

# **Cuadros y esculturas de Federico Eguía, esculturas de Rafael Fuster, fotografías de Isaac Ganuza**

En la galería Pilar Ginés, desde el 11 de enero, tenemos esculturas, cuadros, *collages* y dibujos de Federico Eguía, nacido en Puebla de la Sierra, Madrid, el año 1953.

Cuatro esculturas en madera, acero cortén y bronce con énfasis geométrico, sobre todo en la de acero cortén, con espacio interior y exterior, sin olvidar un bloque de gran fuerza, otra ascensional y la de bronce basada en un libro abierto y doblado sobre plataforma trazada mediante escalones.

Lo más numeroso se basa en lienzos y dibujos, todos con textos, muy lejos de su planteamiento escultórico, como si fuera otro artista. Cinco *collages* son libros abiertos, como la escultura citada, que altera en lo formal, para ofrecer un conjunto muy atractivo con la cruz roja en dos obras como símbolo y planos expresionistas. Dichos planos expresionistas y textos se dan en los cuadros y dibujos mediante fondos monocromos que acogen un expresionismo abstracto vital, móvil, cual explosiones surcando el espacio cósmico. En tres cuadros hay el rostro de una mujer muy similar tipo línea esquemática.

\*\*\*

En la galería Antonia Puyó, desde el 8 de febrero, se inaugura la exposición de Rafael Fuster, Murcia, 1978, con esculturas en chapa. Impecable texto de Miguel Ángel Hernández que define con precisión lo exhibido. Estamos ante esculturas en chapa y en distintos colores. El toque expresionista sugiere una especie de cataclismo cual edificio destruido. Muy buena y exquisita obra que avala a un importante artista del que

esperamos todo.

\*\*\*

En la galería Spectrum Sotos, desde el 15 de febrero, se puede visitar la exposición “Catarsis” con fotografías de Isaac Gruza, Zaragoza, 1976. De forma individual expone desde el año 2014, con 38 años.

Estamos ante una exposición muy excepcional propia de un auténtico artista. Comenzamos con las fotografías en blanco y negro con fondo blanco. Postes de la luz, aspas y en una un círculo y ramas por doquier, planos geométricos, en “Luna negra” dos obras con una luna negra y estructura geométrica en negro moteado y otra fotografía con gran círculo negro. Magia pura a través de la aparente sencillez.

En color tenemos cinco magníficas obras. Una son árboles negros y tonos verdosos. Las cuatro restantes tienen una estructura geométrica con temática difícil de precisar. Destaca la fotografía con negros y rojizos que trazan ondulaciones y líneas ascendentes. Juego geométrico de gran belleza y dosis misteriosa.

---

## Explorar el éter

Una fotografía tomada a Charo Pradas por el estudio Selenio durante la estancia creativa que realizó en Albarracín en el año 2007 la recoge sentada, con las manos firmemente dispuestas sobre las piernas y el tronco levemente inclinado, mirando fijamente hacia el frente; concentrada. Rodeada por sus obras, una observación atenta de la imagen revela que no está mirando una pintura en concreto, sino el espacio vacío situado entre varias. Es probable que se trate de una escena

construida, pero la actitud de la artista, meditativa, y el lugar hacia donde mira, la nada, dice mucho del modo en que afronta su trabajo, de la forma en que concibe el arte.

La Casa Amarilla presenta una serie de obras realizada por Charo Pradas entre 1992 y 2018, pinturas, dibujos y esculturas, y los espacios que separan unas de otras no hacen sino demostrar la profunda ligazón que existe entre ellas. Ni el espacio ni el tiempo las separa realmente; hay un fluido continuo que las conecta. El vacío sobre el que la artista fijaba su mirada en la fotografía está lleno de procesos, formas, colores y movimientos. Charo Pradas es capaz de observar esos acontecimientos y de capturarlos.

Dos de sus pinturas llevan por título *El efecto Poincaré*, según el cual “pequeñas diferencias en las condiciones iniciales engendran diferencias muy grandes en los efectos resultantes, y el mínimo error en identificar las primeras engendra un enorme error en identificar las últimas”. Todo en la pintura de Pradas responde a un proceso de encadenados, cada tonalidad, cada trazo, cada pincelada, condiciona el conjunto resultante. Henri Poincaré (1854-1912), matemático e ingeniero, seguía un riguroso sistema diario en el que se ocupaba de un único asunto de forma muy intensa pero durante breves períodos de tiempo; una forma de trabajo que fue estudiada tanto por él como por algunos de sus contemporáneos. Su metodología consistía en resolver sus problemas mentalmente para luego llevar al papel la respuesta obtenida; con más confianza en la intuición que en la propia lógica, algo insólito para un matemático. Un proceso en cierta medida análogo al que recogía, o pretendía recoger, la fotografía tomada en Albarracín. Manel Clot entendió que Charo Pradas situaba su obra “en el espacio de la mente, más allá de su mera constatación física o real, más allá de su mera transcripción literal, más allá de las penurias de la realidad, lejos, en los confines del pensamiento”.

François Rabelais (c. 1494-1553) escribió: “la naturaleza

aborrece el vacío”, de acuerdo con un principio filosófico que se manejaba desde la Antigüedad. Tanto Parménides como Aristóteles mantenían que el espacio vacío se correspondía en realidad con un medio invisible: el éter. Este era el quinto elemento, incorruptible y eterno. Definido por la RAE como “fluido sutil, invisible, imponderable y elástico que se suponía que llenaba todo el espacio y, por su movimiento vibratorio, transmitía la luz, el calor y otras formas de energía”, fue un concepto fundamental para la ciencia a finales del siglo XIX. La luz necesitaba un medio por el que propagarse, pero era necesario demostrar, o refutar, su existencia. Poincaré no lo rechazó por completo, pero la teoría de la relatividad de Einstein parecía descartarlo de forma definitiva. La mecánica cuántica, sin embargo, ha permitido retomar en cierta medida la cuestión: el vacío no está vacío sino que contiene una cantidad infinita de energía. El vacío cuántico es un mar de partículas de vida breve. Al margen de la ciencia, diferentes filosofías y formas de pensamiento han mantenido la noción de éter, manejada por con asiduidad por ocultistas y clave para la teosofía, conjunto de enseñanzas y doctrinas articuladas a finales del siglo XIX por Helena Blavatsky (1831-1891). Esta se refiere a un éter superior, Âkâza, distinto al científico, que ocupa la vacuidad del espacio y su propiedad característica sería el sonido; el quinto de los siete principios o elementos cósmicos, que a su vez tiene siete estados, aspectos o principios; omnipresente y omnipenetrante, el noúmeno primero.

Hilma af Klint (1862-1944), pintora pionera de la abstracción, fue miembro de la Sociedad Teosófica sueca desde que se creó en 1889. En 1897, junto a otras cuatro mujeres creó el grupo de Las Cinco, en cuyas sesiones de espiritismo recibían dictados por parte de sus guías, realizando escritura y dibujos automáticos. Uno de los mensajes que recibieron decía: “Proteged vuestros dibujos. Son pinturas de ondas cargadas de éter que esperan el día en que vuestros ojos y oídos puedan aprehender llamamientos más elevados”. Convencida de que el

mundo no estaba preparado para observar sus obras, Af Klint dejó estipulado que sus pinturas no naturalistas no fueran expuestas hasta veinte años después de su muerte. Fueron muchos más y todavía está en proceso el reconocimiento de su talento. En 1995, Victoria Combalía señalaba que Charo Pradas no conocía la obra de la pintora sueca y, sin embargo, las concomitancias entre ambas resultaban ya evidentes. Hay paralelismos formales en el uso de círculos concéntricos, o de sus prolongaciones en forma de espiral; las dos participan también del automatismo; y ambas parecen tratar de observar el vacío y dejar constancia de lo que sucede en el éter.

