dentro del templo de Apolo. "El violador eres tú".

# El talento siempre destaca

En Cómics Made in Spain (Dolmen, 2006), Koldo Azpitarte conversa con autores como Pacheco, Salvador Larroca o Carlos Ezguerra. Repasa pormenorizadamente las trayectorias de algunos de los historietistas más representativos del trabajo para el extenso mercado anglófono. Entre ellos, Ezquerra resalta como el creador del personaje del Juez Dredd, junto al guionista John Wagner. De origen aragonés, el dibujante fue homenajeado en el Salón del Cómic de Zaragoza en 2018 y también en el inicio de la muestra Boom! El cómic aragonés en el mercado americano. En el libro de Azpitarte (p. 58), Wagner elogiaba a su compañero. Establecía que este era un verdadero "visualizador", un "director de la película", del cómic que ambos construían. Controlaba perfectamente "los actores y el fluir de la historia. Además se encarga del maquillaje, vestidos y escenarios. Probablemente es incluso el dueño del bar en el que se reúne el personal de la producción". Su control creativo hacía que fuera "el mejor".

La exposición supone un ejercicio similar al de *Cómics Made in Spain*. Plantea también un diálogo con la obra de los diferentes autores. Sergio Muro reúne a siete firmas nacidas o especialmente vinculadas con Aragón, que trabajan para las principales editoriales norteamericanas. Lo hace de una forma visual y didáctica, dividiendo la exposición por bloques que corresponden a cada historietista. Desde el manejo del color de Marta Martínez hasta la construcción de personajes de David López, el recorrido constituye un placer para el aficionado y un descubrimiento para los lectores alejados de la historieta estadounidense. Finaliza con una referencia al Salón del Cómic de Zaragoza (cita anual con cada vez más calado a nivel nacional), un punto de lectura y un breve documental.

La confluencia de tantos autores aragoneses ligados a la producción norteamericana va más allá de la casualidad: demuestra el talento creciente que existe en esta tierra. Los eventos sobre cómic como el Salón se encuentran perfectamente consolidados, la entrada de las viñetas en el ámbito docente se empieza a construir y dedicarse a la historieta ya no constituye una rareza. Internet permite trabajar a distancia y poder controlar un icono pop tan fuerte como el proporcionan los metahumanos. En el clásico reciente que supone ya la obra Supergods (editada en español por Turner, en 2012) el guionista escocés Grant Morrison habla de la mitología que existe detrás de la luz de Superman, la actitud de Batman o las aventuras de Los 4 Fantásticos. Para el autor, al fin y al cabo, "vivimos en las historias que nos contamos. En una cultura laica, científica, racional y falta de un liderazgo espiritual convincente, las historietas superhéroes hablan alto y claro a nuestros mayores miedos, a nuestros anhelos más profundos y a nuestras más altas aspiraciones" (p. 18). En un momento en el que las películas basadas en licencias de Marvel y DC copan muchas semanas la cartelera, el cómic producido en norteamérica extiende sus arquetipos de origen mitológico de forma imparable. Wonder Woman o Thanos, todo un dios de la muerte reactualizado,

constituyen ejemplos palpables. Los autores aragoneses forman parte también de este fenómeno. Más allá de la cara visible de los superhéroes, colaboran en multitud de proyectos que demuestran la pujanza de la industria del otro lado del Atlántico. Queda mucho por hacer para seguir fortaleciendo a la historieta en España, pero lo que está claro es que el talento producido en casa es apreciado fuera y que se constituye como algo universal.

# Canto da Maia regresa a su isla natal

El Museo Carlos Machado, ubicado en Ponta Delgada, la capital de la isla azoriana de São Miguel, ha consolidado su oferta cultural gracias a esta exposición de larga duración sobre Ernesto Canto da Maia (Ponta Delgada, 1890-1981), uno de los escultores portugueses más célebres del siglo XX.

La vida de Ernesto do Canto Faria e Maia transcurrió entre su isla natal, Madrid, Lisboa y París. En esta última fue donde se formó en el contexto de modernidad que hizo de él el gran renovador de la escultura portuguesa de la primera mitad del siglo XX. Su obra podría explicarse en torno a dos polos: el vanguardismo europeo —del que fue partícipe a través de las formas del primitivismo y del Art Decó, trabajando en París con Antonin Mercié o Antoine Bourdelle y en Madrid con Julio Antonio— y las referencias a su lugar de origen, un territorio de fuerte personalidad en el que la naturaleza es la vez exuberante y destructora. Esta idea oposición entre la vida y la muerte es algo que caracterizó a sus creaciones, realizadas sobre todo en terracota y madera.

La exposición muestra los vínculos de Canto da Maia con São

Miguel desde su infancia. Pueden verse imágenes de la familia del artista, miembros de la élite intelectual micaelense de finales del siglo XIX. La fulgurante carrera del escultor se debió en parte a ese origen privilegiado y cosmopolita que le permitió salir de Ponta Delgada para recorrer Europa. A finales de 1914, con el estallido de la Gran Guerra, abandonó París y regresó a su ciudad natal, estableciendo su estudio en una habitación abandonada en la casa de su abuela, en la calle actualmente llamada Ernesto do Canto, junto al puerto. Esta estancia, tal y como señala la exposición, fue fundamental para que su escultura adquiriese una personalidad propia, dotando a sus obras de una especial expresividad. Se exponen imágenes de ese primer estudio del artista, visitado por creadores azorianos como el pintor Duarte Maia o el poeta Armando Côrtes-Rodrigues.

La exposición señala cómo cénit de su producción la obra Adán y Eva o Primavera, una pieza realizada en terracota policromada a tamaño natural, en la que el artista muestra a estos personajes bíblicos prácticamente desnudos, con unas formas de reminiscencias primitivistas y a la vez con la estilización del Art Decó. A esta escultura se le dedica la sala central de la exposición, concentrando la atención del visitante gracias al empleo de una iluminación cenital que deja en la penumbra el resto de la estancia.

Tras esa sala, los comisarios han dedicado el tercer espacio de la muestra a temas variados dentro de la obra de Canto da Maia: Eros, Tanatos, Canto y el baile, el retrato o los encargos oficiales. Gracias a esta sala se comprende fácilmente la versatilidad del artista, capaz de mantener una estética oficial al gusto de los encargos institucionales y una producción más personal, en la que el tema de la danza cobró una presencia destacada. Sobresalen los bajorrelieves en los que nos muestra a figuras danzantes de inspiración griega, instrumentos en mano, acompañadas de esquemáticos fondos vegetales. Es el caso del relieve titulado *La danza y la* 

música, fechado en 1926, ejecutado para el cabaret Bristol Club de Lisboa, uno de los clubes míticos en la capital lusa en los años 20, que vivió una importante renovación en la que participaron artistas como Almada Negreiros, Jorge Barradas o el propio Canto da Maia. Estas decoraciones fueron absolutamente rompedoras para Lisboa en aquella época, mostrando las novedades del Art Decó y de la pintura realista de Lino António. Los relieves de Canto da Maia decoraban magníficamente este club dedicado al juego y al consumo de alcohol al ritmo de jazz y charlestón.

También los asuntos religiosos fueron abordados por el artista, como se aprecia en *Éxtasis o Virgen loca*, una obra que deriva de un diseño finalmente presentado a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París de 1925, muestra en la que triunfó la estética del Art Decó. En ella manifiesta una religiosidad distinta, en la que la noción de éxtasis aparece en la frontera entre el misticismo y la locura, explorando vías ya anticipadas por los prerrafaelitas o los simbolistas a finales del siglo XIX.

Otro aspecto interesante en la muestra es la ingente labor de documentación llevada a cabo por sus organizadores. El equipo formado por la comisaria, Silvia Massa, y los documentalistas Maria João Silveira y Tiago Vieira Andrade, ha rescatado abundantes imágenes del artista y su círculo de amigos y familiares, además de objetos personales como cuadernos, cartas, postales, hasta el detalle fetichista del vestido con el que fue bautizado en la iglesia de São Pedro en Ponta Delgada en 1890.

He echado en falta un último bloque temático en el que se explicase el final de Canto da Maia, sus últimos trabajos y su vida en la isla de São Miguel. Quizás en su última etapa ya no fue un artista vanguardista, pero no por ello se debe privar al visitante de esa parte del relato.

# XI Premio de Expresión Plástica

En las sala de exposiciones "Francisco de Goya" de la UNED de Barbastro (Huesca) -desde el 19 de diciembre del año que finaliza, hasta el 2 de febrero de 2020- el público barbastrense puede contemplar un total de veinticinco obras seleccionadas tras las deliberaciones del jurado convocado al efecto, de entre las más de ochenta presentadas a la undécima convocatoria del Premio de Expresión Plástica de la UNED de Barbastro.

