

Fotografías del mexicano Diego Moreno

En la galería Spectrum Sotos, el 17 de mayo se inaugura la exposición de fotografías del mexicano Diego Moreno, que titula “En mi mente no hay silencio”. Estamos ante un joven artista de 26 años, nacido en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. El artista comenta la tradición en su familia de *la liturgia católica y sus rituales o las misas de cuerpo presente*, mientras que Ana Casas Broda, en su prólogo, afirma: *...nace de la tradición de los “panzudos mercedarios”, guardianes del barrio de la merced en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. “Los panzudos” representan los pecados. Mientras más pecados tenga que expiar la persona, más grande y fea será su indumentaria para curarse de ellos en mayor medida. Estas figuras anuncian la fiesta de la Virgen de la Merced y la acompañan, purificándose en este proceso.* Cita imprescindible pues se define todo y como crítico evitamos escribir cualquier absurdo comentario. Otro hermoso aliciente es que en las fotografías vibra México, por supuesto San Cristóbal de las Casas.

Nueve fotografías, de muy buen formato e intachable sentido del color con toque exclamativo en bastantes fotos, que representan a un artista sin fisuras. Estamos ante interiores salvo una fotografía en pleno bosque con un niño intrigado ante la presencia de una figura con máscara de auténtico terror. En las restantes obras tenemos, por ejemplo, a dicha corpulenta figura con gran falda y máscara de gorila, otra con máscara y enorme dentadura perfil amenaza mientras siete personas beben café sentados alrededor de una mesa y lo mismo con una niña y la tarta. Queda evidente la perfecta integración de lo anómalo con las figuras. Muy buena exposición. Artista. Sugerencia en beneficio del fotógrafo: Cuando exponga de nuevo en Spectrum Sotos, lo vemos

obligatorio, es imprescindible que cambie de tema.

Acción del artista Sergio Muro, Esculturas de Juan Carlos Laporta

En la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón, el 10 de mayo se inaugura la exposición del escultor Juan Carlos Laporta titulada 'Escultor'. Trabajador hacia la infinitud.

Dos poderosas y espectaculares esculturas por tamaño y categoría, una en madera natural y otra pintada con verdes, azules y amarillos, se caracterizan por la supresión de elementos formales y la perforación total de la madera para crear múltiples espacios y enriquecer el conjunto. Gran capacidad evocadora.

El resto de las esculturas, de pequeño y mediano formato, se caracterizan por la ausencia de perforación interior y con destacable variedad de colores, incluso monocromas. Todo al servicio de temas como la madre, una cabeza de mujer y múltiples figuras femeninas filiformes. Muy destacable variedad formal. Exposición que se capta como un suculento gozo sin pausa.

El sábado 26 de mayo, a las diez de la noche y en la plaza del Pilar entre la cascada, el cercano estanque y la gran esfera que representa la Tierra, el versátil Sergio Muro ofreció un espléndido *performance*, preferimos acción, caracterizado por su complejidad y la participación del público en un momento

específico. Acción con la crítica social, vía emigrante, como tema perfectamente realizado. Muy trepidante. El Sergio Muro de siempre.

Todo comienza y acaba como sigue. Donix Garrido y Mario Gutiérrez Cruz, con altavoces, mantienen una conversación sobre una patera con numerosos adultos y niños. Al mismo tiempo, Sergio Muro lanza una patera sobre el estanque a pie de la cascada y la mueve de un lado a otro, sobre la que sube Huguete Sidone, mujer de raza negra con elegante vestido blanco. Sigue la acción pero ahora sobre el estanque junto a la esfera que representa a nuestro planeta. En dicho estanque hay numerosas banderas de los países africanos distribuidas por doquier, que Sergio Muro entrega a los espectadores para llevarlas con lentitud y apoyarlas sobre dicho globo terráqueo. El acto termina cantando la soprano Pilar Andrés. Acción muy bien articulada en medio de un público con el silencio como norma.

Cuadros de Conchita de la Cueva y Débora Aguelo, Cuadros, esculturas y dibujos de Jesús Sanz

En la galería Finestra, el 13 de abril se inaugura la exposición de la pintora Conchita de la Cueva. Rostros femeninos y masculinos, uno por cuadro, incluso ambos, que se muestran en el agua con uno o más peces, también sacados del cuadro sobre la pared. En cinco cuadros incorpora una sirena. Colores suaves alterados por el rojo de los peces. Exposición fallida por exceso y monotonía.

En la galería Finestra Estudio, el 1 de junio se inaugura la exposición de Débora Aguelo, joven ilustradora nacida en Zaragoza. Pero aquí estamos ante once cuadros mediante acrílico y lápiz sobre madera. Sobre fondos monocromos de diversos colores incorpora líneas que configuran muy sutiles campos geométricos. Geometría como intachable tema que invade con suavidad el rostro y el medio cuerpo de una figura femenina por cuadro siempre de gran belleza y sublimación. Los colores de cada rostro son muy delicados, afines a la geometría para obtener una impecable unidad. Desconocemos sus ilustraciones pero como pintora tiene un espléndido futuro.

En la galería Pilar Ginés, el 17 de mayo se inaugura la exposición de Jesús Sanz, titulada 'Anima et Materia', con cuadros, esculturas y dibujos. En la tarjeta cita el fragmento de un hermoso pensamiento de Mohammed Ibn Arabi cuando afirma: *Mi corazón se ha vuelto capaz de tomar todas las formas...*

Cuadros, esculturas y dibujos tienen gran coherencia temática y formal. En los cuadros hay un predominio de la geometría, a veces rozando la abstracción, siempre con el hombre y la mujer unidos de forma indisoluble. Colores armónicos sin estridencias. En cuanto a los dibujos, muy buenos, tienen las mismas características que los cuadros, con el aliciente de que uno es una auténtica exquisitez como aval de su alto nivel. Las esculturas, por lógica, obedecen al mismo tema. Impecable sentido del volumen, eliminación formal y gran juego geométrico. El tema es una pareja amándose. Las figuras, inmóviles y solemnes, tienen una diminuta esfera sobre la frente, como aliciente formal, cual evocación del famoso tercer ojo. Exposición, por supuesto, intachable.

El pintor Andre Martus, la escultora Cristina Silván

En la galería Cristina Marín, el 12 de abril se inaugura la exposición del artista alemán Andre Martus titulada “Concrete Work”, que ha expuesto varias veces en dicha galería. Cuadros, esculturas y un montaje manifiestan su versatilidad. A título de información cabe sugerir que nació en Heidelberg, muy bella ciudad universitaria. Reside en Barcelona y habla un buen español.

El cuadro de gran formato *De fluidos candentes* encaja en un impactante y hermoso expresionismo con ricas texturas que manifiesta y anuncia una poderosa destrucción masiva cósmica. Atrapa la mirada sin posibilidad de retorno. El resto de los cuadros, de pequeño y mediano formato, poseen varias singularidades. Los de pequeño formato, 15 en total, son de fieltro y metal, con el círculo en el centro como gran tema y fondos monocromos. Muy exquisitos. Apela al círculo como forma eterna, siempre atractiva, sobre la que se pueden interpretar mil significados. Los restantes cuadros, de mediano formato, tienen dos planos, uno en metal y otro de hormigón, como *Concreto corrosión*, de modo que el plano de hormigón, muy expresionista con círculos concéntricos, enlaza con cuadros tipo *Ausencia*, un tríptico, mediante fondos monocromáticos y expresionistas cruces. Destrucción, vida inestable sin retorno.

En cuanto a las dos esculturas, chapa oscura, son abstracciones expresionistas filiformes de impecables formas camino hacia cualquier cielo. Queda evidente su relación con los cuadros. El montaje se basa en barras de metal de las que cuelgan estrellas cual esculturas, como matiz armónico, y una

tela azul con rotos para enfatizar en un matiz destructivo vinculado con el resto de la exposición. Artista muy completo que nunca cansa.

En la galería Antonia Puyó, el 26 de abril se inaugura, bajo el título 'Sobre Plano' la exposición de la escultora Cristina Silván, nacida en Pamplona el año 1975 pero residente en Zaragoza desde que esculpe. Ya en el prólogo, suponemos que de la artista, se comenta que la obra es *un ejercicio de síntesis con perspectivas imposibles*. Así es. Una escultura filiforme tiene en los diferentes planos una hermosa geometría que atempera y enriquece el conjunto. Otras obras en rojo dentro de cajas o un plano sobre la pared en rojos y una en negro. Sobriedad formal de máxima eficacia artística. Muy buena exposición donde, una vez más, se demuestra su indiscutible creatividad desde la aparente sencillez.