La pintura de Charo Pradas está compuesta de ondas expansivas, líneas de luz, ecos de sonidos, trayectorias de movimiento, campos magnéticos, mandalas irregulares, cosmos en expansión o retracción... En obras como *Sin ojos* (2002), en cambio, se aprecia más bien una mirada hacia su propio interior, donde también actúa el éter, dando lugar a una pintura líquida, como apuntó Enrique Juncosa. "Pintar es algo muy físico, algo de dejarse guiar por el instinto y por las sensaciones que te produce lo que estás haciendo, yo no tengo ideas preconcebidas, solo reacciones", apuntaba la artista en una entrevista reciente. El automatismo de sus dibujos, tan cercano al trance, no se encuentra lejos de las asociaciones de objetos que componen la serie de esculturas titulada *Genji*. Como recordaba Chus Tudelilla en el catálogo de la exposición *Círculo de tiza*, Pradas acomete la tarea de recoger fragmentos del mundo, que almacena hasta que un buen día decide hacer algo con ellos. Surgen entonces asociaciones de elementos diversos que dan forma tridimensional a los ojos de su pintura, y que también recuerdan a las criaturas de su etapa surrealista, que asoman de nuevo en sus últimos dibujos.

La exposición de Charo Pradas en La Casa Amarilla no tiene título. Así lo quiso la artista, que prefirió dejar ese espacio vacío. Aunque este sea solo una apariencia y se corresponda con una realidad prácticamente indetectable. Es

nuestra labor tratar de acceder a él, mirar más allá, dotar de sentido, explorar el éter; siempre, eso sí, guiados de su mano.

---

# Entrega de los premios AACAA 2017

El viernes 16 de marzo a las 19h tuvo lugar en el abarrotado salón de actos del IAACC Museo Pablo Serrano al acto público de entrega de los premios AACAA 2017 mañana. Estuvo presidido por el Director General de Cultura y Patrimonio del Gobierno de Aragón, Ignacio Escuín, e hizo las alocuciones en nombre de AACAA, su presidenta. Los premiados fueron :

-Premio al artista aragonés o residente en Aragón menor de 35 años que haya destacado por su proyección artística al fotógrafo **Jorge Isla** por su proyecto LUV-A protagonizado por la luz y los minerales, que fue motivo de una exposición individual en el marco del festival de Photoespaña 2017 en Madrid y posteriormente en la Galería Antonia Puyó de Zaragoza. Precisamente la responsable de esta galería, Patricia Rodrigo, fue quien recogió el premio de manos del vocal de la Junta Directiva de AACAA Manuel Pérez Lizano, pues Jorge está en París disfrutando de una beca en el Colegio de España.

-Premio a la mejor publicación sobre arte contemporáneo de autor o tema aragonés al libro **Gonzalo Tena, 1971-2017- La textualidad de la pintura**, publicado por el Museo de Teruel y el Museo Salvador Victoria con el Gobierno de Aragón. Recogieron el premio los directores de ambos museos y el director general de cultura de la DGA, de manos de la tesorera de AACAA, Pilar

-Premio a la mejor labor de difusión del arte aragonés contemporáneo a la **asociación Trarutan** por sus proyectos artísticos y educativos en torno a arte y naturaleza. Recogieron el premio en representación de dicha asociación el artista Nacho Arantegui y el bailarín Gonzalo Catalinas, de manos de Ricardo Marco, vocal de la Junta Directiva de AACAA.

-Premio al mejor espacio expositivo sobre arte contemporáneo al **IAACC Pablo Serrano**, por la variedad y calidad de sus actividades expositivas. Recogió el premio su director, Julio Ramón, de manos de la vicepresidenta de AACAA, Lola Durán.

-Gran premio al más destacado artista aragonés contemporáneo objeto de una gran exposición a **Ignacio Fortún** por su reciente exposición antológica en la Lonja de Zaragoza. Recogió el premio el artista de manos de Desirée Orús, presidenta de AACAA

---

# **Necrológica: Pedro Flores, creador y galerista aragonés**

Como una “irreparable pérdida” ha sido apreciado en el ambiente cultural zaragozano el fallecimiento esta última semana, en plena madurez, de uno de sus destacados protagonistas: Pedro Flores (Zaragoza, 1964-2018). Creador, ante todo –como a él mismo le gustó siempre definirse– y dinamizador de lo cultural, en un principio (1990-1997), involucrado como cofundador en “El Colectivo Radiador” (ERC), grupo artístico –conformado por Pedro Flores, Javier Almalé, J. Casado Serrano, que abandona el proyecto en 1993, y El Vaso Solanas– dedicado al estudio de iniciativas plásticas en paralelo, esto es, respetando la libertad de creación de sus miembros y proponiendo, sin embargo, temas de investigación comunes. Y, a partir de 2013, junto a su mujer Rosa Gracia, como galerista de intenso recorrido en un establecimiento ubicado en la zaragozana calle Manifestación: la galería “Demodo Gráfico”, concebido como un foro abierto a diferentes iniciativas, aunque centrado sobre todo en el mundo de la imagen con dos espacios netamente diferenciados, uno funcional, dedicado al mundo de la fotografía, el retoque y el diseño gráfico y, otro, más evocativo e íntimo, con vocación expositiva y generador de actividades creativas diversas. Este lugar, que ha contribuido con generosidad a la difusión expositiva de los artistas aragoneses, ha permitido a la sazón a esta pareja dedicarse “a lo que siempre hemos sabido hacer: creación”, según palabras textuales del propio artista.

Su formación básica en la zaragozana Escuela de Artes y Oficios y su vinculación con varios grupos de música urbanos caracterizados por su espíritu transgresor, marcan los primeros pasos de Pedro Flores en el mundo de la creación

artística. Siempre proclive a desplegar su actividad en los terrenos de lo experimental y lo pluridisciplinar, comienza a exhibir sus pinturas en la segunda mitad de los años 80, desarrollando durante los 90 una notable carrera expositiva distinguida con varios premios y reconocimientos; entre otros, el VII Premio de Pintura Santa Isabel de Portugal (DPZ, 1993), o la beca de la Casa de Velázquez en Madrid (1999).

A partir de una propuesta pictórica inicial, donde se observan ciertos guiños al arte Pop, el creador mantiene una línea sostenida de creciente efectividad en la representación simbólica del ser humano, su esencia y su trascendencia, que culmina en sus últimas series, resueltas mediante infografías 3-D, con un excepcional vigor.

En 2003 tuve la ocasión de conocer a Pedro Flores a propósito de la exposición individual organizada por la turiasonense Fundación Maturén –cuya política expositiva era conducida entonces, con verdadero acierto, por Manuel Pérez-Lizano Forns– con el título de “La Destilación”. Esta serie, concebida específicamente para su integración en el evocativo espacio barroco de la iglesia desacralizada de San Atilano (Tarazona, Zaragoza) planteaba la cuestión de cómo una “ciencia” tan desconectada en apariencia del presente como la Alquimia habría de ser capaz de dar respuesta a la problemática específica del hombre actual (BERNUÉS, 2003). La propuesta recreaba libremente el glosario tradicional alquímico para nutrirse de las inmensas potencialidades poéticas y simbólicas de toda una tradición compartida históricamente por Arte y Alquimia, un discurso teórico fuertemente potenciado a nivel visual por su refinado tratamiento textural y cromático: el ser humano, cuya imagen simbólica presidía desde el ábside –como un Pantocrator– todo el conjunto, era el verdadero protagonista de estas composiciones en forma de polípticos dispuestas especialmente para sugerir la idea de crecimiento espiritual, evolucionando en gradación tonal y cromática, desde las tinieblas y el caos

a la armonía y la luz, como queriendo reproducir en el plano pictórico aquel anhelado objetivo de la “transformación de las materias innobles en materias nobles” propio de la Alquimia tradicional.

Entre las muchas actividades grupales en las que Pedro Flores participara puede recordarse, por ejemplo, su personal aportación a la colectiva “El León como símbolo pintado” (PÉREZ-LIZANO, 2006). Su amor al símbolo se resolvía esta vez en una conjugación muy atractiva de “lo solar”: las formas del león propuesto como soporte de resolución pictórica por los organizadores a los numerosos artistas participantes –reproducidos a partir de los originales instalados en el puente de Piedra de Zaragoza por el escultor Francisco Rallo Lahoz en 1989-90– plantearon una obra de la que emana una energía luminosa y radiante y donde el símbolo expande en múltiples destellos toda su fuerza primordial generatriz de lo vital.