En la sala, la selección -con un acertado montaje debido a su responsable, Clara Abós- comparece como un conjunto atractivo y armónico, a pesar de la notable diversidad de los planteamientos estéticos y plásticos de las obras presentadas. En una escala que incorpora desde el más rabioso colorido, hasta la potencia expresiva de los blancos y negros, podemos ver mucha pintura o técnicas mixtas derivadas o asimilables a ella, lo cual supone otra patente demostración del renovado vigor y vigencia que esta disciplina mantiene entre los creadores actuales. Además, fotografía e infografía, algo de escultura "pura" y hasta una obra de videocreación…En la diversa nómina de artistas presentes, es reseñable la coexistencia de artistas jóvenes -algunos excelentes- con profesionales de largo recorrido que poseen un apreciable peso específico en nuestro ámbito aragonés: así la propia ganadora del primer premio, Asun Valet (Zaragoza 1958) o Ignacio Fortún (Zaragoza, 1959) que vio recientemente reconocida su trayectoria con una importante muestra retrospectiva en la Lonja zaragozana ("Ignacio Fortún, mirada y relato", 2017). Este último presenta uno de sus paisajes sobre soporte de zinc de extraordinaria y mágica luminosidad.

De la localidad patrocinadora del premio proceden dos de los artistas seleccionados en esta ocasión, Fernando Estallo (Barbastro, 1952) y María Maza (Barbastro, 1980), ambos inmersos en formulaciones plásticas muy diferentes: la abstracción de Estallo en forma de díptico vibrante y jugoso de carnosa sustancialidad y la particular visión de Maza fascinada por el desvelamiento pictórico de su propio entorno natural.

La "búsqueda de un estado de ligereza" es el objetivo que orienta la última producción de la artista merecedora del primer premio, Asun Valet (Zaragoza, 1958) En su obra galardonada"Lugar geométrico en el cuadrado 8" la lírica sobriedad de las gamas de color elegidas y el juego de equilibrios entre lo racional y lo espontáneo (incluyendo los resultados imprevisibles del azar) se ponen al servicio de una expresión genuinamente abstracta que plasma una idea de levedad triunfante sobre toda pretensión de concreción y rotundidad. En el plano de lo pictórico, como metafórico resultado, se trasluce perfectamente un soporte teórico muy meditado, una reflexión se diría "filosófica" sobre la frágil esencia de lo vital. Los pigmentos de hierro en suspensión sobre el plano, sutilmente vaporosos, y las tenues seriaciones metálicas de hilo de cobre, se combinan con una expresión gestual muy explosiva en estado de ingravidez que, al tiempo y paradójicamente, resulta muy contenida y equilibrada a nivel compositivo.

Curiosamente, dentro de una escala cromática muy similar, pero con unos intereses estéticos y expresivos totalmente diferentes, se plantea la obra galardonada con el segundo premio: "Crudo" de Juan Antonio Gil Segovia (Ávila, 1983), una doble composición conectada por una retícula geométrica que atenaza a una realidad urbana algo esquizoide, dinámica y mutante. Un contradictorio y frío urbanismo que se expande y contrae, jugando multidireccionalmente a través de los planos de la representación en un ambiente donde prima claramente una

idea de lo gráfico e icónico como paradigma y, a la vez, campo privilegiado de experimentación.

Algunos otros creadores aragoneses destacados, además de los ya citados, y otros procedentes del panorama nacional completan la lista de seleccionados y exhibidos en esta muestra que merece sin duda la pena ser disfrutada por la buena calidad de sus propuestas y porque nos permite conocer de primera mano algunas de las inquietudes, formulaciones y soluciones de nuestro arte más actual: Javier Aquilué Laliena, Fernándo Díaz Ge, Lorena Domingo, Natalia Escudero López, Inma Fierro, Heli García, Joaquín Hernández, Jorge Isla, María Maza, J. Ramón Moreno, Laura Palau, Silvia Pennings, Javier Erre, Adolfo Ramón, Oriol Rosell, Inma Sáez, Roger Sanguino, Victor Solanas-Díaz, Sara Biasu, Llorenc Ugas Dubreuil y Georges Ward.

# Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969

En 1950, la comunidad franciscana de Arantzazu comenzó la construcción de una nueva basílica en los montes de Oñati para poder albergar a los devotos que, cada vez en mayor número, subían a venerar a la patrona de Gipuzkoa, la Virgen de Arantzazu. El proyecto arquitectónico del templo fue adjudicado en concurso público a los arquitectos Francisco Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga. Los frailes franciscanos quisieron que aquel nuevo templo se completara integrando nuevas propuestas estéticas contemporáneas y, en otro concurso público, seleccionaron a los artistas que lo llevarían a cabo. Los elegidos fueron: el pintor Pascual de Lara para la decoración del ábside, sustituido tras su fallecimiento en

1961 por Lucio Muñoz en un nuevo concurso; el escultor Eduardo Chillida para las puertas principales de acceso al templo; fray Javier María Álvarez de Eulate para las vidrieras; Salvador Victoria para la construcción del sagrario; Néstor Basterretxea para la decoración de las paredes de la cripta y, otro franciscano, Xabier Egaña, para las pinturas del camarín.

Por último, el escultor Jorge Oteiza fue seleccionado para realizar las imágenes religiosas que se integrarían en la fachada principal del edificio. Oteiza comenzó a trabajar en ellas en 1951, implicándose activamente en el desarrollo del proyecto hasta el punto de sugerir modificaciones a la propuesta arquitectónica original. El elemento central que aportó el escultor de Orio fue un friso horizontal de apóstoles sobre las puertas de la entrada principal y una Piedad coronando la fachada.

La estatuaria de los apóstoles rompía con la iconografía religiosa tradicional, sustituyéndola por los principios estéticos y simbólicos que Oteiza estaba desarrollando en su producción escultórica. Así, prescinde de los ropajes y de la representación diferenciada de cada apóstol, concibiendo el conjunto como un desarrollo espacial de una misma figura, caracterizada por un gran vacío interior que va cambiando la posición de su cabeza y sus brazos de una figura a otra. El resultado es una secuencia dotada de un gran dinamismo cuyo ritmo compositivo compensa el hieratismo vertical de las dos torres que lo flanquean.

Pero el obispo de San Sebastián no compartía esa concepción representativa y, en 1955, prohibió la colocación de los apóstoles en la fachada del templo, ordenando la paralización de los trabajos. Durante 14 años, permanecieron al pie de la carretera por no cumplir con los preceptos de la Iglesia en materia de arte sacro. Uno de sus representantes llegó a afirmar que parecían "bueyes desollados". De poco le sirvió a Oteiza que, invocando a San Pablo, expresara en su defensa: "Quien ha de llenarse de Dios ha de vaciarse de uno mismo". El

veto a las esculturas de Oteiza abrió una encendida polémica que unió a intelectuales y artistas reclamado respeto hacia el trabajo del escultor y la finalización de las obras.

En 1965, la tímida apertura de la Iglesia que propició el Concilio Vaticano II, fue decisiva para que, al año siguiente, el obispado aprobara, por fin, la incorporación de las esculturas a la fachada. Una instalación que tendría lugar en 1969, hace ahora 50 años, motivo por el cual el Museo Oteiza de Alzuza (Navarra), la Fundación Arantzazu Gaur y Franciscanos de Arantzazu de Oñati (Gipuzkoa) han desarrollado la exposición Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969, celebrada entre el 19 de junio y el 15 de diciembre de 2019 en ambas sedes.

La muestra no ha podido tener mejor comisaria que Elena Martín, conservadora del Museo Oteiza desde 2003, y autora de la tesis doctoral Oteiza y la estatuaria de Arantzazu. 1950-1969. Fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna, defendida en 2016 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Numerosos documentos originales, fotografías, bocetos de dibujos y esculturas, videos y un riguroso planteamiento expositivo nos sumerge en un recorrido por todos los avatares que sufrieron las esculturas de Oteiza y el proyecto del que fue uno de los hitos de la arquitectura religiosa moderna en nuestro país, hasta el punto de que, en plena crisis de la Iglesia Católica, marcada por el continuo descenso de practicantes y de las vocaciones religiosas, el santuario de Arantzazu incrementa año tras año los visitantes atraídos ahora por las obras de la pléyade de artistas reunidas en este templo franciscano.

# Orientalismo: Paraíso soñado e ideal

El movimiento romántico auspició un deseo de conocimiento de los lugares lejanos, fomentando la experiencia individual y la aventura. La pintura orientalista generó un importante catálogo de imágenes basadas en aspectos tópicos que pronto fueron asumidos socialmente. Pero la finalidad de los pintores no fue sólo documental y se entregaron a la fantasía que les generaba esta cultura lejana. El orientalismo se mostró con diversos lenguajes del arte, unos más atentos a la precisión y otros a una pincelada más ligera que mostraba una importancia genérica. La mirada de los artistas, desde la curiosidad, el testimonio o la admiración, refleja la cotidianeidad y hace hincapié en la diferencia. Ellos contribuyeron al conocimiento de esta cultura.