Rafael Navarro y Antón Castro; Cuadros de Miguel Ángel Domínguez

En la galería A del Arte, el 4 de abril, se inauguraba la exposición *Mujeres Soñadas*, con el fotógrafo Rafael Navarro y el escritor Antón Castro como protagonistas nominales, aunque visualmente es protagonista la figura femenina, como uno de sus temas preferidos, de modo que ofrece muy dispares planteamientos. Prólogo de Antón Castro con frases tan precisas como:

Posee una mente ordenada, meticulosa, gobernada por el canon clásico. Su obra, que tiende a la abstracción y a la pureza de las líneas, contiene como pocas el tránsito minucioso del negro intenso al blanco, un tránsito con sus paradas y emboscadas en el gris.

La exposición tiene 28 fotografías en blanco y negro de Rafael Navarro y a pie de obra un texto de Antón Castro, de modo que ambas líneas se complementan para ofrecer un ámbito con dosis extrañas pero armónicas. Las fotografías, según indicación del galerista, tienen hasta 25 años, algo que lamentamos pues el doble planteamiento se merecía una obra del último año. Si las fotografías hubiesen sido del último año ni dudamos en afirmar que se merecía un libro con la obra en una cara y el texto en otra.

En la galería A del Arte, desde el 21 de junio, se inaugura la exposición de Miguel Ángel Domínguez titulada 'Paisajes de Luna Nueva'. José Antonio Conde titula a su prólogo 'Metáfora de la materia' y entre otras consideraciones afirma:

...son paisajes de un estado del alma que derraman la luz de un sueño para crear un pensamiento que refleja una afirmación espiritual, una razón luminosa que lleva consigo una infinitud... las señales y los signos de Miguel Ángel Domínguez nacen de una experiencia y de un lenguaje que acerca el trazo exterior a una realidad interior que se extiende hasta los pigmentos más trascendentes de la memoria. Todo muy certero.

Al margen de tres esculturas, la de madera en línea expresionista como sus cuadros, que algún día comentaremos si expone mayor número, las numerosas obras tienen buen formato, incluso exhibe un tríptico y algún collage. Cuadros singularizados por unas texturas al servicio de abstracciones

expresionistas, con alguna cruz como toque dramático, que se potencian mediante los colores oscuros y dispares planos interrelacionados con mayor o menor movimiento. Obra que sale del interior vía carácter del artista que siente el ámbito humano como un territorio inhóspito. Nadie se salva. Exposición muy sólida, personal, que avala su permanente línea creativa.

Pintores aragoneses en la capital mundial del comercio artístico (1870-1918):

I. París: capital de la modernidad y de la globalización

Paris, Capital of Modernity, así tituló el geógrafo británico David Harvey el libro en el que analizó el desarrollo de París durante la segunda mitad del siglo XIX (HARVEY, 2003).[\[i\]](#)Aunque la capital francesa había sido desde época barroca uno de los centros económicos y culturales más enérgicos de Europa, fue durante el periodo comprendido entre la Revolución de 1848 y la Comuna de 1871 cuando se erigió en el paradigma de la Modernidad.

En 1852 Luis Napoleón Bonaparte proclamaba el Segundo Imperio, inaugurando un periodo en el que Francia fue evolucionando hacia un capitalismo financiero. Así, con la producción industrial y el consumo creciendo exponencialmente, la ciudad del Sena emprendió toda una serie de transformaciones urbanísticas que convirtieron el *Vieux Paris* en la capital más moderna del mundo. Estas reformas no solo conllevaron la apertura de espaciosos y elegantes bulevares

que seguían las directrices de la arquitectura haussmaniana, sino que descongestionaron el centro histórico y mejoraron considerablemente las comunicaciones entre este y las estaciones de ferrocarril, nuevas puertas de entrada de la ciudad (VAN ZANTEN, 1994).

La rápida modernización social y cultural emprendida por Francia tuvo su impacto en todos los ámbitos de la vida urbana. Es el caso de la utilización del espacio, las nuevas fórmulas del mercado financiero, la estructura del Estado, el mercado laboral y por supuesto las fórmulas de ocio. El Imperio en su interés por legitimar el “nuevo régimen”, hizo uso de toda una retórica de raíz clásica, materializada en la celebración de los triunfos militares, la organización de innumerables bailes y festejos y la inauguración de imponentes monumentos que funcionaban como hitos en la perspectiva de los grandes bulevares parisinos (HARVEY, 2003: 271-288). Las exposiciones universales también reflejan este anhelo de Modernidad y en su atracción de miles de visitantes procedentes de las provincias francesas y del extranjero, constituyeron un importante estímulo para la economía.

Con todo, fue el consumo y no tanto las políticas imperiales lo que permitió la modernización de la cultura parisina. La proliferación de los cafés y de los grandes almacenes contribuyó a disipar la frontera entre el espacio público y el privado. Le Bon Marché fue inaugurado en 1852, Les Grands Magasins du Louvre en 1855. El arte del escaparatismo fue mejorándose, creando el perfecto reclamo para los clientes que paseaban por la vía pública.

Los grandes almacenes y el desarrollo del comercio a gran escala dispararon las cifras de visitantes extranjeros que llegaban a la ciudad. Establecimientos como Le Bon Marché estaban acostumbrados a recibir a turistas de otros países y llegaron a traducir a muchos otros idiomas folletos que vendían a modo de *souvenir*:



Au Bon Marché, Grabado de Burn Smeeton y Auguste Tilly a partir de un dibujo de Charles Fichot, 1874

En España, las revistas ilustradas no permanecieron ajena a estas novedades, y numerosos cronistas relataron este desarrollo de los comercios parisinos. En sus escritos puede entreverse el asombro que provocaba en ellos la percepción de este tipo de consumo, tan diferente del existente en las grandes ciudades españolas como Madrid o Barcelona. Así lo reflejó la revista *Academia* en 1878:

Las gigantescas tiendas Louvre, Bon Marché, Coin de Rue, Petit Saint Thomas, Printemps, y otras, y otras que prolijo sería enumerar, con su inagotable existencia de novedades; las sastrerías de fama europea, los establecimientos de modas, invitando á guarecerse contra las glaciales caricias de la cruda estación; los plateros, los diamantistas ofreciendo el lujo y á la riqueza variadísimos joyeles; colmados, pastelerías y confiterías esmerándose en distinguirse en palestra de iniciativos productos, holocausto maquiavélico al dios Estómago (...)

Empero, este París que lo encierra todo y sabe dar satisfacción á todo cuanto el hombre desear podría, no deja rezagado el alimento por excelencia, el intelectual, conservando dignamente el cetro que el universo le concede como centro productor del Libro.

Grandes almacenes y jardines urbanos constituyeron el punto de encuentro de la burguesía y las clases medias, lo que generó una cierta sensación de inestabilidad entre las clases acomodadas. La gran masa de trabajadores no quedó ajena al ocio, desarrollándose más que nunca los pequeños cafés y las tabernas que contribuyeron al progreso del movimiento obrero. Y en este escaparate del que eran partícipes todos los sectores de la sociedad, comenzaron a escucharse algunas voces críticas. Edmond Goncourt escribió en 1860 en su diario (GONCOURT, 1962: 53):

Nuestro París, el París donde nacimos, el París de las formas y conductas de 1830 y 1848, está desapareciendo. Y no está desapareciendo físicamente, sino moralmente. La vida social está empezando a sufrir un gran cambio. En el café puedo ver mujeres, niños, maridos y esposas, familias enteras; el hogar está agonizando. La vida está amenazada con volverse pública. El club para las clases superiores, el café para las inferiores. A esto es a lo que está llegando la sociedad y la gente común. Todo ello me hace sentir como un viajero en mi tierra espiritual. Soy un extraño frente a lo que se avecina y lo que ya está aquí como, por ejemplo, esos nuevos bulevares que no tienen nada del mundo de Balzac, pero que le hacen pensar a uno en Londres o en alguna Babilonia del futuro.

En realidad, esa sensación de permeabilidad social no era sino una falsa apariencia. La burguesía, temerosa de un retroceso en su escala social, buscó diferenciarse a toda costa de las clases medias, y de ahí el auge vivido por la pintura de género del Segundo Imperio y la Tercera República.

Este ingente desarrollo comercial también afectó a la praxis artística, la cual vivió una rápida mercantilización (Labreuche, 2011) que llevó a los pintores a elegir temas con los que agradar a la burguesía y cumplir las expectativas de los marchantes de arte. A la capital francesa llegó una extensa nómina de pintores españoles, muchos de ellos tratando

de emular el éxito alcanzado por Mariano Fortuny con sus cuadros de género, sesgado por su temprano fallecimiento en 1874 (GONZÁLEZ y MARTÍ, 1989).