Sus temáticas más recurrentes reformulan plásticamente ciertos mitos clásicos y arquetipos junto a otros motivos procedentes de la Historia del Arte, así como asuntos de raigambre onírica o de procedencia puramente imaginativa. En la serie “Humana Lux” (2001), por ejemplo, representaba los primeros pasos –genesíacos– del hombre sobre la Tierra (AZPEITIA, 2001). A partir de las figuras arquetípicas de Adán y Eva, el artista creaba metáforas de lo masculino y lo femenino, materializando sugestivos espacios de luz y sombra con delicadas imbricaciones de lo abstracto y lo figurativo en sutil equilibrio. En su obra plástica, los materiales suelen moverse en una dimensión mestiza, con una personalidad un tanto ambigua. Al respecto de ello, advierte con acierto su compañero de grupo El Vaso Solanas:

*“...aunque manipulados, casi se nos presentan en estado puro (el juego constante entre la madera que parece metal, el metal que parece madera, la madera que parece piedra, etc. Es más que un Trompe l’Oeil virtuoso, un*

*recurso poético metafísico). Todos estos recursos estéticos, y aún otros técnicos como el empleo de ácidos, de tintes, collages, óxidos,...jamás son utilizados por mero capricho lúdico o plástico, a pesar de que los resultados son tan buenos que no haría falta mayor justificación, sino que son puestos al servicio de una idea transcendente, estructura de todas las obras. Una depurada “cocina” no sujeta a modas ni a frívolas tendencias mercantilistas, sino a una finalidad, a un espíritu.”(EL VASO SOLANAS, 1994)*

Un inquebrantable instinto pluridisciplinar determina su quehacer en el tiempo: pintura pura, arte digital puro, arte digital e instalación, arte digital combinado con pintura, collage digital, aguafuerte sobre planchas metálicas con predominio o no de la forma escultórica, grabado sobre diferentes materiales, monotipos, etc, etc...todas estas técnicas y procedimientos son utilizados por el artista aportando frescura y dinamismo a su evolución productiva; sin duda, en ella lo experimental es fundamento y guía y se respeta al máximo el papel del azar como regulador armónico de lo racional.

A partir del año 2000 se interesa por el trabajo con medios informáticos, haciendo en este tipo de imágenes hincapié en el tratamiento de la luz: “*Los colores empleados –explica el propio artista, entrevistado por Pablo Pamplona–están pensados para ser vistos en una pantalla, son colores eléctricos, no tienen sentido ni resultarían igual en un lienzo. Igualmente el tema escogido: el mundo de los sueños y lo virtual, encaja perfectamente con los ordenadores e internet. En la fase de sueño REM surgen imágenes y fantasías, es donde ordenamos nuestra mente, donde se clasifican los pensamientos y recuerdos...”*. [1]

En sus últimas series –Infografías en 3-D– la Humanidad parece sumergirse en su laberinto, confrontar su propio enigma ante paradójicos espejos infinitamente desplegados en el vacío,

intrincarse por los insospechados derroteros de lo onírico, o afrontar las nuevas encrucijadas que se despliegan ante una mirada frágil, siempre asombrada... (PÉREZ-LIZANO FORNS, 2015). La muerte, está presente en ellas, muy a nuestro pesar, como culminación necesaria de lo vital. Y un profundo sentido de lo trascendente se proyecta como única luz y guía.

---

[11] “He trabajado con el ordenador como lo haría en un estudio”. Entrevista de Pablo Pamplona a Pedro Flores en RedAragon (Web: [redaragon.com.elperiodicodearagon.com/cultura/galeriapflores/entrevista.asp](http://redaragon.com.elperiodicodearagon.com/cultura/galeriapflores/entrevista.asp))

---

## El mundo de Giorgio de Chirico. Sueño o realidad

Caballos frente al mar, contemplando el territorio imposible con la luz cegadora de la poesía, desde Homero a Hesíodo, para leer una carta náutica infinita donde los mitos viajan sin cesar y, a veces, regresan.

Casi como esos enigmáticos caballos, mémores de antiguas historias, “*approdo*”, derivo, me sitúo en un punto geodésico, buscando el horizonte hacia el noroeste, origen de ese dios-viento, el Cierzo, y también del *Flumen*, en el que suelo encontrar el eco de los diálogos del silencio. El silencio del tiempo, pues como concebía Heráclito, y me lo ha recordado una carta de Giorgio de Chirico escrita a su amigo Apollinaire, “el tiempo no existe”.

Ese tiempo que en sus innumerables y cíclicas concesiones, me trae a tierras de Aragón. El viaje solitario, el eterno retorno, “retornar” a lugares desconocidos, para llegar a recordar una realidad aletargada.

Desemboco, como el fluir líquido del río-tiempo, en CaixaForum Zaragoza para ver la retrospectiva “El mundo de Giorgio de Chirico- Sueño o realidad”. La exposición ha sido organizada por la Obra Social “la Caixa” en colaboración con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

*Da capo*, desde el principio. Giorgio de Chirico nació en Volos, Grecia. Tessalia, un territorio patria de los Argonautas, de Jasón, de los centauros... El 10 de julio de 1888, como él mismo describirá en sus *Memorias* “*in una torridagiornata di luglio, mentre soffiava sulla città un vento infuocato*”. Su padre, Evaristo, era ingeniero de la Compañía de los Ferrocarriles. En los avatares de la vida, siguiendo enseñanzas en varias Academias, Giorgio vivirá en diversas ciudades, Atenas, Múnich, Milán, Florencia, París, Ferrara, New York y finalmente pasará sus últimos treinta años en Roma (de 1947 al 20 de noviembre de 1978, día de su muerte), en el *Palazzetto dei Borgognoni*, un precioso ático que se asoma a Piazza di Spagna, y que es actual sede de la casa-museo; dicho museo fue abierto al público en 1998, años después de la muerte de su viuda, Isabella Pakszwer; allí se conservan unas 550 obras.

En un brevísimo repaso, podemos recordar que en su pintura, tras unos inicios influidos por el romanticismo alemán, en su estancia en Múnich (1906-1910), y como referente el pintor suizo Arnold Böcklin, hará un viaje a Roma y Florencia en 1909 que también será determinante para sus arquitecturas clásicas. Pero en este punto ya tengo que hablar de “revelación”, palabra muy próxima a De Chirico en sus estadios filosóficos y estéticos. Fuertemente influido por los escritos de Nietzsche, “*il poeta più profondo*” (quien sufrirá sus primeras manifestaciones de locura en Turín),

cuenta De Chirico que tuvo la inspiración que generó su pintura Metafísica en Florencia, dando lugar a su primer cuadro verdaderamente metafísico de 1910 : *L'éénigme d'un après-midi d'automne* (El enigma de una tarde de otoño). Nos dice que a raíz de estar convaleciente de una enfermedad intestinal, y seguramente inmerso en las “pequeñas nieblas” de melancólicas lecturas nietzscheanas que nutrían su joven ánimo, se encontraba en Piazza Santa Croce de Florencia, y fue allí precisamente donde sintió la gran revelación artística, y la consiguiente y definitiva iluminación de su pensamiento al penetrar en la doctrina del eterno retorno de Nietzsche; pero no sólo, todo acaba remitiendo, en ese tiempo circular, a su mimesis con Heráclito, el instante, el vacío cósmico, la Nada. Así lo dice en una de sus cartas al amigo Guillaume Apollinaire, estableciendo que el tiempo no existe y, por tanto, en la curva de la eternidad se reencontrarán, pues el pasado es igual al futuro.

Desde ese momento, ya estamos ante la figura de un pintor que, aún coincidiendo temporalmente con los principales movimientos de vanguardia en el arte, fue el gran anticipador, el creador de escuela Metafísica de arte, más allá de la realidad, inconformista, precursor del Surrealismo (diez años antes!), aunque siempre manifestara su distancia de “esa gente cretina y hostil” (como le dice a su hermano Andrea –quien adoptó el nombre de Alberto Savinio–). A partir de aquí, podremos establecer y saborear lo que se convirtió en su ideario e iconografía, en los personajes que encontraremos en su pintura, motivos recurrentes que retoma hasta el final, pero nunca iguales –como el tiempo heraclíteo–, transformando sea los interiores y ambientes irreales, que los colores, más claros y luminosos hacia sus años finales en Roma.