Un universo vivido, soñado, real y, al mismo tiempo, inventado, que protagonizó una de las temáticas fascinantes de la pintura europea de aquella centuria. Esto es lo que nos ofrece la nueva exposición del Museo Carmen Thyssen Málaga: Fantasía árabe. Pintura orientalista en España (1860-1900). Estamos ante un recorrido físico, desde lo general a lo concreto, toda una invitación a seguir los pasos de aquellos maestros que se rindieron a la luz, el colorido y el exotismo de lugares entonces poco frecuentados por sus contemporáneos a través de más de setenta obras. Junto a estas piezas, la exposición cuenta con una decena de objetos de uso común, muchos de ellos representados en las obras, algunos pertenecientes al ámbito femenino -pendientes, collar, brazalete o sortija- y otros al masculino -espingarda y daga-; además se incluyen fotografías que muestran los motivos reales de inspiración para los pintores.

Placer estético el que puede despertar en el espectador, con independencia de su condición social y su posición ideológica,

la contemplación de estas imágenes que son fruto del talento creativo. El orientalismo se convirtió en un movimiento transversal que cautivó el interés de un gran número de pintores y tuvo un alcance universal y transfronterizo. Serán los pintores franceses y españoles los primeros en emprender una especie de huída de la civilización moderna, en busca de "una fantasía exótica" incontaminada por la modernización industrial -los encantadores de serpientes o los jinetes de la fiesta de la pólvora-, fueron algunos de los temas más habituales. Junto a ellos, el paisaje, la arquitectura, los rostros de figuras femeninas y masculinas, la religión y la tragedia. Delacroix, se convirtió en un consumado especialista de esta técnica: realizó acuarelas, tomó apuntes y adquirió objetos que fueron depositados en su estudio. Su recuerdo le acompañó siempre como demuestra que, a partir de ese momento, y hasta el final de su vida, realizaría en torno a unas setenta y dos pinturas relacionadas con este asunto y más de cien dibujos. En Francia, la pintura orientalista tuvo tanto pintores predicamento que se creó una Sociedad de orientalistas en 1893. Fue presidente de honor Jean-Léon Gerôme. Organizaban una exposición anual en el palacio de la Industria y sólo conocieron la interrupción de los años de la Primera Guerra Mundial. Esta sociedad tenía como motivo fundamental "favorecer los estudios artísticos concebidos bajo la inspiración de países o civilizaciones de Oriente o Extremo Oriente". Entre los pintores españoles destacan Mariano Fortuny y Josep Tapiró, seguidos de una amplia nómina de autores que conforma un corpus de interés y entidad suficiente para ser analizado.

#### Fortuny, objeto de veneración.

Mariano Fortuny (1838-1874) trató con gran amplitud de miras asuntos del mundo árabe. Su visión de Marruecos se aleja del mito romántico para convertirse en un lugar descrito con precisión casi topográfica, en el que el paisaje tiene una

personalidad determinante en el entorno y una presencia casi psicológica para el espectador. A través de técnicas muy diversas, como el dibujo, el óleo y los grabados, se ocupó de reproducir las formas de vida y el espacio doméstico, la crueldad y los esclavos, los objetos preciosos, como alfombras o jarrones, dejando constancia de su espíritu coleccionista. De todos modos, en ningún caso tuvo un especial empeño en transmitir sus conocimientos y su experiencia a través de un sistema de aprendizaje reglado o una actividad docente. Para muchos de sus seguidores, especialmente para las nuevas generaciones, el contacto con el maestro tuvo unos efectos muy benéficos, ya que el conocimiento de su obra, o los consejos que de él pudieron recibir, fueron factores determinantes que fortalecieron su crecimiento como pintores. Aunque falleció muy joven, la prolífica obra de Fortuny dejó huella entre una legión de pintores españoles, algunos de ellos representados en esta exposición: Pérez Villaamil, Eugenio Lucas Velázquez, Francisco Lameyer, Antonio Fabrés, José Benlliure o Francisco Pradilla — único aragonés representado en esta exposición, con acuarela titulada *Mahometano orando-*. Especialmente interesante resulta la experiencia personal y la producción artística de Josep Tapiró (1836-1913), ya que ejemplifica la idea del pintor afincado y plenamente integrado en la cultura islámica. Tapiró se estableció de forma definitiva en Tánger a partir de 1877 y allí residió hasta su fallecimiento. Como resultado de ese proceso de inmersión cultural y fruto de un conocimiento arraigado, su obra se llena de personajes auténticos, representados con extrema verosimilitud, entre los que destacan santones, músicos, personajes ilustres de la sociedad tangerina, novias esclavas y mendigos. Y todo ello lo supo plasmar repetidamente, a través del género del retrato, con resultados de una excelente calidad, y sirviéndose de la acuarela como medio para alcanzarlos. Además de su magnífica calidad técnica y su verismo, los retratos de Tapiró conmueven hoy por el hondo calado psicológico, y sin atisbos de una mirada paternalista o condescendiente por parte del pintor.

A medida que avanzaba el siglo XIX, la sobreabundancia de estas imágenes generó un efecto de empacho, de síndrome de repetición, en el que el espectador era transportado a escenarios sensuales, exóticos, remotos y legendarios, sin importarle demasiado si la narración era verídica o se sustentaba sobre fundamentos anacrónicos. A todo esto, la implantación de la fotografía como un procedimiento mucho más veraz y realista que la pintura, condicionada por el ideal de la búsqueda de la perfección y el virtuosismo preciosista, entró en una acusada fase de declive.

Para la mayoría de los pintores el orientalismo supuso un capítulo más de su producción. Participando en una corriente internacional que, además de interesante en cuanto a novedad en los temas o escenografías, contaba con un mercado burgués receptivo a la adquisición de estas piezas. Todos ellos se contagiaron y participaron con entusiasmo en el desarrollo de la fascinación por Oriente.

# Los tres directores de la Bauhaus

La Bauhaus (casa en construcción) se funda en 1919 y en su manifiesto (libelo de 4 hojas, documento fundacional) expresa muy claramente que "el objetivo último de todas las artes es la construcción"

La Bauhaus nace como la fusión, de dos instituciones preexistentes, entre la EBA (Escuela de Bellas Artes) y la EAD (Escuela de Artes Decorativas) de Weimar. El objetivo era crear una Escuela de artes plásticas, cuyo propósito era la colaboración entre pintores, escultores, arquitectos y artesanos en los proyectos de construcción, ya que la

Arquitectura era la finalidad última de toda actividad artística.

Una institución financiada por el Land del estado de Turingia (capital Weimar). Esto es, que los recursos de la Escuela provenían de la Administración Pública.

A pesar del objetivo de la Bauhaus, la enseñanza de la Arquitectura no se hizo efectiva hasta 1927, que se formó el departamento de Arquitectura.

Tras la paz de Versalles, en 1919, se instaura la República de Weimar, con una de las constituciones más avanzadas de la época. Con la rémora de las reparaciones de guerra, Alemania basculaba entre gobiernos socialistas y gobiernos de autocracia militar e industrial. Esto aderezado con las constantes crisis económicas de 1923 (hiperinflación galopante,... un libro costaba 6 millones de marcos), de 1926 (la empresa de aviones Junkers, redujo un 25% la plantilla) y la de 1929 (el 28 de octubre, el mercado de valores de Nueva York se hundió y empezó oficialmente la llamada gran depresión, el crack del 29). Estas crisis provocaron y propiciaron el aumento del paro, el malestar social que derivó en radicalismos, que derivaron en la subida al poder del nacionalsocialismo que cerró la Bauhaus por tildarla de "bolchevismo cultural" y producir un "arte degenerado".

Los directores de la Escuela fueron tres arquitectos y vamos a desgranar brevemente como contemplaban y orientaban la Arquitectura cada uno de ellos en la institución.

#### WALTER GROPIUS, 1919-1928

En 1926 Walter Gropius, mientras se batía en el frente de la Gran Guerra, propuso la creación de la Bauhaus al estado de Weimar. Tardó tres años en conseguir la aprobación, esto refleja el carácter tenaz de su temperamento, que acompañado de un comportamiento carismático, lo convertiría en líder indiscutible de la Bauhaus.

De fuerte personalidad, combinando talento, ambición, inteligencia, perspicacia, flexibilidad, capacidad de observación y una buena dosis de vanidad e indecisión; y sobre todo una gran habilidad para la oratoria y una gran capacidad de convicción.

El "príncipe de plata", como lo llamaba Klee, no era arquitecto y solamente realizó un semestre de Arquitectura en 1903. Según su propia confesión en una carta a su madre, "carecía de habilidad para el dibujo", hasta el punto que contrataba a delineantes para que le dibujasen los ejercicios de diseño que le proponían en clase.