De todos los marchantes que florecieron en París en esta época, conviene prestar atención a la Maison Goupil, por la gran cantidad de artistas españoles que para ella trabajaron, entre ellos varios de los pintores aragoneses que estaban establecidos en París.

El origen de esta *maison d'édition* se remonta a 1829, cuando Adolphe Goupil, hijo de un farmacéutico, se asoció con Joseph-Henry Rittner, un comerciante de estampas de origen alemán. Pronto vieron el filón comercial que ofrecía este negocio y se lanzaron a la reproducción masiva de obras de arte. Entre 1841 y 1864 abrieron sucursales en Londres, Nueva York, Berlín, Viena, La Haya y Bruselas. Más tarde se establecieron en lugares tan distantes como Sudáfrica o Australia. También contaron con una sucursal en Barcelona (BIGORNE, 2013: 57-58). En 1884 Adolphe Goupil se retiró de la dirección de la compañía. Sus asociados mantuvieron la firma con éxito hasta la Primera Guerra Mundial, pero las nuevas modas terminaron por obligar a cerrar la empresa. En 1919 fue liquidada la sección de galería de arte y en 1921 la parte editorial fue comprada por un marchante de arte de Burdeos.

La representación de artistas españoles por Goupil aumentó a medida que fue avanzando el siglo XIX. Llegó a ser la tercera nacionalidad con mayor representación, tan solo superada por franceses e italianos.

Goupil tuvo un papel muy importante en la difusión del gusto por lo español en París. La inspiración española en las pinturas que adquirió y/o reprodujo, se manifestó a través de dos vías diferentes: la del orientalismo y la del imaginario de la época de Carlos IV y Francisco de Goya. El caso que mejor lo ejemplifica, y que es de sobras conocido, es el de

Mariano Fortuny. Pero antes que él, Eduardo Zamacois ya había trabajado para Goupil. Por interacción de Théodore Vibert consiguió un contrato con el marchante francés al poco tiempo de participar en el Salon de 1866 (NOVO GONZÁLEZ, 2006: 44-45).

A su vez, fue Zamacois quien facilitó el contacto de Goupil a Fortuny, firmándose su contrato en septiembre y a finales de ese mismo año, Fortuny envió a Goupil una colección de aguafuertes y un conjunto de acuarelas. (DONATE, 2004: 44).

La nómina de pintores españoles que vendieron sus obras a Goupil es amplísima. Gracias a los libros de registro conservados en el Getty Research Institute, disponibles para su consulta gratuita online, he podido tener un conocimiento más preciso acerca de la representación española en esta *maison d'édition*.^[ii]

Hay que tener en cuenta que el grueso de esta actividad coincidió con la etapa de mayor florecimiento de la Maison Goupil, entre 1868 y 1900. Las décadas de los años 70, 80 y 90 fueron las más provechosas para la casa de edición francesa, llegando a adquirir algunos años más de 2000 obras de arte. Este fenómeno se dio en la etapa de mayor apogeo de la pintura de género en Francia y en España, la cual entró en decadencia a comienzos del siglo XX.

Las exigencias de marchantes como Goupil orientaron la producción de los pintores españoles residentes en París hacia la pintura de género. Michael Vottero señaló en su estudio *La peinture de genre en France après 1850* varias vertientes cultivadas dentro de este género pictórico: la neogriega, la de recuperación de la pintura holandesa del XVII y de la escuela rococó francesa del XVIII, la de captación de instantes de la vida urbana y la de las escenas a la española, llamadas “espagnoleries” (VOTTERO, 2012). Ya durante la primera mitad del XIX el gusto por la pintura española se

había visto materializado con la creación de la Galerie Espagnole por parte del rey Louis-Philippe en 1838 (BATICLE y MARINAS, 1981: 23-84).



Jules Worms: *Salida del maestro*, sd (col particular)

Dentro de la estética tardorromántica existente en la pintura francesa de la época, España continuó siendo en el último tercio del siglo XIX un fecundo motivo de inspiración

para los artistas. Este auge del gusto por lo español vino favorecido entre otras circunstancias por el matrimonio del emperador Napoleón III con la granadina Eugenia de Montijo en 1860 (REYERO, 1991:314-322). Y a partir de esta moda en la capital francesa se extendió el interés por el casticismo hispano entre los artistas y coleccionistas de otros países, como los Estados Unidos de América (Boone, 2007), a veces con historicistas iconografías costumbristas inspiradas en obras de Murillo o de Goya, comparables a los guiños eruditos que otras pinturas de género decimonónicas hacían a los grandes maestros holandeses del pasado (Chu, 1975).

Sin embargo, las temáticas abordadas por los pintores españoles en París fueron diversas, siempre condicionadas por las fugaces tendencias del mercado artístico. El profesor Reyero lo analizó en *París y la crisis de la pintura española 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel* (REYERO, 1993). En este estudio señaló cómo la pintura de género comenzó a vivir un retroceso en Francia a partir de 1889, pero hubo artistas españoles, algunos de ellos aragoneses, que siguieron practicándola con éxito comercial. Algunas de las obras de estos artistas pasarían a ocupar un lugar en las colecciones de Bellas Artes francesas. En el caso aragonés, el zaragozano Félix Pescador Saldaña, quien se formó en París junto a Léon Bonnat, legó al Estado francés su laureada obra *El sueño del soldado*, que actualmente forma parte de las colecciones del Museo de Cognac (LORENTE, 2003).

II. Recepción de los pintores aragoneses en París

Aprovechando este éxito de la pintura española en la capital francesa, no faltarían artistas aragoneses entre los atraídos por el mercado parisino. La presencia aragonesa en los medios expositivos parisinos se produjo desde fechas tempranas. Ya en 1855, Bernardino Montañés participó en el Salon de París con su obra *Saúl en la cueva de la pitonisa*. En

1857 el bilbilitano Juan García Martínez fue el único español con representación en el Salon, gracias a su cuadro *Los amantes de Teruel*, galardonado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año (LORENTE, 2005: 19-28).

Para un joven artista aragonés eran varias las formas que tenía de llegar a la capital francesa. Una de ellas fue la obtención de una beca o pensión por parte de alguna institución pública, como es el caso del caspolino Eduardo López del Plano, cuya estancia en esta ciudad fue costeada entre 1863 y 1866 por la Diputación Provincial de Zaragoza. Esta también becó en 1867 a Jorge Naval Barbasán. Enrique Gregorio Rocasolano y Mariano Díez Sánchez llegarían ambos a París a finales del XIX y comienzos del XX gracias al Ayuntamiento de Zaragoza. Otros, como Máximo Juderías o Mariano Alonso Pérez, tuvieron que costear de forma propia o gracias al apoyo de sus familias sus primeros pasos en París.

Una vez allí, estos pintores tenían que conseguir acceder al taller de alguno de los maestros *pompier* para asegurar su presencia en los certámenes oficiales y asentar su fortuna comercial.

Son conocidos los estudios a los que accedieron muchos de estos artistas. Al de Léon Bonnat llegó Luis Gracia Pueyo. Al de Léon Cogniet Juan García Martínez, al de Thomas Couture Carlos Larraz. Eduardo López del Plano asistió al de Jules Worms, Alejandro Miguel Gálvez al de Henri Lehmann. Junto a Ernest Meissonier se formaron Ricardo Arredondo Calmache y Mariano Alonso Pérez Villagrosa. Al de William Adolphe Bouguereau entró Máximo Juderías Caballero y al de Charles Joshua Chaplin María Luisa de la Riva. Más que una sólida formación, lo que estos artistas se aseguraban era su posterior inclusión en el Salon de París y el entrar en contacto con las tendencias imperantes en la capital francesa, lo que terminaba por conducirles al cuadrito de género y a la explotación de los temas españoles.

Carlos Larraz y Micheto (Zaragoza, h. 1830 – 1892) culminó sus estudios accediendo al *atelier* de Couture en París. Primero había sido discípulo en la Real Academia de Bellas Arte de San Luis de Bernardino Montañés. Posteriormente pasó a la de San Fernando en Madrid. Envió obras a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, figurando como alumno de Couture, de lo que se deduce que su llegada a París debió de ser anterior a 1856. Corroboran esta formación en el *atelier* del maestro francés los datos arrojados por algunas publicaciones francesas de la época que presentan a Larraz como discípulo de Couture (VV. AA., 1885:971). Existe una obra titulada *Les artistes français à l'étranger*, en la que se dedican unas líneas a los artistas españoles discípulos de maestros franceses. Larraz se cita como alumno de Couture, siendo curioso cómo en unas líneas antes se hace referencia a Goya como heredero de David (DUSSIEUX, 1859: 380-381). Cuadritos de costumbres de Carlos Larraz fueron expuestos de manera póstuma en la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908. Obras suyas como *Mujer manchega rezando* evidencian la interiorización de las fórmulas características de la retratística francesa de mediados del XIX, que Carlos Larraz pudo haber aprendido del propio Couture, con la utilización de fondos neutros sobre los cuales se recorta la figura del retratado.