En esta exposición de CaixaForum se han dispuesto las obras en seis ámbitos, no cronológicos, a través de una sugestiva instalación a modo de arcos y perspectivas visualmente atractivas para el visitante. Casi un alarde de

"romanità", a la que ha hecho enfática mención Lorenzo Canova, miembro del Consejo Científico y de la Junta Administrativa de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, en la presentación de la retrospectiva, junto a Elisa Durán, directora general de la Fundación Bancaria "la Caixa", Ricardo Alfós, director de CaixaForum Zaragoza, y la comisaria de la muestra, Katherine Robinson, miembro del Consejo Directivo de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. El señor Canova ha querido, en medio de otros elogios, hacer con entusiasmo un sincero cumplido a la ciudad anfitriona, esta emocionante *Caesar Augusta*.

Me han hecho notar que han pasado diez años desde que se vio la última exposición sobre De Chirico en España – en el IVAM de Valencia, diciembre 2007-. He querido ir más allá, y constatar si anteriormente se habían hecho más muestras; sí, me consta precisamente en Zaragoza, Museo Pablo Gargallo entre octubre y diciembre de 1988 (un retorno a la ciudad, tras treinta años!). Me ha parecido algo insólito, probablemente en oposición a mi iconografía infantil, puesto que De Chirico fue uno de mis referentes en las incipientes peripecias de mi *furor graphicus* (entonces eran acuarelas, más bien pastosas, nada gráciles). En mis recuerdos guardo la curiosa impresión y el impacto que me hacía Giorgio de Chirico, cuando veía en televisión documentales y entrevistas que habían sido realizadas casi todas en su casa de Roma. Algunos de mis profesores, así como familiares de amigos en Italia, habían tenido la ocasión de conocer al genial pintor. Para quienes no le conocían, o sólo por superficiales referencias, se les antojaba un personaje hosco, casi intratable, y en algunas entrevistas exasperado y exasperante. Me decían que en verdad era, sí un personaje famoso, pero poco conocido en el fondo, ya que era hombre cultísimo, de gran humanidad, y con un enorme sentido del humor, que salpicaba con tremenda ironía y un punto de autoprotección.

De sus cuadros me quedan grabados sus personajes oníropompos. Los títulos, que son el aspecto fonético de

sueños. Las estatuas con largas sombras y bajos pedestales, las plazas melancólicas de Torino en otoño, los arcos de los edificios (que más tarde he podido aplicar a una arquitectura metafísica italiana, como era inevitable al ver en Roma el Palazzo della Civiltà Italiana –sede ahora de Fendi, si me permiten la nota frívola–), ruinas arqueológicas, maniquíes enigmáticos con cabezas ovoides sin rostro, vestales, autorretratos, gladiadores, sombras de figuras fugaces que sólo intuimos... Todo en una atmósfera cargada de *pathos*, sea en las plazas de Italia, que son inventadas pero reconocibles, con cielos verdes y perspectivas imposibles, como en los interiores invadidos por ese mismo ánimo inquietante, *das Unheimliche*, como si en cualquier momento fuese a acontecer algo inesperado en el escenario paralizado. Es un mundo silencioso, de soledad trascendente.

Mis impresiones sobre su pintura metafísica, sus constantes retornos a la cultura clásica, el periodo de la Neometafísica, que sería como una especie de Giorgio-Odisseo regresando a las antiguas costas de sus propios símbolos, la temprana lectura de su libro *Hebdomeros*, las anécdotas que me han contado de su vida en Roma, y los interesantes comentarios con la comisaria de esta exposición Katherine Robinson, y con Lorenzo Canova, piden espacio para otros artículos, para seguir escribiendo sobre Giorgio de Chirico, hombre libre, desconcertante, vulnerable y profundo, firme contra toda tendencia que no pocas antipatías le costó, criticando a los mercaderes de arte, y con aspereza a los especuladores, sin quedar exentos los críticos de arte. Probablemente, una vez traspasado el reto de Kant, *sapere aude*, atrévete a saber, se quedó con el lema de Nietzsche, dimensionado en la sincronía de “atrévete a ser libre para crear”.

Enigma, revelación, eterno presente, tiempo circular, horizontes imposibles, son palabras amadas por el artista, casi llaves mágicas en su universo intempestivo. Seguramente, asentiría con una disimulada sonrisa, al escuchar, también hoy

las palabras de Nietzsche: “Tenemos el arte para no perecer a manos de la verdad”.

Tal como empezaba, veo esos caballos que contemplan el océano de un enigma cuyo eterno oráculo es el Tiempo. Y les invito a que no pierdan esta maravillosa ocasión para contemplar la obra de Giorgio de Chirico, que retorna, en cierto modo, pero diferente, a la Ciudad, a Zaragoza. Y termino compartiendo una sorprendente coincidencia: al empezar a escribir este texto, al remover viejos carboncillos –estaba dibujando-, en el fondo de una de las cajas, he encontrado un pequeño papel, con una frase escrita –quien sabe cuando?-, : “el presente no existe, es un punto entre la ilusión y la añoranza”.

---

## **Entrevista con el director de cine Daniel Benmayor**

Daniel Benmayor (Barcelona, 1973) es un director y productor audiovisual, exponente claro de una generación que encaja con aquel tan manido eslogan publicitario de finales de los noventa: “JASP: jóvenes pero sobradamente preparados”. Y es que además de ser poseedor de una vasta cultura audiovisual llena de referentes cultivados desde su infancia, estudió Publicidad, Dirección y Guión en Barcelona (1994) y Cine a la Universidad de Nueva York (1994). Como en otros casos de importantes directores cinematográficos nacionales e internacionales, su carrera comenzó en Publicidad firmando hoy solo por citar algunos, anuncios tan relevantes como “Let’s Dance” para *Pirelli*, “See the Unexpected” para *Samsung* o el muy reciente para *Lotus* titulado “Shine” en 2017. Esta exitosa carrera en la industria publicitaria le ha permitido

desarrollar importantes proyectos cinematográficos. Tras su primer corto en 35 mm. *Las ovejas negras* entre 1994-95, Benmayor se lanzó al largometraje con su primer trabajo *Paintball* en 2009. En él ya destaca la potencia de su catálogo visual y un manejo de complicadas coreografías de acción, enmarcadas en este caso en el cine de terror aunque con la constante presencia del cine bélico e incluso histórico, y que tiene como testigo de todo ello a una impasible naturaleza boscosa. Su trabajo no pasó desapercibido y en 2010 se estrenó el que fue su segundo largometraje, *Bruc, el desafío*. Aunque en este caso sí se partía del género histórico clásico, la narración visual se convierte en un despliegue de géneros como el de acción, aventuras, el comic o el romántico entre otros, unidos de forma compacta y solvente en una mezcla inesperada como ya es estilema de Benmayor. Sus trepidantes secuencias de persecución, lucha y explosiones a través de las intrincadas laderas del Montserrat, naturaleza que nuevamente es testigo mudo de la lucha del hombre, fueron una de las razones por las que la productora estadounidense *Temple Hill Entertainment* se fijó en Benmayor unos años después para el que fue su siguiente proyecto *Tracers*. En el camino quedó truncado el encargo del proyecto de la segunda parte de la película *Hitman* en 2010, proyecto por cierto también de acción y cuyo comienzo de rodaje contando con el director barcelonés fue incluso anunciado en los medios por su productora *20th Century Fox*. Entre tanto en 2013 rodó el corto *Algo concreto*, en el que brilla su calidad para la concisión narrativa, sin detrimento del preciosismo y el detalle secuencial. Y por fin llegó en 2015 *Tracers* como ya citábamos, superproducción estadounidense de acción algo enfocada a un público adolescente, debido a la trama que encontraba en el *Freerunning* (disciplina similar al *Parkour*) un modo distinto de lucha cinematográfica inmersa en un campo de batalla urbano. A pesar de su taquilla irregular, Benmayor demostró una vez más como sus coreografías actorales y su composición escénica transforman en cualquiera de los géneros en los que navegue, una secuencia vulgar en una experiencia narrativa vibrante. Aunque él se considera un

simple narrador de historias, la depurada limpieza visual de sus trabajos, unida al elegante tratamiento del color y la fotografía, muestran una vez más las delicadas capilaridades entre Cine, la Publicidad e incluso el Video-clip. Ganador del Premio Gaudí en 2012 a “La mejor película en lengua catalana” por *Bruc, el desafío*, creemos que Daniel Benmayor tiene mucho que decir en la cinematografía de los próximos años. Hablamos con él sobre su proceso creativo para conocer mejor a esta nueva generación de directores españoles que han tenido a su alcance el mundo audiovisual sin restricciones.