En 1911 realiza la Fabrica Fagus, modelo de modernidad (sus "muros cortina" de vidrio y acero, su esquina acristalada), lo que le granjeó la posibilidad de introducirse en la actividad docente de la Werbund.

Walter Gropius, cuando funda la Bauhaus, se encuentra con tres grandes problemas:

- La aprobación del presupuesto de la Escuela por parte del Estado de Turingia. Continuos retrasos provocaron no pocas vicisitudes en el desarrollo normal de la Escuela por falta de fondos.
- 2. El staff heredado de las anteriores escuelas (EBA y EAD) que eran proclives a no cambiar el nuevo método de enseñanza que sería tan revolucionario ( la llamada "batalla artística de Weimar")
- 3. Una situación política muy polarizada; de un lado el sector socialista que siempre lo apoyaba; y otro, el sector de la derecha que lo detestaba por considerar la Bauhaus políticamente comprometida con la izquierda. De hecho, para evitar susceptibilidades y tratar de eludir críticas, el príncipe de plata prohibió actividades políticas dentro de la Escuela.

Terminada la guerra, el expresionismo se manifiesta y entiende

como signo de vanguardia, por su carácter utópico vinculado al progresismo de los socialistas de la República de Weimar.

#### La primera etapa de Walter Gropius. - 1919-1923

La Bauhaus abraza el expresionismo como seña de identidad y utiliza este registro artístico para el diseño de la primera obra que le contratan a Gropius, estando en la Bauhaus como director: la casa Sommerfeld (1920-22). Un diseño expresionista con claras resonancias wrightianas y que no tiene nada que ver con la moderna fábrica Fagus que había construido en 1911. Una involución arquitectónica difícil de explicar. Gropius recibe este encargo y subcontrata a los talleres de la Bauhaus para la realización de diseño de los interiores. Los alumnos más destacados se encargaban de realizar estos trabajos. Todas estas actividades se desarrollaban en el marco del estudio de Gropius, con una reflexión sobre la vivienda y los espacios urbanos.

#### <u>La segunda etapa de Walter Gropius — 1923-1928</u>

A finales del año 1921, el expresionismo cae en desgracia y la Bauhaus queda desarmada y corre el peligro de convertirse en anacrónica e inoperante. A finales de 1921, Van Doesburg y su "de Stijl" llega a Weimar, aportando nuevos planteamientos que predicaban el "evangelio del cuadrado". Frente a Itten que propugnaba el sentimentalismo el individuo como objetivos dominantes, afirmando que la verdad está dentro del hombre; Doesburg predicaba la contención, la norma de la razón, las formas puras y rectas, los colores primarios; la verdad es universal y se alcanza mediante el trabajo en cooperación. Y no es hasta 1923 cuando celebra la "semana de la Bauhaus" (motivada para explicar los logros de la Bauhaus en estos cuatro años de existencia), cuando encuentran el nuevo camino de la Arquitectura, el nuevo vocabulario que Gropius abrazará hasta su renuncia-dimisión como director de la Bauhaus en 1928.

Con el diseño de la casa Haus am Horn, se inicia el cambio de orientación de los estilemas arquitectónicos. Es el momento de arranque en el que se comienza a consolidar el nuevo lenguaje de la Arquitectura y que conocemos como Arquitectura racionalista, estilo internacional y que identificamos por una gramática visual muy característica: Eliminación de elementos decorativos; ruptura con cualquier referencia a estilos del pasado; la forma sigue a la función; empleo de nuevos materiales; blanco en exteriores y color en los interiores, tan importante en la Bauhaus.

Sus realizaciones más conocidas de este periodo son: La casa de los maestros en Dessau (1925-26), La sede de la Bauhaus en Dessau (1925-26); La siedlung, casas baratas del bariio de Törten en Dessau (1926-28). Y en todos ellos utiliza ese lenguaje nuevo y revolucionario.

En 1925 se trasladan a Dessau (estado de Anahlt) y el alcalde Friz Hesse los apoya incondicionalmente (la subvención ya no es estatal sino municipal). Y la corporación le encarga todos estos trabajos citados que precisamente son la causa de su dimisión, puesto que le acusaban de que un funcionario que cobraba de la Administración no podía recibir encargos públicos y percibir emolumentos por ello.

Gropius dimite en 1928 y propone a Hannes Meyer como sucesor.

#### HANNES MEYER, 1928-1930

Se le encarga el departamento de Arquitectura en 1927 y se regla esta disciplina, introduciendo el Urbanismo como nueva materia.

Muy crítico con la que había sido la Bauhaus hasta entonces, que le tachaba de esteticista orientada a cambiar las formas y no transformación social.

Si Gropius defendía "la idea con alma", Meyer lo hacía con "la forma técnica sin espíritu".

Defendió una Arquitectura veraz, colectiva (cooperativismo) y políticamente comprometida con su tiempo.

Postulaba el "funcionalismo antiestético", donde la utilidad prevalecía sobre la belleza y proponía como lema "NECESIDADES POPULARES ANTES QUE LUJOS ELITISTAS".

Fascinado por la experiencia soviética, permitió que la Bauhaus se politizara en exceso. Su evolución hacia políticas radicales hizo que se creara enemistades con profesores y alumnos que desencadenaron un descontento general y desembocó en el cese fulminante en 1930.

En 1927, propicia e impulsa la primera célula de estudiantes del partido comunista en la Escuela, la denominada KOSTUFRA (Facción de estudiantes comunistas). Algunos ciudadanos llamaban a la Bauhaus Bolcheviquia.

Meyer añadió a la enseñanza asignaturas como la sociología y la economía aplicada al diseño .... y la Bauhaus comenzó a tener una coherencia y consistencia que nunca había tenido, con una enseñanza funcionalista; constructivista; racionalista; colectivista y de conciencia social. Esta aproximación y concesión científica, industrial y sociológica de la Arquitectura le originó ese carácter pragmático. Los talleres se preocuparon de: análisis de costes y de adaptación a los procesos mecánicos. La industria empezó a fijarse en sus productos para comercializarlos. La introducción de un departamento de publicidad para empresas externas, la producción de modelos para la industria y su ejecución. Todo ello contribuyó a que por primera vez la Bauhaus obtuviera un balance positivo con ganancias.

Era lo que Gropius había intentado pero no lo había conseguido y Meyer, con la integración de aspectos prácticos y su fijación en la utilidad y función social lo consiguió. Aceptó los encargos arquitectoniucos para la Bauhaus y los desarrollaba por "células cooperativas" integradas por alumnos y profesores que colaboraban y cobraban por su trabajo. El caso más flagrante es el edificio de Bernau, donde los alumnos involucrados al máximo, diseñaron y proyectaron la casa de los maestros.

Meyer un hombre beligerante e inflexible, cuestionó la pertenencia o no de las disciplinas artísticas en su programa. Así como mostraba un claro rechazo y hostilidad hacia el arte abstracto porque no era bien entendido por el proletariado. Esta actitud le trajo el enfrentamiento con algunos artistas, como Kandinsky y Albers, mientras otros desaparecieron del escenario de la Escuela, como Moholy-Nagy, M. Breuer, H. Bayer, O. Schlemmer, L. Feininger o P. Klee.

#### MIES VANDER ROHE, 1930 -1933

De carácter reservado, solitario y contemplativo, sugería que nunca conviviría con alguien que "no supiese vivir solo".

Como L. C. se inclinó por el poder cultural para conseguir construir. Indiferente políticamente no tuvo reparo en firmar el manifiesto de intelectuales a favor del nacional-socialismo.

En 1929 construye el Pabellón de Barcelona que tanta fama le reportó.

Recoge el testigo de Meyer en la dirección de escuela y hace un planteamiento radicalmente distinto de lo que debe ser una escuela de Arquitectura:

- 1. Impone el aprendizaje teórico sobre la experimentación práctica, eliminando los talleres (learning by doing).
- 2. Cobra fuerza y vigor la figura del Arquitecto como artista y con ello la preocupación por el orden formal y

- estético en detrimento de la problemática social.
- 3. Cuando la Bauhaus se traslada a Berlín convierte la Escuela en una entidad privada por falta de fondos públicos.

Mies es una de las figuras más importantes del siglo XX. Con frecuencia reducido a clichés: planta libre; espacio moderno; preocupación por la construcción; esteta y rechazo de la jerarquía de la composición tradicional.

Propone una Arquitectura intelectual, atraído por el racionalismo constructivo; por la búsqueda de una solidez más institucional que física y en donde ve la Arquitectura como la expresión de "la voluntad de una época traducida en espacio". En definitiva la <u>búsqueda de valores permanentes</u> leídos en <u>perspectiva platónica.</u>

En 1932 los nazis exigen el cierre de la Escuela y pervive en Berlín unos años hasta la carta del 10 de Octubre de 1933 de Mies, que confirma la disolución del cuerpo de profesores y en consecuencia el cierre definitivo de la Escuela.