Eduardo López del Plano (Caspe, 1840 – Zaragoza, 1885) fue discípulo del célebre pintor francés Jules Worms. También formado en la escuela de San Luis y en la madrileña de San Fernando, consiguió ser pensionado en 1863 por la Diputación de Zaragoza para continuar sus estudios de pintura en la capital francesa. El 21 de mayo de 1865 escribía a la Diputación de Zaragoza una carta en la que expresó:

(...) informándose de los principales artistas de París (con quienes le ha sido posible entablar relaciones), acerca del camino que debía seguir en esta, se le aconsejo emplease algunos días en ver y estudiar teóricamente los

museos imperiales del Louvre, Luxembourg y Versailles y cuantas galerías y monumentos artísticos encontrase en esta lo cual ha efectuado (...). Los adelantos que se hacen hoy en día en París son debidos a la consideración que los artistas tienen á la agitación y vida artística que reúnen y a la abundancia de ateliers dirigidos por grandes hombres, y a la multitud de recursos para el arte, aún cuando son bastante caros. Esto es cuanto hasta la fecha ha podido comprobar el que suscribe; rogando se dignen dar las órdenes oportunas para que le sea remitida una copia del ultimo acuerdo referente a dicha pensión y una carta de recomendación de la Excma. Diputación, que le será necesaria pues probablemente entrará la semana proxima en un atelier bajo la dirección del célebre M. Hubert, caso de no disponer otro la Excma. Diputación.

Este constituye un interesante testimonio de cómo un recién llegado a París primero trataba de entablar relación con los artistas más importantes del momento, estudiaba concienzudamente las obras de los grandes maestros del Museo del Louvre y las de los artistas contemporáneos del Museo de Luxembourg. Posteriormente buscaba insertarse en el taller privado de algún maestro *pompier*. El elegido en un primer momento por López del Plano fue el de Ernest Hébert, un pintor académico que llegó a dirigir entre 1867 y 1873 la Academia Francesa en Roma. Finalmente entraría al atelier de Jules Worms, especialista en escenas de ambientación española, cuyo costumbrismo debió tener un fuerte impacto en López del Plano. Justificando documentalmente su estancia en París, envió en octubre de 1865 un informe a la Diputación en el que su maestro Worms testimoniaba la asistencia con asiduidad de López del Plano a su taller, así como los progresos efectuados por el joven artista. En la documentación conservada en el Archivo de la Diputación de Zaragoza figura como residente en el nº8 de la Rue Coustou de París, en el barrio de Montmatre, cerca de Pigalle y del boulevard de Clichy.

Otro pintor zaragozano al que le fue concedida una pensión para estudiar en París, fue a Enrique Gregorio Rocasolano, en febrero de 1896. La institución que subvencionó su estancia en el extranjero fue el Ayuntamiento de Zaragoza. En el Archivo Histórico Municipal de Zaragoza se conservan las condiciones que impusieron a Enrique Gregorio para mantener su pensión. Antes de serle concedida, hubo otro candidato a esta ayuda, Luis Gracia Pueyo. La cuantía era de 1.625 pesetas cada año. Se le conceden para estudiar en “cualquier otro centro de enseñanza oficial o particular acreditado, así de España como del Extranjero, conforme convenga a sus intereses y mayor aprovechamiento”. En París, Enrique Gregorio Rocasolano estudió en el atelier de Eugène Delecluse, quien envió al Ayuntamiento de Zaragoza los informes acerca de la progresión y de los logros del joven artista español. Este maestro se dedicó fundamentalmente al paisaje y a la pintura de Historia.

A pesar de los ejemplos anteriores, la mayor parte de los artistas aragoneses (y españoles en general) que querían completar sus estudios en la capital francesa, llegaban a ella sin becas o pensiones, costeando su estancia gracias a la ayuda familiar o mediante su propio trabajo. En el caso aragonés, entre otros sobresalieron los nombres de Joaquín Pallarés Allustante, María Luisa de la Riva y Máximo Juderías Caballero, todos ellos muy bien insertados en el sistema del arte francés.

III. Adaptación de la pintura aragonesa al mercado parisino

Los artistas que no disfrutaron de ayudas de las diputaciones o ayuntamientos españoles para llegar a París, trabajaron temáticas más vinculadas a la demanda de marchantes y clientes. Estos pintores no cultivaron tanto la pintura de Historia como los pensionados, sino que orientaron su producción hacia fórmulas mucho más comerciales debido a dos

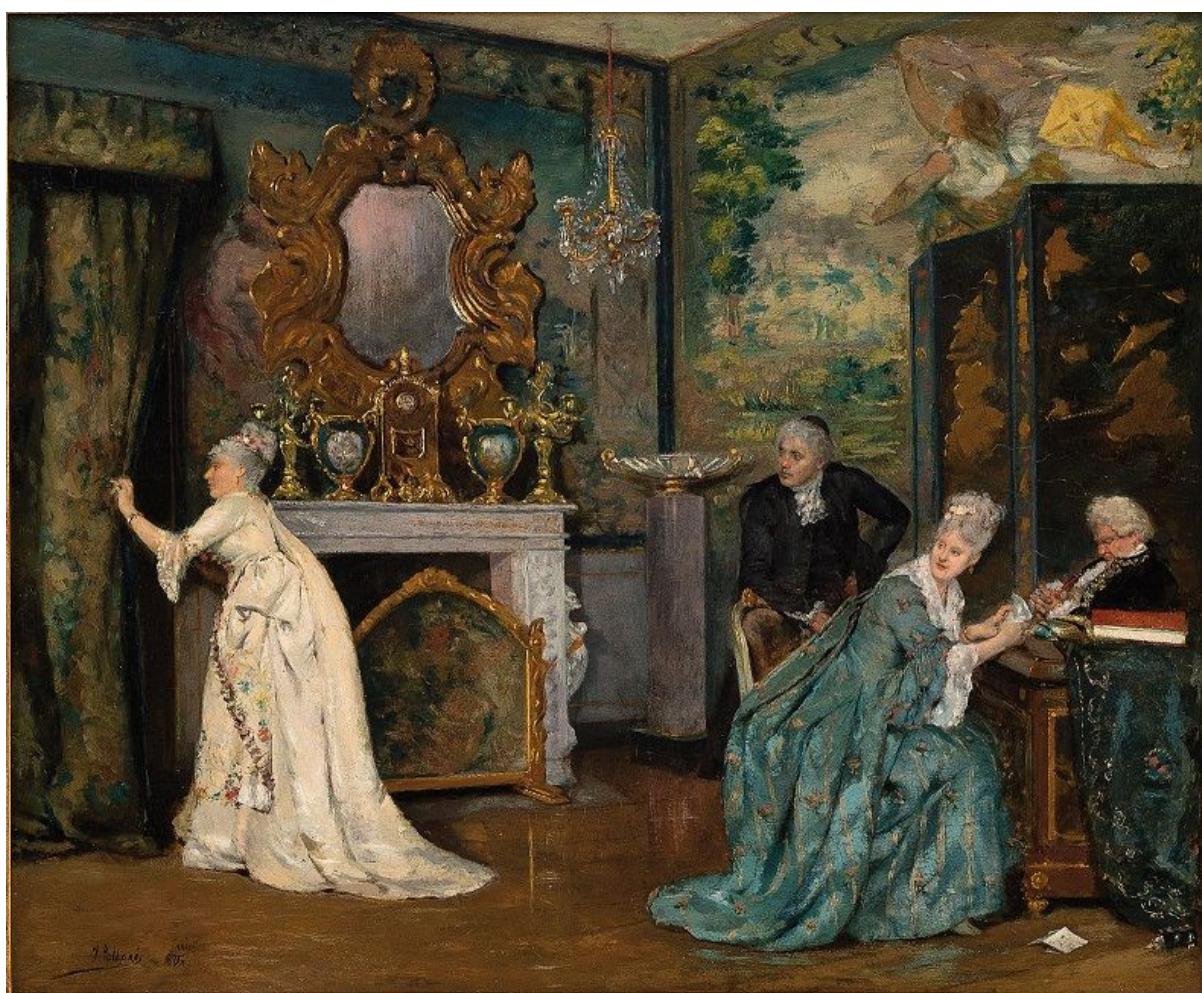
motivos. El primero es que ellos no estaban presionados por ninguna institución local que les obligase a remitir cuadros de Historia. El segundo, la preferencia de marchantes y coleccionistas parisinos por la pintura de género. Este arte era sumamente apreciado por la burguesía francesa debido fundamentalmente a su capacidad de conexión con el público por lo cotidiano de sus escenas. Dicha conexión con el público también se conseguía por el carácter genérico de los personajes representados, pues frente al retrato personalizado, lo que interesa en la pintura de género es la captación de tipos (GAMBONI, 1994: 324).