**Ruth Barranco:** Observando cada plano de sus películas y spots publicitarios se puede apreciar que son muy definidos, parecen naturales pero se nota que hay un tremendo estudio y planificación detrás. ¿Realiza su propio Storyboard o se lo realizan?

Daniel Benmayor: Has hablado antes de la labor de síntesis y si algo te enseña la publicidad es que hay que contar mucho en poco tiempo. Eso quiere decir que tienes que tener mucha eficiencia con lo que cuentas. Yo pienso que cada plano que pones en una película tiene que contar algo o bien una emoción, o bien un evento, o bien un diálogo o lo que sea..., pero siempre tiene que trasmitir algo. Por eso si al final hay un plano que no cuenta nada, normalmente salta en el montaje porque no hace avanzar la historia. Así que lo que sí que miro muy bien es que todos los planos que hagamos tengan siempre esa narrativa detrás que hace falta para que sean como indispensables en el montaje. Cada uno cuenta una cosa y si quitas ese momento es porque cae del guion y porque narrativamente no aporta nada al plano. A partir de ahí lo que intentamos hacer es que dentro de lo que a mí me gusta que es la narrativa desde la naturalidad, esta tenga su punto de eficiencia pero sin perder ese aspecto de lo cotidiano. Entonces es verdad que están muy bien trabajados y muy bien pensados y ¡hacemos mucho esfuerzo para que no se note!

R.B.: Sí, claro. Incluso dentro de esta línea de trabajo y en base a los *making-of* disponibles, la impresión que queda es que además de hacer la labor preparativa previa, usted hace mucho trabajo de dirección de actores a la hora de rodar. Parece un director dialogante y con gran capacidad de comunicación con los actores.

D.B.: Bueno, sí. Cada director trabaja de manera muy dispar. Es decir, hay algunos que trabajan dejando que el actor decida los eventos y el matiz que tiene cada personaje con mayor libertad y luego estamos otros que tenemos una visión concreta. No quiero decir estricta pero sí única, ósea que no tan abierta, con lo cual tienes que intentar que te entiendan y que se sientan cómodos haciendo lo que tienen que hacer. Yo generalmente lo que hago es poner mucha atención al *Storytelling* mediante la coreografía de los planos. Una cosa que me molesta mucho es que los planos parezcan impostados, que no tengan esa viveza de la vida misma y depende mucho de cómo se mueven los actores, de que les das que hacer, del porque van de un sitio a otro. Todos estos tránsitos que en apariencia no dicen nada, son lo que da aspecto de naturalidad a las cosas porque al final tu cuando hablas con alguien seguro que no estás enfrentado al otro y te pasas 10 minutos hablando... Uno se mueve, se gira, se da la vuelta, ahora se echa para delante, o se echa unos pasos para atrás cuando el otro ha dicho algo que no le gustaba. Pues eso intento trasmitirles a los actores, un poco esa energía. Sí es verdad que le presto mucha atención a esta preparación con ellos, no tanto en cuanto a la representación de la emoción que es muy particular suya y cuya esencia intento explicarles aunque es generada por ellos, sino respecto a la naturalidad de lo que se está haciendo. Porque igual si fuera por ellos a lo mejor se quedarían quietos, para que les diese bien la luz o encarar bien el encuadre puesto que ellos también son muy pudorosos técnicamente. Así que intento acercarme a ellos para que entiendan la libertad que tienen respecto a la expresión de la emoción dada y lo que se espera que aporten a eso, es decir

que no se sientan acartonados y que tengan libertad para transitar, desplazarse o portar cualquier cosa que su personaje necesite.

**R.B.: Respecto a este trabajo actoral, se debe destacar que los ritmos de todas sus películas son trepidantes. La emoción existe desde el primer momento hasta el último.**

D.B.: Bueno, eso intentamos. A mí me gusta que se muevan las cosas y que si se paran sea por una buena razón.

**R.B.: Por otro lado respecto otra de sus señas de identidad visual, es ser poseedor de una cultura audiovisual tan formada y tan rica que se trasmite de forma muy patente en sus proyectos. ¿Cómo traduce su visión además de al actor, al diseño de producción por ejemplo en una película como *Bruc, el desafío*, su proyecto más personal hasta la fecha?**

D.B.: Bueno yo lo que intento siempre es que todas las acciones de la película estén motivadas por algo. Con lo cual me esfuerzo al máximo para que todas las cosas que se desplacen o se muevan sean motivadas por una emoción, por un sentimiento o por un evento que va a ocurrir. Así que es verdad que necesito de un diseño de puesta en escena que permita todo ese movimiento. Cuido mucho este concepto y bueno, Antxón Gómez el diseñador de producción de *Bruc, el desafío* también lo sabe. Es decir un profesional como él, nada más ver el estilo del director ya sabe si va a poder concentrar en dos metros cuadrados la acción o necesita dar más espacio. Eso no solo lo saben los diseñadores de producción como Antxón, sino el director de fotografía, el cuerpo técnico en general o los de efectos especiales, porque piensan: con este director una explosión pequeñita no vale..., “este” va a hacer explosiones..., “este” va a hacer correr, va a hacer saltar y al final va a pedir que rebote contra un árbol.

**R.B.: Respecto al tema concreto de la puesta en escena y para comprender mejor su proceso creativo, ¿cree que podría**

**destacar algún aporte concreto de Antxón Gómez (1952), diseñador de producción y director de arte de películas como *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Salvador* (Puig Antich) (Manuel Huerga, 2006) o *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008) en esta película, algo fuera de lo previsto inicialmente en guión?**

D.B.: Lo que tiene Anxón es mucho talento visual. El también es un gran narrador. Yo creo que todo lo que te pone delante no es por un gusto estético propio, sino porque cuenta algo y porque te da opciones de utilizarlo dentro de tu narrativa, dentro de tu guión. Fíjate bien, todo lo que pone él (los objetos y mobiliario) generalmente se usa. Hay directores de arte que ponen cosas que luego no se utilizan, eso es porque no tienen mucha función en la historia. En cambio Antxón tiene una gran virtud y es que sabe entender muy bien lo que necesita cada evento de la historia dentro de la película y sabe proporcionarte elementos que jueguen con esa narrativa: bien sean las cabañas, las puertas, o por ejemplo en *Bruc, el desafío* hay una escena en la que se meten las espadas por entremedio de los palos de la cabaña. Bueno, dame una cabaña bien planteada y podré hacer el uso narrativo de la espada a través del espacio. Por ello creo que sobre todo, él tiene mucho talento para narrar con lo que pone delante de la cámara. Te da muchas opciones para hacer muchas cosas y eso es fantástico porque al final todo suma.

**R.B.: Claro, eso amplia mucho las posibilidades creativas al director.**

D.B.: Sí por supuesto. Además él sabe que eso es un proceso creativo. El sabe que cuando llegas allí y te pones a diseñar, tú puedes hacer un *Storyboard* bien planteado pero luego en la práctica igual alguna parte no encaja bien o igual tienes que cambiar de entorno. Y te hace una sugerencia el director de fotografía o el propio Antxón y te dicen: Oye, ¿porque no utilizamos esto o porque no se cae esto de este otro lado...? Bueno, todo esto es móvil y evoluciona...

R.B.: También da mucha importancia a las localizaciones, abundan en sus trabajos cinematográficos los exteriores frente a los platós. Por ejemplo aquí el macizo montañoso del Monserrat es un personaje central y se transmite de forma muy clara a lo largo de toda la película ¿no?

D.B.: Sí así es. Aquí en Cataluña es una montaña muy popular y quería rodar en ella. Pero sabes que los diseñadores de producción no solo hacen decorados, sino que lo diseñan todo: las localizaciones de la película, el vestuario, el maquillaje... se meten en todo. En ese aspecto sí que es verdad que también Antxón es una gran amante del monte y éste lo conocía muy bien, él iba proponiendo un montón de lugares que conocía y había estado y también otros miembros del equipo. Y sí que es verdad que hay un gran trabajo logístico de esta película porque como dices tú, la montaña es un personaje más de la película que juega a favor o en contra en determinados momentos. Además es un entorno visual único, ya que este tipo de monte no existe ni en América, ni en Asia, ni en ningún lado.