#### CODA.

Tres directores, tres arquitectos, tres formas de entender la Arquitectura con un denominador común: otorgar a la Arquitectura un VALOR y un SENTIDO SOCIAL...cada uno de ellos, en mayor o en menor medida cargando el acento en esa conciencia social. Es pues más que un estilo, es más que una actitud estética, es sobre todo una actitud ética.

#### Tres formas de actuación:

- La de un socialista, W. Gropius, **utópico** que trató de unir Arte, Técnica y Diseño.
- La de un comunista, H. Meyer, **pragmático** preocupado exclusivamente por la función y el sentido social de la

Arquitectura.

• Y la de un liberal, Mies vander Rohe, **intelectual** que trataba de buscar los valores permanentes de la Arquitectura leídos en perspectiva platónica.

Tres formas que marcaron las directrices de una de las instituciones que más predicamento han tenido en la historia de la Arquitectura y el diseño. Un crisol de la modernidad como nos propone Elaine Hochman.

W. Benjamín, cuando compró la obra de P. Klee el "ángelus novus" le sugirió la metáfora "del ángel de la historia". Basicamente propone el mensaje de que el futuro nos arrastra, que es un reflejo de nuestro pasado del que debemos de aprender para no caer en los mismos errores.

# Las mujeres artistas en la ciudad de Zaragoza. Obras en museos, colecciones públicas y entidades

La tradicional visión androcéntrica con la que artistas, historiadores y críticos han construido la Historia del Arte está siendo cuestionada y reescrita en las últimas décadas gracias al esfuerzo del feminismo. La apuesta por los discursos no sexistas, que pretenden poner en valor el arte producido por mujeres, frecuentemente encuentran como obstáculo las propias instituciones artísticas, ancladas en cánones propios del pasado, en los que la presencia de las mujeres o de minorías sociales no recibe la visibilidad que

necesitan.

La autora de este estudio, Paula Gonzalo Les es Licenciada en Historia del Arte, activista y gestora cultural. Sus estudios han estado orientados desde el comienzo hacia el arte feminista, lanzándose al ámbito de la investigación con un trabajo sobre la Sala Juana Francés de Zaragoza, pionera desde 1990 en la exposición y promoción de arte hecho por mujeres y también por hombres que reflexionan sobre identidades de género no hegemónicas. A este trabajo de DEA se han sumado estudios como el de Pilar Pastor Mujeres creadoras en Aragón. Visibilidad de su obra, para el Observatorio de Cultura de la Consejería de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, sobre la presencia de mujeres artistas en los escenarios del arte aragonés.

El presente proyecto de Paula Gonzalo evalúa las colecciones zaragozanas de arte contemporáneo, creando un valioso inventario que deberá ser tomado como punto de partida para futuros estudios sobre la presencia de las mujeres en el panorama artístico local. Las instituciones revisadas por la autora han sido el EMOZ, el Museo Goya, el IAACC Pablo Serrano, el Museo de Zaragoza, el Fondo artístico de las Cortes de Aragón, el Patrimonio Cultural Mueble Municipal de Zaragoza, la Sala Juana Francés y el Patrimonio Cultural de la Universidad de Zaragoza. Así, este libro queda estructurado en dos partes. En la primera se ofrece el catálogo de obras realizadas por mujeres presentes en estas colecciones, señalando el nombre de la artista, el título de la obra, la fecha de producción, la técnica y las dimensiones. En la segunda parte figura un breve resumen biográfico de las artistas. Todo ello queda ilustrado por obras realizadas por creadoras como Carmen Molinero, Soledad Córdoba, María Buil o María Enfedaque entre otras, todas ellas de potente fuerza visual. También ejemplar ha sido el trabajo de la diseñadora zaragozana Aurora Verón, que ha conseguido una estética limpia y sencilla, en la que las creaciones de estas autoras cobran

protagonismo.

El trabajo desarrollado por Paula Gonzalo ha sido ingente. En el marco de este estudio, han sido recogidas 1125 obras, aunque lamentablemente, de las 451 artistas referenciadas solamente de 323 ha podido obtenerse información biográfica, lo que también nos da una cierta idea del silencio en el que frecuentemente quedan las producciones y las vidas de estas mujeres. Especialmente interesante es la presencia de producciones como el origami, en la que Zaragoza es pionera con del primer museo de origami de Europa, acogido en un edificio municipal. Gracias al Grupo Zaragozano Papiroflexia, esta institución ha podido reunir una interesante colección artística, en la que la obra de artistas mujeres se encuentra representada, tal y como revela el estudio de Paula Gonzalo, a través de creadoras de muy diversas nacionalidades (Colombia, Italia, Francia, Rusia, Japón, Chile y, por supuesto, España). Para el resto de museos e instituciones zaragozanas —a excepción del IAAC Pablo Serrano, el fondo de Patrimonio Cultural Mueble Municipal de Zaragoza y la Sala Juana Francés- queda un largo camino por recorrer en la inclusión de las artistas mujeres en sus colecciones, una responsabilidad que sus directores deberían tener en cuenta para lograr que estos centros sean más inclusivos y que reflejen lecturas modernas y actualizadas. Con inclusión de las mujeres artistas no sólo me refiero a la adquisición de nuevas obras —el incremento de las colecciones es una tarea importante para que un museo sea considerado como tal-, sino también a la investigación de sus fondos, en los que probablemente haya obras realizadas por mujeres artistas que hoy en día sigan catalogadas como anónimas o como elaboradas por algún artista masculino.

Las mujeres artistas en la ciudad de Zaragoza, alberga un gran interés, no sólo para el mundo académico sino para el conjunto de la sociedad zaragozana. La obra es útil para todas las personas que deseen acercarse a nuestros museos y salas de

exposiciones para releer las colecciones en clave feminista, prestando atención a las obras de mujeres. También para quienes se encuentren desarrollando trabajos sobre artistas mujeres representadas en las colecciones zaragozanas, pues gracias a este libro pueden acceder fácilmente a esa información en ocasiones tediosa de obtener. Del mismo modo, quienes se dediquen a la investigación, a la praxis artística y a la docencia tienen aquí una guía rápida para conocer obras de arte ejecutadas por mujeres. Ojalá los vaivenes políticos y el auge de ciertas ideologías retrógradas no terminen por sesgar iniciativas como esta y futuras investigaciones ofrezcan, no sólo un inventario de obras, sino también un producto reflexivo con el que contextualizar la llegada de estas piezas a las colecciones locales.

# El legado artístico de Cidón más íntimo e inédito

Francisco de Cidón Navarro fue una de las estrellas más fulgurantes de las artes gráficas en España a principios del siglo XX. Obtuvo reconocimiento en aquellos lugares en los que vivió como Barcelona, Madrid, Valencia y Zaragoza, donde se conserva su legado en museos como el MNAC o el Museo ABC del Dibujo y la Ilustración. Esta faceta de su obra nunca ha caído en el olvido. En Valencia, su tierra natal, ha estado representado en alguna exposición; pero en Zaragoza, donde pasó la mayor parte de su vida, parece haber quedado en relativo oscurecimiento, más allá de ser el autor de exitosos carteles anunciadores de las Fiestas del Pilar.

Nacido en Valencia el 10 de diciembre del año 1871, su más

temprana formación tuvo lugar en la Academia de San Carlos pero marchó con sus tíos a Barcelona, donde tomaría contacto con la estética del Modernismo. (Esaín, 1996) En su etapa barcelonesa dedicó parte de su actividad al diseño del cartel publicitario, un ámbito artístico que habría de valerle sus mayores éxitos. Las artes gráficas vivían un momento de auge en la Ciudad Condal, gracias al desarrollo industrial, empresarial, social y comercial experimentado desde las postrimerías del siglo XIX hasta el incipiente siglo XX. Las nuevas empresas necesitaban publicitar sus productos, debían ponerlos en conocimiento de la sociedad moderna a través de los cauces informativos de que dispusieran. La vía pública se llenó de pasquines con colores llamativos para captar la atención de los transeúntes, en la prensa los anuncios coparon páginas compitiendo por atraer la mirada de sus lectores. (Lozano Bartolozzi, 2015). Además, algunos de los artistas que habían estado residiendo fuera de España, especialmente aquellos que se encontraban en París como Casas y Rusiñol, regresaron cargados de nuevas tendencias, técnicas influencias para los artistas locales. El cartel publicitario protagonizó una gran exposición en la Sala Parés de Barcelona en 1894, donde el público barcelonés pudo ser testigo de las obras de los principales cartelistas de la escena parisina como Toulouse Lautrec o Grasset, entre muchos otros. Francisco de Cidón asumió con entusiasmo esa cultura visual. En el año 1898, la marca comercial de champagne catalán Codorniu organizó un concurso para su imagen comercial y Cidón obtuvo el tercer premio, algo que dio lugar a que su diseño apareciera publicado el 30 de noviembre de ese mismo año en la página cinco de la revista La Ilustración Española y Americana. (Laborda, 2010)