A continuación se presentan, por orden de llegada a la capital francesa, a tres de los pintores aragoneses que mejor se adaptaron a las exigencias de este complejo panorama.

Joaquín Pallarés es de todos los artistas objeto de este estudio, el único que con seguridad regresó a Zaragoza y acabó sus días en esta ciudad. Inició su aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, para trasladarse posteriormente a la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Sus maestros fueron Vicente Palmaroli y Pablo Gonzalvo. Con la proclamación en febrero de 1873 de la Primera República española, Palmaroli tuvo que marchar a París, debido a su posicionamiento a favor de Amadeo I. Fue durante su estancia en la capital francesa cuando pudo conocer de cerca el *fortunysmo*, pues durante estos años estaba teniendo un éxito tremendo. A su regreso a España lo transmitió a muchos de sus discípulos como el propio Pallarés, a quien posiblemente animó a viajar a París, consciente de las oportunidades que la ciudad ofrecía a un joven artista.

En 1876 se trasladó a París y al poco tiempo a Roma. Puede establecerse esa fecha de 1876 como momento de traslado a la capital francesa, pues es cuando deja de tener calificaciones en las asignaturas en las que se encontraba matriculado en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid y cuando el 18 de diciembre de ese año se

subasta una obra suya *Au café (Bois de Boulogne)* en el Hôtel Drouot de París (REITLINGER, 1876: 11).^[iii] Un año más tarde se ponía a la venta en el mismo lugar la obra *La plage de Trouville* (MARTIN ET PASCHAL, 1877: 3). Este era uno de los lugares preferidos de la burguesía parisina para su descanso durante el periodo estival. Boudin, Monet o Caillebotte también retrataron esta localidad de la costa normanda. También trabajó para Goupil et Cie, vendiendo a la *maison d'édition* una obra titulada *Monsieur l'Abbé en visite*, en 1876. Estos datos demuestran como ya por esas fechas Pallarés se encontraba bien integrado en todo este ambiente del París elegante y cosmopolita de la Tercera República. Logró insertarse en las tendencias comerciales de su tiempo a través de las vistas urbanas parisinas y de los casacones dieciochescos. Buen ejemplo de ello es su pintura *La carta interceptada*, subastada en la sede londinense de Sotheby's en 1986.



Joaquín Pallarés Allustante: *La carta interceptada*, 1875
(colección particular)

Fue pintada en París al comienzo de su carrera e ilustra a la perfección una de las vertientes más comunes del cuadrito de género, la de las escenas ambientadas en pomposos interiores, con personajes ataviados siguiendo el gusto rococó y en las que el artista introducía pequeños guiños humorísticos y pícaros que gustaban mucho al cliente burgués.

El renombre adquirido en el extranjero le permitió residir en Zaragoza a partir de 1886, trabajando como profesor de Dibujo del Antiguo de la Escuela de Bellas Artes y como conservador del Museo Provincial. Sin embargo, entre 1897 y 1906 volvió a vivir en París, aprovechando el éxito comercial que le aseguraron los marchantes de arte. Durante su primera estancia en la ciudad del Sena no se conoce su participación en el Salon oficial. No debe olvidarse que durante los años 70 del siglo XIX el Salon ya comenzaba a perder peso frente a otros espacios alternativos de exposición artística. Sin embargo, a su regreso a París, Pallarés sí expuso en el Salon de 1901 de la Société des Artistes Français. Gracias al catálogo de este Salon conocemos el lugar de residencia de este pintor en París, en el número 18 de la Rue Drouot, una bocacalle del Boulevard Haussmann, muy próxima al Palais Garnier, en una de las zonas más lujosas de la ciudad. De ahí se deduce que las condiciones en las que este artista se asienta por segunda vez en París, son las de un pintor bien posicionado que supo comercializar su obra y que consiguió gozar de estabilidad económica. La obra que expuso en el Grand Palais fue un cuadro titulado *Une vieille cigale* (VV.AA., 1901:40). También volvió a trabajar para Goupil, vendiendo en 1908 las obras *Une causerie au balcon* y *Une visite dans un Parc*.

Desde 1922 y hasta su muerte en 1935 residió en la capital aragonesa.

Como se ha señalado, frecuentemente los pintores se

adaptaron al mercado moderno practicando la pintura de género. En el caso de las mujeres artistas, aquellas que tuvieron una formación académica y concurrieron a certámenes competitivos, muchas de ellas se dedicaron a la pintura de flores. Es el caso de María Luisa de la Riva, otro caso de buena adaptación al sistema del arte parisino (VV.AA., 2014).

Nacida en la capital zaragozana, intentó conseguir una pensión de la Diputación Provincial para continuar sus estudios de pintura. En Madrid María Luisa de la Riva se formó con los artistas Mariano Bellver y Ricardo Pérez Rubio. Ya en 1885 participó tanto en el Salon de París como en la Exposición Aragonesa de ese año y en la Exposición Literario-Artística de Madrid (VV.AA., 1885:43). Consiguió numerosas condecoraciones, llegando a exponer en Berlín, Munich y Viena.

Se asentó en la capital francesa a finales de la década de los 80, habiéndose casado con el también pintor Domingo Muñoz Cuesta. Al establecerse en París asimiló el apellido de su esposo como segundo apellido, firmando en ocasiones como María Luisa de la Riva Muñoz o María Luisa de la Riva Callol-Muñoz. (ILLÁN MARTÍN, 2009: 491-499; 2008: 565-574). Expuso en el Salon de 1892 su obra *Raisins d'Espagne* (VV.AA, 1892:33). Al de 1894 presentó *Fruits de l'Été* (VV.AA., 1894:30).

A mediados de la década de 1890 debía de tener una fama bastante bien construida en París, pues consiguió exponer sus obras en una muestra individual. El dramaturgo Ricardo Blasco, como ejemplo de buenas exposiciones individuales se centra en unas de María Luisa de la Riva y en una del pintor canario Manuel González Méndez. Señala la residencia de la artista en el 233, Faubourg Saint Honoré, justo a mitad de camino entre el Arco de Triunfo y el Parc Monceau, uno de los espacios favoritos de la burguesía parisina, constantemente referenciado en las novelas de Marcel Proust. De las palabras de Ricardo Blasco también puede deducirse la intensa labor artística de María Luisa de la Riva, quien vivía de su propia producción. La crónica de este dramaturgo aporta algunos datos

de interés:

(...) Saliéndose de los límites de esa especialidad en la cual quizás su modestia excesiva (*compañera inseparable del verdadero mérito*) la había hecho encerrarse, y de la cual se había apartado en contadísimas ocasiones, nos ha dado con su exposición la agradable sorpresa de mostrar lo que sabe y puede hacer en el estudio y pintura de la figura, con dos hermosísimos retratos al pastel, el de la princesa *Dominique de Radzwill* cuya belleza de raza española es proverbial en el gran mundo de toda Europa, y el de la gran cantante *Mirzka Heilsonn*, muy linda persona por cierto también.

Gracias a esta crítica sabemos que la artista no solamente se dedicaba a la pintura de flores, sino que también desarrollaba con éxito cuadros de figuras. Algunos de los lienzos de María Luisa de la Riva que han llegado hasta nuestros días, representan a mujeres españolas explotando la imagen romántica de España que todavía existía en París en los últimos años de la centuria. Al final del escrito aporta el dato de que Isabel II, quien residió en París hasta su muerte en 1904, adquirió obras de María Luisa de la Riva, una prueba más de su lograda fama en la capital francesa.

El 24 de marzo de 1897 *La correspondencia de España* anunciaba la adquisición de un cuadro que representaba unos crisantemos por parte del Estado francés a María Luisa de la Riva, a través de una exposición de mujeres artistas. El mismo diario recogió un mes después, el 20 de abril, la participación de la pintora en el Salón de los Campos Elíseos.

Otro aspecto sumamente interesante de la biografía de esta artista, es su participación activa en los grupos de mujeres artistas que iban surgiendo en Europa en este momento, y su inclusión en otros grupos e instituciones en las que tradicionalmente la participación masculina había sido la mayoritaria los hombres. Es el caso de la Sociedad de Amigos

del País de Santiago, la Sociedad de Pintoras de Francia, de Berlín y de Viena, siendo además miembro de la Asociación de Pintores, Escultores y Dibujantes franceses. Fue condecorada con las palmas de la Academia francesa, concedidas por el presidente de la República Félix Faure en 1898 al inaugurar la exposición de pintoras de París.