R.B.: Retomando su trayectoria cinematográfica, se pueden observar algunos estilemas recurrentes entre *Paintball*, *Bruc, el desafío* y *Tracers*. Digamos que cada una es diferente pero en ellas es muy patente su huella como por ejemplo la mezcla de géneros transgrediendo sus propios códigos visuales o el tratamiento sofisticado y a la vez naturalista de la imagen. Acción, drama y género histórico, comic, video-clip, la publicidad... incluso parece vislumbrarse cierta influencia puntual de escenas emblemáticas de *Rambo* y *Predator* en *Bruc, el desafío*, iconos audiovisuales de los años ochenta. ¿Es algo consciente?

D.B.: ¡Claro! Hemos crecido con eso, es nuestro bagaje. No había nada más que la tele y el cine. Y claro, estaba el video club y las películas las veías 20 veces... Estas referencias visuales de las que me hablas yo las llamo "homenajes", porque por ejemplo en *Bruc, el desafío*, el protagonista se tizna de

negro como en la escena en la que el protagonista de *Depredador* se esconde en el barro o en la que *Rambo* está escondido detrás de las hojas de los árboles, camuflado completamente. Pues es el mismo concepto pero aplicado a otro evento.

R.B.: Sí entiendo, se trata de un mecanismo narrativo. Por otro lado el hecho de que existan diferentes títulos de la película en las distintas lenguas a las que se ha doblado, resulta relevante. Como si tratara también así de dar la clave diegética del proyecto. En concreto *Bruc: Manhunted* que es el título en inglés, habla de esa caza al hombre a la que se refiere en alguna entrevista y con su título *Bruc: La llegenda* parece destacar otro de tus objetivos con el proyecto que es mostrar cómo han existido héroes catalanes que han hecho historia. ¿Querer contar las cosas de otra forma es quizá entonces una de las razones que le lleva a narrar apoyado en otros referentes visuales? Y en este caso tratándose de una película sobre un capítulo de la Guerra de la Independencia, ¿incluiría en estos referentes icónicos generacionales, no como una translación literal sino como sustrato visual, la serie de *Los desastres de la Guerra* o incluso los homónimos grabados de Goya.

D.B.: Ya. Entiendo lo que dices. Sí que es verdad. Evidentemente tú te nutres de muchas cosas y tienes muchos referentes de películas, de series, de libros y videoclips e tu tiempo y por eso te acabas formando un estilo.

R.B.: Precisaré que en esos rasgos veo lo lírico de los famosos grabados, en concreto los seis o siete primeros minutos: Plasmar esa realidad cruel donde da igual que seas español francés porque la guerra es cruel para todos.

D.B.: No, sí es verdad. Al final yo creo que hay gente que tiene su estilo y en unos es más visible que en otros. En definitiva yo espero que esta imagen sirva para plasmar lo que yo cuento. Tú construyes a lo mejor en tú interior sin ser

consciente, similitudes o paralelismos con muchas cosas, sea cual sea la procedencia. Pero al final cuando yo pongo la cámara y miro lo que tengo delante, analizo si esto cuenta o no lo que tengo que decir. Y a partir de ahí das a cada escena de mayor o menor profundidad en la mirada, porque a partir de ahí unas se entienden más metafóricas, más líricas u otras son más explícitas. Por ejemplo en *Tracers*, no se esconde nada. Sin embargo en *Bruc* ves un héroe tapado, hasta que la historia lo pone en su sitio, pero mientras tanto esconde muchas cosas. Entonces intento mostrar esas capas de profundidad y trasmitirlas de una manera u otra. Esto a veces se manifiesta en un dialogo o a veces en una mirada y dependiendo de cada momento incluso en su música. Por ejemplo en las montañas de *Bruc*: en la banda sonora se oye una voz femenina que hace como unos vientos, un “aaahhhh...” y suspira. Estos suspiros que por cierto los hizo la cantante catalana Beth, a veces son suspiros de dolor, otros son aullidos... Eso a lo mejor no es explícito, pero la sensación la tienes. No sabes de donde viene pero ahí está. A eso llamo yo capas. Según cada momento, empleas una herramienta u otra.

**R.B.: Lo cierto es que incluso hay una escena en la que unas rocas en las faldas del Montserrat parecen siluetear un perfil humano, como si la montaña fuera un coloso.**

D.B.: Sí, no, hay veces que sí está buscado, pero otras es casual.

**R.B.: Me gustaría interesarme por dos personajes muy interesantes de *Bruc*, el desafío. El primero es el personaje del periodista-dibujante, haciendo un paralelismo con Goya como reportero de guerra.**

D.B.: Sí, sí claro que sí. Eran los que contaban las historias.

**R.B.: Y bueno aunque en este caso cinematográfico el personaje es francés y sus ilustraciones son cómic y no grabados, ¿no sé**

**si se planteó formalmente este paralelismo con el propio pintor?**

D.B.: Pues no. La verdad que no. Pero sí que teníamos todos muy claro que estos personajes son los que contaban la Historia. Ósea al final aquí toda la película se cuenta a través de este personaje. El retrataba a través de sus dibujos lo que había y de ellos se podía retratar literariamente. Pero sí que es verdad que ellos son los ojos a través de los que se cuenta la película.

**R.B.: Y en segundo lugar, ¿cómo construye personajes secundarios tan pintorescos como el mameluco o el encapuchado, esbirros ambos del napoleónico Maraval y con un aspecto muy vinculado a la esfera del comic?**

D.B.: Bueno, Baratón es el que tira las bombas en el poblado y en alguna escena aparece encapuchado. Pero es que ¿sabes lo que pasa? Pues que yo al final después de 20 años trabajando en la publicidad, ya no sé de donde me llegan las referencias. No es algo que tú buscas. Simplemente hago lo que me gusta, para entendernos. Haces un trabajo y dices: le pongo una capucha y encaja. Que no tiene lógica, ¡pues se la quitas! A veces no responde a nada concreto. No creo que nadie trabaje tan al milímetro en eso como director. Bueno al final cuando construyes, sí utilizas referencias de cosas: para diseñar escenarios o para diseñar ropa, o para entender un poco más el nivel de exigencia al que tú quieras llegar. Te apoyas en referencias para entenderte como los departamentos y que comprenda mejor. Sin embargo todas estas referencias al final las descartas. Aparecen en tu mente, tu mente filtra y lo que no te gusta cuando lo ves, se descarta. Y por ejemplo con Baratón, sí que encaja que lleve una capucha porque se está infiltrando en un pueblo y es apropiado que cuando su jefe le pide: ¡Oye 5 bombas!, él se la quite. Lo hago porque este acto simbólicamente señala que se abre una escena en la que algo importante va a ocurrir. Él se descubre: ¡Vale! Ahora me toca a mí... y ya puedo "desvelar" quién soy. Es como un efecto

narrativo, no es una referencia a nada en particular. Es como una necesidad de aportar una narración a lo que tienes delante. Yo tengo mi lenguaje narrativo y este es mi sentido narrativo.

**R.B.: Y tras todos estos años de experiencia profesional audiovisual tan prolífica, con qué proceso creativo se siente más cómodo: ¿en Publicidad, en Cine o en ambos?**

D.B.: Bueno, son dos mundos en los que aunque el resultado acaba siendo una imagen o un contenido audiovisual, se trata de dos procesos y dos mundos completamente diferentes, sobre todo para un director. Al final en la publicidad un director está ayudando a otro a vender un producto concreto. Aportará más o menos creatividad o talento, pero está al servicio de otro bien mayor. Sin embargo en una película sí que es verdad que también hay un negocio y que les tiene que gustar a los productores, pero es más autoral y personal. Un director al final, es al que todo el mundo mira para bien o para mal... Si al final la película no gusta es que el director no lo ha hecho bien.

**R.B.: Sí, como un entrenador de fútbol, jjj...**

D.B.: Exacto. Sí, sí al final es todo el rato lo mismo. Sí que es verdad que las películas llenan más de un modo emocional porque estás más apagado personalmente a la historia. Pero para un director y contando con el recorrido que tiene un rodaje..., o está enamorado de lo que va a hacer o si no hacerlo por imposición...buff..., no aguantas. Llevar todo ese nivel de exigencia toda la semana, sin horarios, tanto tiempo, en fin... Es un tipo de trabajo que realmente o le echas pasión o no aguantas.