Sobre esas bases produjo en 1902 y 1903 sus carteles más famosos. En ellos se advierte cómo Cidón se adapta completamente a las exigencias no sólo de la marca sino de las propias de la disciplina del cartel. Logra unas imágenes muy refinadas en las que la estética modernista impera con un uso

limitado de tintas y una gama cromática sumamente evocadora de aquella época, de sus formas y colores distintivos, de sus rasgos estilísticos. La elaboración de un cartel publicitario entrañaba una serie de dificultades para el artista que no se daban en otras disciplinas artísticas, como la necesaria adaptación de la composición al espacio y a las dimensiones del papel, unido al encargo de un tema determinado y, más característico todavía, el uso limitado de las tintas que ya se ha mencionado, pues este condicionaba notablemente la reproducción de la imagen en tanto que una mayor profusión de tintas comprometía un costo superior para los productores. Estos carteles han sido estudiados por Adela Laborda, autora del que probablemente sea el artículo más completo, a día de hoy, sobre Francisco de Cidón con motivo de la adquisición por parte del MNAC del cartel "Perfumeria Ladivfer" (Laborda, 2010).

En 1903 Francisco de Cidón marchó a Madrid y tres años más tarde a París, pero tras una estancia en Mahón fijó su residencia entre 1907 y 1924 en Tarragona. Allí destacó por una intensa labor dentro de la crítica de arte, firmando sus artículos bajo el pseudónimo de Zeuxis que luego conservó en su etapa zaragozana. Trabajó para un diario llamado *La Veu de* Tarragona en cuyas páginas, el 8 de julio de 1917, contó algunas anécdotas de sus peripecias en París, donde había compartido techo con su amigo Puig Perucho, quien se levantaba temprano para ir a los jardines, cuando Cidón regresaba de llenar cuadernos de dibujo en los teatros y cabarets de última hora. (Laborda, 2010) Estos cuadernos juveniles de apuntes dibujísticos a los que se refiere la nota, cariñosamente guardados por sus herederos, son un precioso testimonio de las modas y personajes parisinos o de diversas ciudades, que han permanecido inéditos hasta ahora, en una gran caia rectangular. Su propietaria, Pilar Olivares Cidón, la guarda en su domicilio zaragozano: contiene un cuaderno de la etapa de Madrid, dos cuadernos de París, el cuaderno de Biarritz, una serie de dibujos realizados en 1935 en Ansó y otra serie

de dibujos de cuaderno deshojado datado también en 1935.

#### Dibujos de elegantes mujeres modernas.

Es una temática muy relacionada con sus famosos carteles, pues data de la misma época, pero muestra otra faceta de la obra del artista más íntima, no realizada bajo ningún encargo ni para el público, nacida de forma espontánea para captar aquello que atraía su atención. En ocasiones, parecen estudios abocetados, otras veces se advierte cierta voluntad por reflejar detalladamente elementos cotidianos de su tiempo, la moda y la estética de aquella época. Como en casi toda la obra de Cidón, la figura humana es capital, unas veces captada en la expresión de un retrato, casi siempre respondiendo a cierta economía en los trazos, otras veces, sin necesidad de recrear rostros, evoca actitudes y estados de ánimo a través de la pose. Por supuesto, incluso los dibujos de factura rápida, a veces inacabada, tienen también un valor documental, biográfico y, sobre todo, artístico. A través de estos dibujos podernos advertir influencias, intereses, maneras de mirar, voluntades de representación y actitudes en los representados. Ahora bien, el atractivo de esos dibujos, a veces completados con resaltes de color, no se apoya solamente en un valor estético sino en su carácter de testimonio humano, al reflejar el espíritu de una época mediante la representación de personas que, con gran probabilidad, fueron reales, que existieron, que tuvieron una vida como nosotros ahora. Gentes que salían a tomar el café, que frecuentaban los salones de baile para socializar, que fumaban y perdían los pensamientos que los hacían humanos. Esas gentes cuya imagen nos llega gracias a un leve gesto que permanece sobre el papel inmortalizado por Cidón.

El primero de los cuadernos encontrado es el cuaderno de Madrid, fechado en el año 1904, momento en que el artista deja Barcelona y se traslada a la capital donde, según se recoge en

"notas de arte" por el propio Cidón, se formó con Sorolla. (Cidón, 1932) Está integrado por un total de 36 dibujos que cuentan con unas dimensiones de 14,4 x 11,3cm. Todos ellos se encuentran en un pequeño cuaderno que ha llegado en relativo buen estado de conservación. Destacan las figuras femeninas, aunque también encontramos algún dibujo en el que se representan hombres. Estos dibujos comparten, en su mayoría, algunos rasgos a nivel formal. En primer lugar, el soporte y la técnica. Son dibujos realizados a lápiz sobre papel; a veces reciben pequeñas notas de color. Parece haber cierta reticencia a representar los rostros de los personajes que muchas veces se cubren la cara o aparecen representados de espaldas. Abunda un modelo de composición protagonizado por la figura de una mujer con vestido largo, de espaldas al espectador y con alguna de sus manos apoyada sobre la cintura. Otro punto de vista al que recurre asiduamente es el del perfil. Disimula una y otra vez los rasgos del rostro evitando recrear con fidelidad absoluta el retrato. No obstante, esto no puede atribuirse a una falta de habilidad para el retrato, ya que en la misma serie se dan al menos dos dibujos en los que los rasgos faciales sí han sido perfectamente definidos.





Dibujo del Cuaderno de Madrid, 1904

Dibujo del Cuaderno de Madrid, 1904

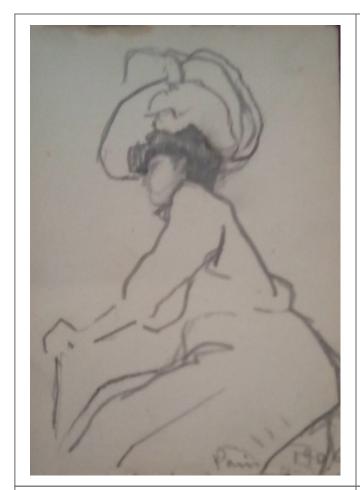
El espacio es secundario, las figuras se mueven en un lugar indefinido que el espectador bien puede imaginar gracias a acciones como el paseo que podría darse en la calle o algún parque o a través de algún elemento mueble como el soporte en el que se apoya la mujer que lee el periódico. A menudo, la figura protagonista y algún elemento secundario quedan centrados en el papel dejando vacío el resto, mientras que en otras ocasiones se llena más el soporte e incluso se amplía a la siguiente hoja.

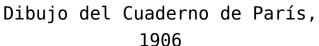
Los dos cuadernos de París, fechados en el año 1906 reúnen un total de 45 dibujos. Sus dimensiones son parecidas pues el primero tiene 9,4 x 13cm y 9,6 x 14,4cm el segundo. A nivel técnico y formal presentan continuidad en relación a los dibujos del cuaderno de Madrid. Si bien en aquellos ya se advertía la influencia de los cartelistas parisinos como

Toulouse Lautrec, o de los artistas vueltos de París como Ramón Casas, en estos la influencia queda más patente a través de una mayor economía y sencillez en los trazos. La definición de las figuras es más simple pero también más elegante en su trazado. El tema principal continua enmarcado dentro de la obra de género y sociedad. La mayoría de obras conceden protagonismo, una vez más, a la figura femenina de la modernidad. La estética parisina, sobre todo la que nos evocan los carteles de este tiempo, impregna la obra de estos cuadernos.

Este aspecto resulta relevante en tanto que manifiesta la capacidad de Cidón de asimilar las corrientes imperantes y de producir un arte que alcanza la categoría y calidad de los trabajos realizados por los grandes cartelistas del momento. Sin embargo, también su dibujo difiere de sus influencias ya que sus figuras no padecen la deformación subjetiva del ambiente nocturno que caracterizan algunas de las representaciones de Toulouse Lautrec ni la línea encierra completamente la composición de la forma como en la obra de Ramón Casas.

La línea en Francisco de Cidón sintetiza los cuerpos con trazos que se cortan dejando pequeños espacios que generan una plástica plana con la que también es capaz de afirmar el volumen de los cuerpos y de las texturas que los visten. Alcanza la sencillez que requieren las figuras de los carteles, cuya corporeidad se cierra finalmente con la aplicación de las tintas.