Otro de los espacios en los que María Luisa de la Riva vendió sus obras fue el parisino Hôtel Drouot, la sala de subastas más importante de la capital francesa. En 1906 subastó tres obras: *Cabeza de mujer*, *Uvas y melocotones* (ambos pasteles) y *Ramo de rosas*. En la misma subasta su esposo vendía un *Retrato del general Palafox*, un dibujo coloreado (VV.AA., 1906: 4). También expuso en la III Exposición de los Artistas Españoles en París, organizada por Durand Ruel.

El taller de María Luisa de la Riva, en su lujoso apartamento del Faubourg Saint Honoré, fue un lugar de tertulia y de encuentro para artistas y miembros de la alta sociedad parisina. Gracias al diario *Comoedia*, el principal periódico que abordaba exclusivamente noticias culturales en Francia a comienzos del XX, nos han llegado testimonios de estas *soirées* organizadas por la artista en su atelier:

Una multitud elegante se dio cita en el bellísimo taller de Madame de la Riva Muñoz, en su último viernes musical, para escuchar las obras de Mademoiselle Célanie Carissan. Especialmente memorable el fragmento de una leyenda dramática: La prometida de Gaël, que debe ser ejecutada el 5 de mayo en la Sala Fémina. (...)

Célanie Carissan (1843-1927), la intérprete de las piezas musicales, fue una compositora dedicada fundamentalmente al piano. No es un dato arbitrario el que la pintora organizase celebraciones de este tipo en su propia residencia, sino que enlaza a la perfección con la proliferación de los salones particulares como espacios de encuentro de artistas y público durante la Tercera República.

Por otra parte, el 14 de febrero de 1904, el diario *La Lanterne* se hacía eco de la concesión a María Luisa de la Riva de la *rossete d'oficier d'instruction publique*, después de visitar el presidente de la República la exposición de jóvenes pintoras y escultoras.

Tras su laureado paso por la capital francesa terminó regresando a España. Falleció en Madrid en 1926.

Sin embargo, de todos los artistas aragoneses dedicados al cuadrito de género, fue el zaragozano Máximo Juderías uno de los mayor éxito internacional. El extremo cuidado con el que componía sus escenas lo convirtió en un interesante ejemplo de esta moda.

Nació en Zaragoza en 1867.[\[iv\]](#) Comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Luís, bajo la dirección de Eduardo López del Plano (GARCÍA LORANCA y GARCÍA RAMA, 1992: 153-158). El prácticamente inexistente mercado artístico zaragozano y las nulas perspectivas de progreso para los jóvenes artistas en la capital aragonesa, motivaron que Juderías abandonase Zaragoza y se instalase en Madrid, gracias a una pensión pagada por su propio padre a partir de 1885. Estudió en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En esta época debió de tratar amistad con personalidades de la alta sociedad madrileña. Sus pinturas para la mansión en la Castellana de Don Rafael Ruíz Martínez, alto funcionario en Cuba, llamaron la atención del que fue su mecenas más importante durante su etapa madrileña, el XVII marqués del Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), que pronto decidió encargarle la decoración de algunos salones de su nuevo palacio en el distrito de Argüelles. Tras este trabajo para el marqués, el artista se trasladó a la capital francesa:

Decidí marchar a París para continuar allí mis estudios del arte y trabajar en un ambiente más amplio y más comprensivo. Considero mi labor en Madrid como una preparación en el amplio y áspero camino de mi carrera

artística, cuyo proceso, en realidad, tiene su comienzo en París.

Son de su etapa parisina sus cuadritos de género más logrados. Juderías Caballero logró integrarse totalmente en el complejo mercado artístico de París durante la última década del siglo XIX y comienzos del XX.

Máximo Juderías al poco tiempo de llegar a París entró en contacto con el crítico Verneuill, quien al contemplar sus pinturas le recomendó que siguiese formándose para mejorar su técnica dibujística. Máximo Juderías hizo evolucionar su estilo hacia tendencias más comerciales y Verneuill, quien primero criticó su dibujo, terminó alabándole, lo que le permitió contactar con varios marchantes. Para un artista desconocido era fundamental esta figura, que se encargaba de promocionar la obra del artista, de dar a conocer su nombre y de asegurarle un puesto en las mejores exposiciones celebradas en la capital francesa. Las crónicas dicen que Juderías tuvo a Goupil y a Dupont como marchantes, pero Adolphe Goupil falleció en 1893, por lo que en todo caso sería su firma, que existió hasta 1921 la que promocionaría la obra de este pintor.

En cuanto a su formación en París, la mejor manera de acercarse a las tendencias que triunfaban en este momento fueron las lecciones recibidas del maestro William Adolphe Bouguereau, uno de los mayores adalides del academicismo parisino, cuyas pinturas demuestran una impecable técnica, la cual posiblemente ayudase a Máximo Juderías a avanzar en su crecimiento artístico. Durante los cuatro primeros años de estancia en la capital francesa, Juderías se dedicó a intentar mejorar su dibujo, y a vender uno o dos cuadros por semana en los puestos que existían a orillas del Sena para poder sobrevivir.

En cuanto a la presencia de las obras de Juderías en la esfera pública parisina de la Belle Époque, llegó a participar

en el Salon en numerosas ocasiones, así como en exposiciones regionales en Nîmes y en subastas en el parisino Hôtel Drouot.

Máximo Juderías Caballero expuso en el Salon de 1900, cuando figuraba como presidente del jurado quién había sido su maestro, William Adolphe Bouguereau. Su obra *Partie de cartes* aparece con el número de inventario 226. Durante los años siguientes siguió participando en el Salon y en subastas en el Hôtel Drouot.

El estallido de la I Guerra Mundial y la evacuación de la localidad en la que residía, La Roche Villebon (Seine-et-Oise), supuso la pérdida de su vivienda, su colección artística y de buena parte de su fortuna. Regresó a España, pasando el resto de su vida en Cataluña.

La Primera Guerra Mundial podría considerarse como el punto final de la comercialización de pintura de género española en París. Marcó el declive de la Belle Époque y de las tendencias artísticas de raíz decimonónica. Sin embargo, hubo algunos pintores españoles que no modificaron su arte para seguir vendiendo obras, encontrando en el continente americano un mercado todavía ávido de este tipo de pintura. Los coleccionistas de Estados Unidos, Argentina y Brasil, generalmente nuevas fortunas enriquecidas gracias al comercio, la industria o la banca, quisieron legitimar y prestigiar su gran riqueza a través de la adquisición de piezas europeas contemporáneas. La pintura de género española entró a formar parte de estas colecciones, surgiendo un fenómeno que se prolongaría hasta los años 20, por el cual algunos artistas encontraron un nuevo mercado para su arte al otro lado del Atlántico. Fue el caso de los hermanos Salinas, Agustín y Juan Pablo, quienes permanecieron durante las dos décadas del siglo XX en São Paulo, participando en exposiciones individuales y colectivas y trabajando para las fortunas más célebres de la ciudad. De esta manera, los pintores que durante los años anteriores triunfaron en París, supieron encontrar en América una nueva clientela.



Máximo Juderías Caballero, *Mosquetero*, inicios del s. XX (colección particular)



Máximo Juderías Caballero, *Chez le peintre*, 1902 (colección particular)

[ii] David Harvey es uno de los geógrafos y antropólogos de referencia a la hora de analizar los cambios urbanísticos y sociales del París del Segundo Imperio y la Tercera República. Es uno de los defensores del materialismo geográfico, y utiliza como punto de partida de su análisis de la sociedad, la utilización y aprovechamiento del espacio.

[iii] La disponibilidad *online* de estos archivos es gracias al proyecto The Goupil Stock Books Project, desarrollado por el Getty Research Institute (GRI) de Los Angeles entre 2008 y 2011. El acceso a su base de datos puede hacerse a través de: <http://piprod.getty.edu/starweb/stockbooks/servlet.starweb?path=stockbooks/stockbooks.web> (Fecha de consulta: 05-XII-2017).

[iiii] Ya anteriormente figuró en una subasta en el Hôtel Drouot en febrero de 1875 con la obra titulada *Le portrait du modèle*. También en ese año firmó en París su obra *La carta*

interceptada. Posiblemente su matrícula para el curso 1876-1877 en la Escuela Especial indique que para esas fechas estaba viajando entre Madrid y París, hasta que definitivamente se asentó en la capital francesa.

[iv] Algunos de los datos que aquí se presentan proceden de un escrito redactado por Teodoro Wagner, uno de los mejores amigos del artista, que fue su benefactor durante sus últimos años de vida en Sardañola del Vallés. Su nieto, Raimon Graells Wagner conserva en el archivo privado de la familia, la amplísima correspondencia mantenida por su abuelo con el pintor zaragozano, así como varios escritos de Wagner sobre el artista. El aquí referenciado se titula “Datos sobre el artista-pintor Máximo Juderías Caballero” y aparece fechado el 27-VII-1972.