**R.B.: Claramente vocacional...**

D.B.: Sí, sí. En cambio la publicidad, bueno son rodajes de 2 semanas ¿entiendes? En las que puedo ir a atender otras cosas. Puede ser más industrial o más comercial.... Claro que

evidentemente también le pones pasión y ganas, pero son 2 procesos diferentes. No te sabría decir, me gustan los 2. Estoy muy cómodo en uno y en otro. Cuando llevo mucho tiempo en publicidad, me apetece hacer una película y cuando he terminado una película, me apetece descansar un poco con Publicidad. Lo intento combinar si puedo.

**R.B.: Para terminar, ¿puede adelantarnos algo de sus próximos proyectos?**

D.B.: Bueno ahora el tema esta complicado. Tengo varias cosas que están en fase de financiación, pero está la industria se encuentra en un momento complejo. A nivel financiero y con todas las plataformas que hay, todas las series, todas las ventanas que ya existen, la industria se está reubicando en las ventanas audiovisuales y esto evidentemente afecta a los presupuestos y a las financiaciones. Estoy intentando encontrar un espacio con varios proyectos de diferentes estilos completamente, otra cosa son los grandes estudios que ellos ya tienen su calendario.

**R.B.: Varios proyectos de diferentes estilos sí, pero seguro con su sello narrativo.**

D.B.: Bueno es que una cosa es que te guste o no un director, pero siempre tiene que plasmar su punto de vista. Es decir, podrá ser acertada o no pero es su visión. Y si no lo tiene es que algo falla...

---

**Manuel Ros Pons y Ramiro Ros**

# Ráfales, pintores aragoneses de la Restauración

## **Introducción y estado de la cuestión.**

Manuel Ros y Pons y su hijo, Ramiro Ros Ráfales compartirían un estrecho vínculo vital y profesional, ya que ambos dedicaron sus vidas al dibujo, la pintura y su docencia. Se trata de dos figuras relevantes, aunque poco conocidas, en el panorama artístico aragonés -particularmente oscense-, del último cuarto del siglo XIX.

La pintura de este periodo en Huesca ha sido estudiada por Fernando Alvira Banzo, a través de sus monografías sobre los autores más importantes del momento, León Abadías, Martín Coronas y Félix Lafuente. El profesor Juan Carlos Ara Torralba ha realizado una aproximación a la figura de Manuel y Ramiro Ros en sus numerosos y prolíficos trabajos sobre el contexto literario oscense del siglo XIX (Ara Torralba, 1993: 35-36). Otras aportaciones relevantes sobre Ramiro Ros Ráfales han sido realizadas por el historiador del arte Manuel García Guatas, especialmente en sus investigaciones sobre la Escuela de Artes y Oficios de Graus (Huesca) (García Guatas, 2013: 313-359; y 1996-7:110-129). A esta información añadimos nuevas citas y referencias que pueden favorecer la realización de un posterior estudio más detallado de la producción de ambos pintores, así como la elaboración de un catálogo de sus obras. En el presente recorrido biográfico reseñaremos aquellas cuestiones más relevantes de la trayectoria artística de los Ros, estableciendo relaciones entre ambos y el contexto sociopolítico, cultural y artístico en el que discurrió esta larga etapa aragonesa de su actividad, que finalizaba con el definitivo asentamiento de ambos en Guadalajara en 1905, ciudad en la que Ramiro desarrollaría además una intensa

carrera académica, política y docente durante el primer cuarto del siglo XX.

### **Polivalencia y pluriempleo en los profesionales de las artes plásticas. Nuevos espacios expositivos para las artes.**

Las primeras nociones en el arte del dibujo y la pintura que recibió Manuel Ros fueron tomadas en su Caspe natal de la mano del escultor imaginero Manuel Alvareda Cantavilla, quien dedicaría parte de su actividad a la enseñanza desde 1858 (Borrás, Siurana, Thompson, 2012: 280). Posteriormente son varias las noticias referentes a la formación académica de Manuel Ros y Pons, realizada en Barcelona (1864-65, Escuela de Bellas Artes), Valencia y Lérida, bagaje que caracterizaría su estilo academicista vinculado, a la pintura de historia.

En el campo de las artes plásticas, el siglo XIX se caracteriza por un cambio sustancial en el perfil profesional de los artistas -especialmente durante su segunda mitad-. Muchos de ellos, formados en el ámbito académico, encontrarían salidas laborales alejadas de sus ambiciosos proyectos artísticos de juventud. Los pintores se convertían en retratistas, grabadores, decoradores, escenógrafos, incluso fotógrafos (Ramón Salinas, 2014), en un momento de profundos cambios auspiciados por la Revolución Industrial, la llegada de la “modernidad” y el nuevo signo de los tiempos. Las relaciones entre los primeros fotógrafos y los pintores aragoneses fueron estrechas. Sirva de ejemplo la actividad profesional del artista oscense León Abadías comopintor ayudante del estudio fotográfico de Mariano Júdez entre 1861 y 1863, retocando y coloreando positivos (Hernández Latas, 2010: 17 y 58).

Tal y como apuntan los profesores Jesús Pedro Lorente y Manuel García Guatas “ser artista” se convertía en el siglo XIX en una empresa complicada (García, Lorente, 1987: 235-258).

*(...) Sin embargo, a pesar de las dificultades con que se topaba todo aprendiz de pintor más aún, de escultor, del acecho de las estrecheces económicas y del fantasma del fracaso profesional, fue muy amplia la nómina de artistas, y también, en consecuencia, la lista de artistas pobres o menesterosos, descoloridos en el anonimato, o dispersos en actividades más lucrativas o con remuneración a sueldo, al margen del escalafón de los géneros artísticos tradicionales. Por eso, muchos artistas reorientaron su vocación primitiva hacia la fotografía (de salón permanente o ambulante), o hacia los talleres escenográficos o de adornistas y decoradores.*

De algún modo, algo similar acaeció en el campo de la música española de la segunda mitad del siglo XIX, ámbito en el que muchos titulados talentosos en el Conservatorio de Madrid se veían abocados a un pluriempleo forzoso, convirtiéndose en pianistas de cafés y sociedades, formando parte de compañías itinerantes de zarzuela, de bandas de música civiles y militares, dedicándose igualmente a la docencia pública y privada o incluso participando puntualmente en trabajos musicales propios de las capillas de música religiosa -cada vez más reducidas- (Ramón, Zavala 2017:149-163; y 2014: 273-303).

De este modo, una vez finalizados sus estudios académicos oficiales, muchos artistas españoles de la Restauración se vieron obligados a diversificar su perfil profesional (García Guatas, 2013: 316-316). Así, la enseñanza del dibujo y la pintura estaría complementada con la realización de diversos trabajos artísticos particulares de diferente naturaleza. Éstos irían desde los habituales cuadros y retratos por encargo, a las ilustraciones en la pujante industria de la prensa, pasando por todo un elenco de producciones artísticas de amplia demanda vinculadas a las artes visuales y decorativas. Éstas últimas estarían presentes en diversos espacios administrativos y de ocio generados por la nueva

sociedad decimonónica: salones de sociedades, cafés y otros establecimientos, incluso casas particulares. Unas realizaciones que constituyen nuevas manifestaciones del “arte en la esfera pública”. Las galerías y exposiciones de arte, así como las sociedades de artistas fueron escasas en España y propias de los núcleos urbanos más importantes, nada parecido iba a existir en las poblaciones a las que muchos artistas debían regresar una vez acabada su formación.