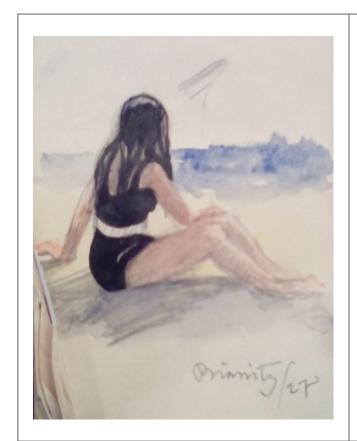


Dibujo del Cuaderno de París, 1906

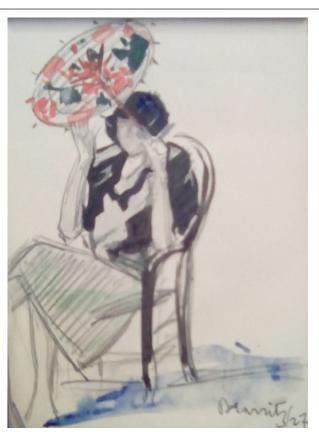
En el ejemplo aquí reproducido se puede observar cómo el contorno y perímetro de la figura no se cierra completamente. El espacio que se crea desde el propio trazo de la representada. Su ligera inclinación hacia un fondo blanco a partir del apoyo de sus manos sobre una vara rígida constata no sólo el espacio sino también el movimiento tenido, el gesto y el aire que ocupa la figura, el volumen del sombrero y la ilusión de su textura. La composición final parece el resultado de una síntesis entre el volumen y la silueta en una hibridación que capta y bebe de la estética de la época al tiempo que la reinterpreta y la conserva; que trae de vuelta al espectador el aire de la *Belle Époque*.

Ocurre otro tanto con los dibujos protagonizados por modernas figuras de veraneantes en la playa de Biarritz, realizados en

1927, época en la que ya vivía en Zaragoza, pero debió de hacer una escapada veraniega al otro lado de los Pirineos. Las obras de este cuaderno se caracterizan por un mayor predominio de la acuarela como técnica cromática para representar los colores y reflejos vivos de las playas de Biarritz, una ciudad costera situada en el suroeste de Francia.



Dibujo del Cuaderno de Biarritz, 1927



Dibujo del Cuaderno de Biarritz, 1927

En la iconografía vuelve a ser recurrente la representación de mujeres que en esta ocasión aparecen en actitudes de descanso bajo las sombrillas o mirando al mar. El elemento marino está muy presente y se recrea a través de la sencillez y simplicidad del color dentro de la propia composición. Cidón, cartelista, sabe optimizar el número de colores (de tintas) que utiliza para lograr el resultado estético deseado. Las figuras representadas conservan la elegancia de las etapas anteriores en sus formas de vestir y sus actitudes apacibles y refinadas.

A menudo, los rostros se omiten como si se desarticularan al

contacto con la luz y las iridiscencias que emite la arena rociada por la hiriente claridad con que el sol se presenta en el papel. Una joven sentada frente al mar pierde sus pensamientos entre las olas que se levantan con soplos de acuarela. El blanco del cielo pone lindes al azul y traza un horizonte que vaivenea salpicando el aire. El cuerpo girado de la joven proyecta una sombra gris, y en el negro de su traje de baño se funden las puntas de su cabello, que también visea con la claridad que baña la arena.

Otra serie de dibujos conservada en esa caja también se enmarca en viajes por el extranjero, pero su datación es ya del año de 1935. Estos dibujos suponen, en parte, una continuidad respecto a las maneras elegantes de los dibujos realizados en París, pero liberados de la influencia directa de los artistas del cartel parisino. En este momento, la Belle Époque se ha desvanecido. Son nuevos retratos de mujeres, calles y edificios. La evocación de una serie de lugares a cuyos espacios se puede volver, pero no regresar a aquellos tiempos felices, que permanecen entre la nostalgia de la memoria y los trazos fugaces sobre el papel, testimonio infalible de que aquellos tiempos fueron reales.

#### Temas y tipos aragoneses

Además de de estos cuadernos, se conservan en la misma caja unos dibujos de gran interés dedicados al Valle de Ansó y la cultura ansotana. A diferencia de los anteriormente comentados de los cuadernos de Madrid, París y Biarritz, estos dibujos de Ansó no están reunidos en un cuaderno, sino que se encuentran dispersos en multitud de hojas y recortes de papel, pero no por ello se ha perdido la unidad del conjunto. Son testimonio de otra veta de inspiración, relacionada con tipos y paisajes de Aragón, por los que había empezado a interesarse a partir del momento en que el artista fijó su residencia en Zaragoza.

Francisco de Cidón había llegado a la capital aragonesa en el año 1924, y vivió allí hasta el final de sus días. Cronológicamente, la etapa zaragozana es pues la más extensa de su vida, y está marcada por dos hitos que le dieron a conocer en la esfera pública local. En primer lugar, su trabajo en el instituto de secundaria "Goya" como profesor de dibujo, donde según afirman los Hermanos Albareda (José y Joaquín) en el artículo que redactaron con motivo de la anunciación del fallecimiento de Cidón en 1943, "dejó un gratísimo recuerdo que se patentizó cuando hace dos años fue objeto de un cariñoso homenaje por profesores y alumnos con motivo de su jubilación (Albareda, 1943).

El segundo hito destacable guarda relación con el tema del cartel publicitario, vertiente artística que no abandonado cuando decidió presentarse en 1926 al concurso de carteles para anunciar las Fiestas de la Virgen del Pilar. Aquel año se presentaron quince carteles entre los que se encontraba el de Francisco de Cidón que resultaría finalmente ganador con el nombre A orillas del Ebro. Este cartel representaba una pareja de danzantes de jota, con brazos en alto y una de las piernas al vuelo. Dos guitarristas acompañan la escena de fondo y toda la composición responde a una simetría casi perfecta en la que los danzantes contraponen sus figuras dejando entrever en lontananza la silueta erguida del Pilar, dorado tal vez por una luz de atardecer. La simetría se ve reforzada por la presencia de dos ramajes contrapuestos que contribuyen a enmarcar visualmente El Pilar y la escena de baile. Pilar Bueno Ibáñez, estudiosa del cartel de las fiestas del Pilar, señala al respecto, que la representación de la escena de danza era un motivo que hasta el momento no se había dado de forma asidua ya que tan sólo otro autor, Balasanz, había introducido este tipo de escena en un cartel y esto se había producido en el año 1909 (Bueno Ibañez, 1983:76-77).

Al año siguiente (1927), Cidón volvió a presentarse al concurso con una obra titulada *Cultura*. En esta ocasión, las

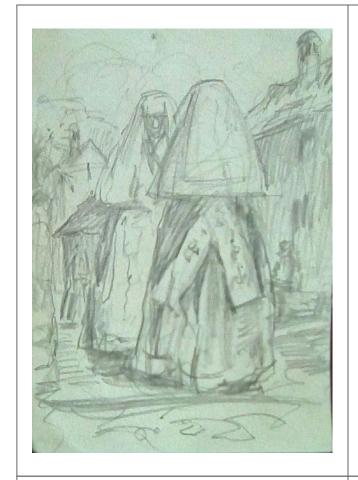
bases del concurso expresaban como requisito el uso del menor número de tintas posibles. El cartel de Cidón, nuevamente ganador, tiene cuatro tintas. La escena presenta en un primer plano a una baturra sentada en una fuente mientras acaricia con sus manos una paloma que se ha posado en su hombro izquierdo. De pie y en un plano algo más retrasado se encuentra el baturro de pie, con un brazo en jarra sobre su cadera y mirando a la joven. El fondo lo vuelve a protagonizar El Pilar, su imagen bajo una luz, en esta ocasión con mayor evidencia que en el anterior, de atardecer sobre el que se recortan las siluetas de las palomas que sobrevuelan el cielo ambarino (Bueno Ibáñez, 1983).

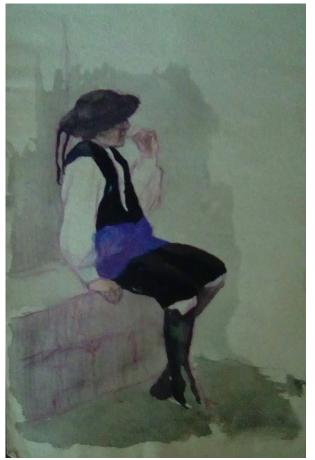
Otros tipos y trajes tradicionales aragoneses siguieron interesando a Cidón, quien dedicó luego a asuntos ansotanos otro cuaderno de dibujos conservado por su familia. A principios del siglo XX, con la llegada del otoño, muchas ansotanas partían a Francia para trabajar en las fábricas de alpargatas y no regresaban hasta la primavera, por ello se les dio el nombre de *golondrinas*. Durante su estancia en Francia, aprovechaban para comprar té de Suiza con el fin de ir luego a Madrid a venderlo una vez hubieran regresado a Ansó (Bernués, 2011).