Entrevista a Nacho Arantegui

1.- ¿Qué es TRARUTAN?

Trarutan es una asociación sin ánimo de lucro que se configura en el año 2014 para dar cobertura legal a los proyectos artísticos y actividades educativas que veníamos realizando y con los que pretendíamos difundir los efectos positivos del arte y la naturaleza para nuestra sociedad.

La asociación agrupa a diferentes profesionales que aportan sus conocimientos y energía para diseñar y desarrollar nuestras iniciativas. Las actividades en torno a la naturaleza y los proyectos educativos los diseñan y llevan a cabo Paula Gelpi y Nacho Arantegui. Las experiencias de las veladas artísticas en espacios singulares están diseñadas y dirigidas por Nacho Arantegui con Cristina Berlanga como ayudante de dirección y Estrella Hernández en la logística. Asimismo, en

el desarrollo de las veladas colaboran otros profesionales, además de artistas de diferentes disciplinas.

2.- Los ejemplos de R. Smithson, R. Long, W. di Maria....hacen pensar que el Land Art tenga como detonante la naturaleza, ¿deben entenderse las intervenciones creativas no sólo EN sino CON la naturaleza?

Los artistas que mencionas son pioneros del movimiento artístico Land Art que se considera nace en EEUU a mediados de los años 60. Entre otras cuestiones y sintetizando mucho, “la escultura en el campo expandido” que señala Rosalind E. Krauss, cobra vitalidad en un momento en el que una parte de esa sociedad presenta un alto grado de insatisfacción hacia los logros sociales y políticos. Desde aquí surge el despertar de una conciencia ecológica, el arte busca otros espacios para la creación y la comunicación, se aleja de los museos y galerías para adentrarse en territorios urbanos o en el paisaje.

Dentro de esta corriente, los artistas abarcan múltiples enfoques o conceptos a la hora de abordar su trabajo. Si atendemos a la concepción de arte EN-CON la naturaleza y centrandonos en aspectos más formales, suelo hacer una distinción que surge de planteamientos muy personales que tomo a la hora de enfocar mis propios proyectos o los de la asociación. Parta exponer esta apreciación voy a tomar algunos ejemplos dentro del movimiento artístico Land Art. Las intervenciones EN el paisaje se plasmarían introduciendo elementos que no proceden del propio entorno natural, ofreciendo las impresiones propias de estar ante una obra de arte y en cuanto a los materiales podrían ser más o menos armoniosos y respetuosos con el entorno, es el caso de trabajos como el de Michael Heizer (Complex City), Nancy Holt (Sun Tunnels) o Christo y Jeanne-Claude (Wrapped Coast), un ejemplo más cercano se encuentra en el itinerario de arte y naturaleza de la colección del CDAN, Per Kirkeby (Plan).

Por otro lado, distingo el arte CON donde las intervenciones artísticas en el paisaje utilizan los materiales del propio entorno natural para configurar la obra, algunos ejemplos los encontramos en Ana Mendieta (serie siluetas) y prácticamente la totalidad de las obras de Richard Long, Andy Goldsworthy o Nils Udo.

Las dos formas de crear se consideran dentro del movimiento artístico Land Art, pero percibo que hoy en día predomina el arte más consciente con la tierra, más ecológico o medioambiental.

En los proyectos artísticos de Trarutan, donde se interviene en la naturaleza, fundamentalmente en las experiencias de las veladas, procuramos desarrollar arte CON el paisaje minimizando el impacto EN el paisaje.

3.- Se crea un vínculo dialéctico entre obra y lugar. ¿La acción de la naturaleza contribuye a transformar la obra tanto como ésta transfigura los lugares elegidos por el artista por sus resonancias particulares para emplazarlo?

Encontrar EL LUGAR dentro del hábitat natural requiere de mucho caminar, de tiempo, contemplación, respeto y diálogo con todo lo que lo representa. El paisaje tiene su propia energía. Esa presencia puede transmitir muchas sensaciones y para que la obra se desencadene, el vínculo se forma entre paisaje-creador y viceversa.

En este sentido, la intervención artística tiene en cuenta factores como la energía del paisaje, su fisonomía, el potencial de la materia con la que trabajar, la interacción de los elementos (río, viento, sol...), la climatología... Teniendo en cuenta todo lo señalado se concibe la obra, que en primera instancia pasa a ser un ente nuevo que de una u otra manera transfigura el paisaje. Aquí interviene la sensibilidad del artista. Personalmente, valoro mucho el trabajo de creadores que desarrollan su obra en plena armonía con el

entorno natural y al contemplar las piezas no percibes la perturbación de lo incompatible, más bien es como si el propio ecosistema hubiera generado esa nueva incorporación, un nuevo patrón natural que te sumerge en una sensación ancestral donde obra y paisaje se convierten en algo sagrado. Podría ser el caso de Goldsworthy o Cris Drury.

4.- Las piezas creadas de Land Art no pretenden ser simplemente vistas, sino deben ser experimentadas con todos los sentidos ¿un planteamiento que privilegia la experiencia de los sentidos más que sobre la mirada, es decir, sobre la pura visualidad?

En los proyectos artísticos y medioambientales que desarrollamos lo que se propician son experiencias vivas que involucran a todos los sentidos. Para ello es fundamental la simbiosis entre el arte (Land Art, danza, performance, música para la calma, canto lírico, poesía, interpretación) y el paisaje. Ponemos atención en que los diferentes artistas consideren sus intervenciones site-specific, es decir, que todo fluya a partir de su intima y personal relación con el entorno natural que se les ofrece. Por otra parte, para favorecer que la experiencia de las veladas se viva de forma íntima, desde la calma, con sentimientos duraderos y profundos, los grupos de participantes siempre son reducidos. El resultado es una vivencia estética bañada por una atmósfera de misterio, silencio, tranquilidad y fantasía que nos facilitan la noche, la luna en los bosques o las entrañas de un mar petrificado de sal.

5.- En las intervenciones de Land Art más que la noción de obra acabada se impone la idea de proceso, que da carta de naturaleza a la dimensión del tiempo. A una temporalidad inmaterial pero a la vez inscrita en los materiales y en los ritmos elementales de la naturaleza. Tiempo, materiales, instalaciones, naturaleza ¿Cómo se concatenan e

interrelacionan?

Considero que una de las cosas más extraordinarias de la creación que se fundamenta en la relación con el espacio natural y la consiguiente utilización de la materia allí existente, además de las profundas emociones que se desencadenan en el artista, es la metamorfosis constante a la que se somete la obra. Esos procesos, esos cambios propiciados por un ecosistema dinámico y por los ciclos de la naturaleza modelan o transforman la obra como a cualquier otro elemento del paisaje. No estamos hablando de un objeto de arte pasajero o fugaz, concebido para su consumo, la pieza es un ente vivo que sufre una degradación que abraza el paisaje donde fue concebido. Observar ese proceso, esos cambios, contemplar como incide la luz del sol, la oscuridad de la noche, el influjo de la luna, el viento y su voz o sentir todo el conjunto con todos los seres que lo habitan (el canto de las aves, los insectos, animales salvajes), es algo mágico. Como saber que lejos de nuestra mirada la obra seguirá respirando, latiendo y que a pesar del tiempo, como en el ciclo de la vida, no se destruirá, se transformará. No morirá, pasará a ser parte de un todo.

6.- La experiencia de las veladas de las minas de sal de Remolinos y en las riberas, representan la interacción entre la naturaleza, las instalaciones y las performances como sinestesia de las artes. ¿Es una forma de fusión, integración e interacción con la naturaleza?

Entorno a la experiencia de las veladas, si hablamos de las emociones o las formas de definir la interacción entre todas las partes podríamos distinguir, por un lado, al equipo Trarutan, que se sumerge en el paisaje mucho antes de los procesos creativos, durante y continúan su relación en el tiempo; Por otro lado, están los artistas de las actuaciones de las veladas, ellos tienen menor contacto con el paisaje y más con la esfera del público y, por último, el propio público, al que tratamos de mostrar la belleza del entorno

para potenciar la relación con el mismo. Al final, la naturaleza es lo que nos vincula y el arte nos transforma.

Lo que consigue el equipo de Trarutan y sus intervenciones integradas con las actuaciones de los artistas y en comunión con la naturaleza, es un equilibrio para ofrecer al público una experiencia viva, que promueve puntos de encuentro entre nuestra naturaleza animal, ancestral, nómada, corpórea y nuestra realidad actual de incomprendición, deriva, desconexión, desempoderamiento e incorporeidad. Las veladas son una opción de crecimiento psicológico, de bienestar personal y una opción de estilo de vida saludable.

El retratista y retratado

El pasado 20 de junio, tres días después de que en el IAACC Pablo Serrano acabase la exposición de retratos ModPortrait (cuyo ganador ha sido el misterioso cuadro *The Key*, del irlandés Conor Walton, que no está mal, aunque a mí me gustaba muchísimo más el del zaragozano Jaime Sanjuán, pintado con los dedos en una tableta digital), este mismo museo abría otra muestra también consagrada al mismo género artístico. Se titula *Pablo Serrano, retratista retratado* y, como indica tal enunciado, tiene dos partes: una dedicada a algunos retratos de diferentes personas que realizó el escultor de Crivillén, mostrados en la primera planta, mientras que en la entreplanta encontraremos retratos que reflejan la barbada fisionomía del artista. Es la primera exposición que sobre este artista comisaría María Luisa Grau Tello, nueva conservadora estudiosa del legado del escultor en este centro de arte contemporáneo. Sus palabras en la inauguración fueron muy elocuentes, sobre todo al final de su discurso, cuando contrapuso esta época nuestra en la que nos bombardean a través de las redes

sociales edulcorados retratos banales en los que todos parecemos ansiosos por insertarnos en anodinos estereotipos de belleza y felicidad, frente a la mirada personal plasmada en estas obras tan atormentadamente expresionistas e incluso caricaturescas. Efectivamente, en esta exposición son pocos los retratos realistas, en el sentido estricto del término, pues casi todos presentan esa filiación entre cubista e informalista típica del personal estilo de Serrano. Hasta en sus trabajos figurativos seguía siendo un escultor moderno, hijo de su época. Ese fue uno de los comentarios más reiterados en los demás discursos, a cargo del director del museo, de la nuera del artista, y del director general de cultura y patrimonio del Gobierno de Aragón. Así pues el IAACC continúa la reivindicación del escultor epónimo como referente de modernidad, de manera que esta muestra sucede y complementa a la que desde el año pasado se presentaba en este mismo lugar bajo el título *Espacio protector* (centrada en la serie “Bóvedas para el hombre”), comisariada por la autora del catálogo razonado de sus esculturas, Lola Durán, cuya presencia en el acto inaugural interpreto como un afectuoso gesto de respaldo y apoyo. Bien está que se hagan las cosas diplomáticamente, pues demasiados enconamientos ha habido ya en el pasado de esta institución. Pero quiero destacar que, sin ser un borrón y cuenta nueva, estamos en un punto de inflexión en la trayectoria del IAACC, pues desde su ampliación venía apostando casi exclusivamente por la vía abstracta en la producción del artista, dejando bastante de lado su vertiente figurativa, de la que él nunca renegó, pues la siguió cultivando en paralelo durante toda su vida, alcanzando con ella algunos de sus mayores éxitos de crítica y público. A demanda popular el museo volvió a presentar como preámbulo a las salas de Serrano su *Hombre andando en la playa*, con la que se abría la selección permanente de su obra antes de la ampliación, y que en el nuevo edificio había quedado relegada en las reservas; pero allá siguen ocultas las figuras de “Entretenimientos en el Prado” y muchísimas otras, pues aquí solamente se han sacado a la luz pública algunos

retratos. Otra novedad digna de encomio es que no sólo se presentan obras definitivas en bronce, sino también no pocos estudios preparatorios en yeso, limpiados ex profeso por la restauradora del museo tras muchos años en los almacenes: el efecto de conjunto es así mucho más variopinto, pues van combinándose piezas blancas y negras, que contrastan cromáticamente con el color verde pastel de algunas peanas, diseñadas por Samuel Aznar. Y si ya era habitual en estas exposiciones la presencia de fotografías y cartas del archivo como complemento a las obras, en esta ocasión además de ellas hay abundantes documentos de todo tipo, incluso procedentes

del Legado Miguel Labordeta en la Biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza, colocados al lado del retrato correspondiente, de manera que el visitante curioso puede encontrar gran cantidad de información para ver y leer, gracias a la rigurosa investigación que ha llevado a cabo la comisaria, autora también de unos textos interpretativos estructurados didácticamente en forma de preguntas/respuestas. Hubiera sido deseable que su labor se divulgase a través de un libro-catálogo, pero es de esperar que tarde o temprano se edite una publicación científica, en la que se podrán incluir otros retratos que aquí no han podido traer, pues la muestra se basa en los propios fondos del museo, con préstamos puntuales de las colecciones de Valeria Serrano Spadoni, Wifredo Rincón, la Fundación Alberto Schommer o la Fundación Ibercaja. De ésta es el formidable retrato de José Camón Aznar, la pieza más señera en la subsección dedicada en la primera parte de la muestra a los retratos de ilustres aragoneses; mientras que en la segunda parte lo más destacable entre las diversas iconografías de todo tipo representando a Pablo Serrano es, en la subsección de autorretratos, un busto de Unamuno en el que el escultor jugó a confundirnos con su propia fisionomía: ambos tenían una cabeza monumental, con imponente nariz y barba; pero sobre todo compartían muchos rasgos de temperamento, incluida su visión trascendental-existencialista de la vida. La conclusión final, también implícita en el título de la exposición, es que estas obras de

Pablo Serrano no sólo retrataban a sus protagonistas, pues también él se autorretrataba en ellas.

Mariela García Vives, Cuadros y esculturas de Jorge Forniés

En la Biblioteca de Aragón, desde el 11 de enero, se muestra la exposición de Mariela García Vives mediante cuadros en los que interpreta su “Paleta de colores” con bandas paralelas a la base, cuatro cuadros con las estaciones reflejadas a través de formas, colores, ramas y hojas, “Tormenta de papel” mediante cuadros de gran tamaño verticales a la base con las estaciones que culmina en paisajes sugeridos y cuatro obras, mixta y papel encerado, que son paisajes. A sumar un muy interesante conjunto de cinco libros pintados como homenaje a la Biblioteca de Aragón.

En el Palacio Montemuzo, 6 de marzo, se inauguraba la exposición de Jorge Forniés, Huesca, 1971, titulada “Sonance: La Inmaterialidad Tangible” con cuadros y esculturas. Primera individual en 2007. Texto del artista.

Magnífica exposición, para nosotros un descubrimiento, con cuadros y esculturas que guardan perfecta armonía. En cuadros como, entre otros, *8 historias y santuarios*, de 2017, *La melodía del artesano*, de 2017, o *En Asia todos tienen jarras llenas de sueños*, de 2017, estamos ante abstracciones de ricas texturas, estructuras geométricas que atemperan lo expresivo y sobrios colores sobre los que incorpora esculturas de mayor o menor tamaño. Mezcla, cuadro y escultura, muy sorprendente. Como variante tenemos el cuadro *La aldea que*

usa la brisa para contar historias, de 2017, con base circular sobre el suelo e incorporación de esculturas como si fueran una especie de ánforas. Dichas ánforas, con variantes formales y de gran atractivo, son esculturas en obras tipo *Acordes de un millón de melodías*, de 2017, ni digamos el bronce *Gralla – Sardina*, basado en una especie de planos circulares y cuencos unidos entre sí como variante formal de indiscutible imaginación dentro de la sobriedad de color. Queda un conjunto de cabezas, todas iguales, sobre bandeja de metacrilato y hechas con resina y pintura de hierro oxidada. Cabezas con rostros enigmáticos.

Blanca García Guerrero y Luis Areñas

En la Asociación de Artistas Plásticos Goya Aragón, desde el 11 de enero, se pueden valorar los cuadros de Blanca García Guerrero, nacida en Zaragoza el año 1951, correspondientes a los años 2016 y 2017.

Como desconocíamos su obra nos ha sorprendido de forma muy favorable. Los cuadros son interiores y exteriores de conocidos museos. Sobriedad de color y gran fuerza expresiva al servicio del énfasis geométrico. En alguna obra, como *Paseo por el museo*, incorpora elementos mágicos de vivos colores con impronta expresionista. Queda claro que la exposición obedece a una idea temática, el museo, a la espera de otra para la siguiente exposición.

En el espacio Órbita, desde el 22 de marzo, se inaugura la exposición *Retratos cubanos, el arte que no calla*, que

presenta Luis Areñas, nacido en París el año 1967 de padres españoles. La exposición se basa en muy pocas fotografías sobre impresión digital, por el propio espacio, si consideramos que hay otros muchos artistas cubanos. Si hemos interpretado bien el texto de Luis Areñas estamos ante fotografías suyas basadas en obras de cubanos. De lo visto queda clara la imaginación total dentro de muy variados temas. Al menos dejamos constancia de un hermoso proyecto.