Dio la casualidad de que, en una ocasión, en el año 1912, el pintor Joaquín Sorolla (maestro de Cidón durante su estancia en Madrid en 1904) se encontró con las ansotanas que vendían té y se sintió especialmente atraído por sus vestimentas. Esto le llevó a pintar el retrato que se conserva en el Museo Sorolla de Madrid en el que aparecen las ansotanas Sebastiana Puyó y su nieta Sebastiana Brun. Un par de años más tarde, en 1914, Sorolla viajó a Ansó para realizar el conjunto de dibujos y pinturas que hoy se conservan en el museo de Madrid. Además de esto, la Hispanic Society encargó una obra al pintor que recibiría el título de *Visión de España*, una visión folklórica de España en la que fue representada, también, la cultura ansotana. El tema folklórico de España despertó un

gran interés en la época y la obra de Sorolla sirvió para difundir la cultura de Ansó. Este interés también afectó a Francisco de Cidón, y así, en el año 1935 viajó al valle y realizó un exquisito conjunto de dibujos y acuarelas en las que representó a las gentes y la cultura ansotana.

La obra que produce en Ansó surge de una observación pausada y lenta de las costumbres y las formas de vida del lugar. En sus dibujos, Cidón concede una vez más especial protagonismo a la figura humana sobre el fondo, pero ya empieza a centrar su atención en detalles del paisaje pues también se encuentran ya algunas obras en las que se recrean los tejados y chimeneas de Ansó, que de una manera incuestionable forman parte de la cultura del lugar. El elemento más destacado de este conjunto de dibujos y acuarelas vuelve a ser, como en Sorolla, la vestimenta. Esto se debe al gran peso cultural que esta tenía, pues cada traje se correspondía con un momento o función distinta. Son habituales las representaciones de las "golondrinas" en sus marchas a las fábricas de Francia, los hombres ansotanos sentados en los rincones del pueblo o las parejas conversando.





Dibujo de Ansó, 1935

Dibujo de Ansó, 1935

El color cobra un significado pleno al retratar los tintes de las ropas que visten. No es sólo un elemento de luz o una manera de retratar los juegos de luces del ambiente como en los dibujos de Biarritz, pues es el eslabón que completa el significado cultural de la representación. Cidón trata a los personajes con notable variedad de poses y actitudes, pero además, confiere a los representados el carácter digno y natural de sus gentes. Sus acuarelas recogen los colores de las ropas y los inmortalizan como si fueran fotografías tomadas a modo de reportaje.

Al año siguiente estalló la Guerra Civil en España, y entre 1938 y 1939, Francisco de Cidón recorrió distintos pueblos y lugares del norte y del sur de Aragón retratando los estragos físicos de la Guerra. Realizó una serie de más de ochenta dibujos tomados a modo de testimonio histórico de la devastación, que también han conservado sus descendientes. En estas representaciones el tema principal es la ruina y los

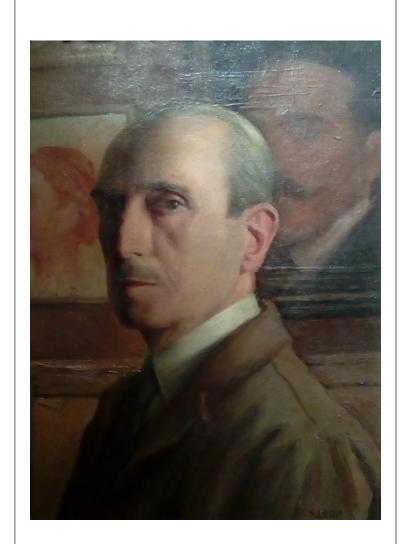
escombros como imagen del paso de la guerra. La presencia humana podría parecer anecdótica, pero manifiesta el sentido crudo de la realidad, la pequeñez del individuo en un mundo destruido. En la acuarela de Belchite un color rojizo impregna toda la obra, un halo de guerra aún envuelve el cielo y resbala hasta el suelo. En la torre mudéjar decapitada se ha detenido el reloj en la hora de la muerte, la última de todas las horas marcadas en ese pueblo. Los cuerpos de las víctimas yacen inertes al pie de los escombros; algunos todavía, aferrados a su fusil.

Otros dibujos, como el del Seminario de Teruel, reflejan fielmente la voluntad fotográfica del artista. La ruina vuelve a protagonizar la escena. El edificio del seminario al fondo, abierto por heridas de fuego, se levanta sobre un primer plano configurado por una serie de construcciones también abatidas por la guerra. Es una imagen de abandono en la que no hay personas, sólo un sórdido paisaje. El conjunto de obras que compone esta serie protagonizó la que fue su última exposición en Zaragoza en el año 1942, celebrada en el Salón del Casino Mercantil. Más adelante, la serie entera fue recopilada en una publicación titulada *Pueblos devastados de Aragón*, donde también fueron recogidos los elogios de la crítica que le mereció en aquel momento.

#### Pinturas de caballete

La obra de Cidón sobre papel es un testimonio representativo de su destreza para el dibujo y las artes gráficas que le hicieron merecedor de gran prestigio en ese ámbito, pero no hay que olvidar su faceta de pintor de cuadros al óleo. Muestra de de ello es el autorretrato del año 1934 que conserva la familia en su colección particular. El artista se retrata de medio perfil, fijando sus ojos en el espectador y manteniendo una actitud serena. El fondo es una pared de la que cuelgan otras obras, una sanguina y otro retrato pintado.

Los volúmenes y los juegos de luz y sombra equilibran la composición en la que ha quedado inmortalizado, con algunas de sus obras favoritas, que nos dan idea de la importancia que tenían para él los dibujos y carteles, pero también sus cuadros al óleo. Esa es otra faceta de su producción que está también representada en la colección de sus herederos y en buena medida sigue inédita.





Autorretrato de Francisco de Cidón

Retrato femenino (quizá su esposa)

Buen ejemplo de ello es la obra que se muestra aquí y que conserva Pilar Olivares Cidón (nieta de Cidón), junto a los dibujos y cuadernos que se han tratado. Se trata de un lienzo vertical en el que aparece una joven de medio perfil cuya identidad podría ser la esposa del artista, según afirman los

descendientes; aunque esa identificación no ha sido corroborada. El tratamiento del tejido evoca un roce sedoso al tacto a través de los brillos y sombras luciendo y desluciendo los blancos en coloraciones grises que se pliegan con realismo y elegancia.

También conserva la familia numerosos cuadritos de paisajes, todos ellos inéditos pues esta faceta de Cidón siempre fue menos conocida. Excepcional fue el caso de su panorámica pintada al óleo de la Peña Oroel reproducida en mayo/junio de 1943 por la revista *Aragón* del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón. La grandeza de la montaña venía cargada, en esa ocasión, de un aire elegíaco que anunciaba la triste noticia del fallecimiento de Francisco Cidón (Albareda, 1943). Resulta curioso que no escogieran alguna obra suya más conocida, pero era una buena opción para ilustrar un breve resumen biográfico resaltando sus aportaciones a la tierra de Aragón, destacando su participación en el impulso para la creación del museo de arte románico de Jaca y su importante labor como crítico de arte en la revista, que cumplía, entre otras cosas, una función divulgativa de aquellos aspectos que encabezaban la actualidad artística y patrimonial.

Durante muchos años, este y otros cuadros permanecieron en el domicilio del artista, en la Avenida Central (hoy calle Zumalacárregui) en Zaragoza. Posteriormente, su viuda Xaviera Ubach, dejó el piso y distribuyó la colección entre sus hijas Asunción y Mª Rosa. Asunción, madre de Pilar Olivares, vivía en la calle Contamina y colgó parte de los cuadros en su casa almacenando la otra parte sin enmarcar en la buhardilla. Allí se encontraban, entre las series descritas, los cuadernos de viajes. Permanecieron allí hasta el año 1960, cuando el domicilio fue vendido y la buhardilla vaciada. Los padres de Pilar Olivares se trasladaron, y cuenta Pilar que, ayudados por unos buenos amigos que tenían un coche 600 descapotable, guardaron todo en un trastero hasta el año 1965, tiempo en que pudo llevarse las obras a su nuevo domicilio. Entonces

enmarcaron, restauraron y guardaron cuidadosamente las obras sin enmarcar. Pero los cuadernos de dibujos llamaron particularmente la atención de Belén Gómez Navarro, sobrina de Pilar Olivares, quien y se puso en contacto con el catedrático de la Universidad de Zaragoza Jesús Pedro Lorente, director de AACADigital. En esta revista hemos querido dar a conocer esas obras como homenaje a quienes las conservaron y advirtieron en ellas un valor de interés general. Un legado familiar, pero también un testimonio del arte de la primera mitad del siglo XX con el que reivindicamos la memoria del extraordinario y polifacético artista que fue Francisco Cidón.