Este fue el caso de Manuel Ros, quien tras su periplo académico se instalaba en su ciudad natal, Caspe (Zaragoza), en la década de los sesenta. Unas de las primeras referencias conocidas sobre los trabajos de Ros Pons se publicaban en el diario caspolino *El Descamisado* publicados en los meses de noviembre y diciembre de 1868, y reflejan a la vez su bagaje académico:

*Manuel Ros y Pons, pintor, alumno de las escuelas de Bellas Artes de Barcelona, Valencia y Lérida. Se compromete a los trabajos de su arte en pintura escenográfica o de perspectiva y en la de toda clase de habitaciones en adorno de todos géneros, paisaje, figura, flores, etc. etc., como así mismo imitaciones a piedra y madera más conocidas, imágenes en cuadros al óleo y todo lo concerniente al arte de la pintura y empapelado. Se dan lecciones de dibujo, figura y adorno.*

Manuel Ros iniciaba así su carrera aragonesa ofertando en su ciudad una gran diversidad de servicios artísticos, entre los que se encontraba la enseñanza del dibujo y la pintura. Desde un primer momento comprobamos como su tendencia ideológica, católica y conservadora, marcaría en gran medida la naturaleza de su producción y la de su hijo, vinculada en muchas ocasiones, directa o indirectamente al arte religioso. De este modo, y entre otros encargos, Manuel Ros y Pons llevaba a cabo en Caspe diversos trabajos desde 1869. Nos referimos a las intervenciones en la capilla del Santísimo de la Iglesia de Santa María la Mayor y en la Iglesia del Hospital de Santo

Domingo. Del mismo modo realizó trabajos en el antiguo Colegio de los Escolapios, concretamente: un monumento-altar neogótico de grandes dimensiones para la Semana Santa, que se conservaba en el templo del colegio, y las pinturas al fresco del despacho rectoral (Barceló y Serrano: 2000), en los que ilustraba emblemas, blasones (...) “recientemente elogiados por artistas de Zaragoza” y otros elementos iconográficos referidos a diversos atributos de las ciencias, según carta conservada en su expediente personal del Instituto Provincial de Huesca (ES/AHPHU – I-000798/000114). No hay referencias sobre estos trabajos ni se aportan imágenes en el extenso estudio de Borrás, Siurana y Thompson ( 2012) ni en el de José Ignacio Calvo Ruata y (1994).

Sería precisamente con esta importante orden instalada en Caspe en 1858, la Congregación Paulina de Clérigos Regulares Pobres de la Madre de Dios de las Escuelas Pías, conocida comúnmente como Padres Escolapios, con la que Manuel Ros mantendría una importante relación laboral. En este colegio impartiría docencia como profesor de dibujo durante seis años, entre 1872 y 1878. El convento y sus instalaciones oasaron a manos de la orden Franciscana en 1887, produciéndose su cierre en 2014. Manuel Ros Pons tuvo en esta etapa caspolina un brillante alumno que siempre lo recordaría con afecto como uno de sus primeros maestros, Hermenegildo Estevan y Fernando (1851-1945) (Estevan y Fernando, 1936: 6-7; y Borrás, Siurana , Thompson, 2012:280), maellano de carrera internacional, formado posteriormente en Zaragoza, en Madrid –especialmente con Carlos Haes- y sobre todo en Roma, donde residiría gran parte de su vida como pensionado primero y secretario de la Academia Española después, durante más de cuarenta años. Allí desarrollaría una importante carrera artística puesta en valor por el historiador del arte Jesús Pedro Lorente (Lorente, 1991: 217-258; y 1995: 20 y 121). De 1873 se conservan algunos grabados y dibujos de Manuel Ros con imágenes del castillo de Caspe que constituyen en la actualidad valiosos documentos para su estudio (Soro López, 2008:251). Ros participaba en

esos años en la agrupación “Artístico Cultural de Caspe” formada por Antonio Casaña, Manuel Latre, Ignacio Guiú, Leonardo Sancho, y el propio Hermenegildo Estevan (Lorente, 1995:121).

Desde Caspe y a través de su relación con la congregación calasanziana se trasladaría a la localidad de Barbastro (Huesca) para trabajar entre 1878 y 1882 en el centro educativo de los Escolapios barbastrenses, primer asentamiento de la orden en España. Allí ampliaría presumiblemente su producción artística al margen de la docencia, permaneciendo cuatro años hasta que en 1882 se trasladaba al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Huesca como catedrático interino de Dibujo. En este centro, heredero del legado material y la tradición académica de la extinta Universidad Sertoriana, clausurada en 1845, desarrollaría una importante labor educativa, teniendo aplicados alumnos como su propio hijo Ramiro, el tallista Francisco Arnal y el pintor Félix Lafuente Tobeñas.

Durante estos años participaba en producciones muy diversas en la ciudad: Manuel Ros ilustraba con tres dibujos sobre diferentes vistas de monumentos locales (la fachada de la antigua Universidad, la sala del famoso episodio de “la Campana de Huesca” y una vista de la fachada de la catedral) publicados en el célebre libro *Guía de Huesca. Civil, militar, judicial y eclesiástica*, obra de 1886 del también ultramontano y profesor de historia natural del instituto, Serafín Casas Abad con quien Manuel tendría una estrecha relación dada su afinidad ideológica.



Antiguo Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, hoy Museo de Huesca, y vista de la Catedral de Huesca.  
Grabados de Manuel Ros en la *Guía de Huesca, civil, judicial, militar y eclesiástica*, de Serafín Casas Abad (1886)

La llegada de la temible epidemia de cólera morbo asiático que asolaba algunas poblaciones aragonesas en 1885 supuso el cierre cautelar de muchos espacios donde se congregaban multitudes. De este modo cafés, sociedades de recreo oscenses y el mismo Teatro Principal aprovecharon su clausura temporal para realizar reformas y obras de saneamiento.

Las intervenciones pictóricas artístico-decorativas de Manuel Ros se sucedían en destacados espacios de la ciudad. En 1885 realizaba la pintura de los techos del café más importante y lujoso de la ciudad, el Café Suizo de Matossi. El nuevo local tenía dos pisos, en el superior había billares y mesas para los "juegos lícitos". En la planta baja se situaba el café. Una cancela artísticamente decorada a modo de atrio daba acceso al salón. Los acabados en madera estaban cubiertos con alicatados y relieves combinando la madera con la decoración de vidrieras que "convierten aquella entrada en un artístico templete y majestuosa urna", obra de la casa zaragozana del Sr. González con cristalería traída, al parecer, de París. La sala del café propiamente era amplia y de techo alto, la sensación de amplitud aumentaba por la decoración de las

paredes, así como por la colocación de grandes lunas de cristal, obra de la factoría de Basilio Paraiso, que creaban efectos visuales diversos producidos por la combinación de luz natural y artificial (Ramón Salinas, 2014:335).

Al año siguiente Ros y Pons realizaba la pintura decorativa del nuevo edificio anexo al Beaterio de Santa Rosa, convertido en Escuela Normal de Maestras entre 1858 y 1912. La carpintería y la puerta de acceso fue obra del tallista Francisco Arnal Morlán (1872-1844). La intervención arquitectónica del inmueble correría a cargo del entonces arquitecto municipal, el riojano Federico Villasante Milón, construido entre 1885 y 1886 (Ramón Salinas, 2016). Villasante fue arquitecto municipal de Huesca durante dos periodos: del 26 de agosto de 1882 al 14 de julio de 1887, y de 1890 hasta su fallecimiento en diciembre de 1897. Durante estos doce años realizaba numerosos proyectos que conformaron una parte importante de la realidad estética urbana de la Huesca contemporánea. La descripción de dicha reforma fue publicada con detalle en *El Diario de Huesca* por el profesor y periodista Julio Pellicer el 11 de septiembre de 1886.

La relación de Manuel y Ramiro Ros con Francisco Arnal debió ser estrecha. Todos ellos coincidirían, incluido el propio Félix Lafuente, en las aulas del Instituto Provincial de segunda Enseñanza en la década de los ochenta. Prueba de esta amistad se conserva un pequeño cuadro (una carrera entre un tren y un coche) firmado por Ros Ráfales entregado como obsequio a Francisco Arnal, propiedad de la familia. Arnal, además de tallista, fue un hábil dibujante que tuvo un importante conocimiento de la estética neogótica y modernista en las que centraría gran parte de su producción, y que conocería en sus viajes así como a través de la suscripción a numerosas revistas especializadas de arte francesas y alemanas (Ramón Salinas, 2014:128 y 155). Estas relaciones pudieron constituir un punto de conexión en el conocimiento y difusión que posteriormente tuvieron estos artistas del *modernismo*.

(García Guatas, 2009: 515-543 y Trenc Ballester, 2004: 63-86), estética a cuya praxis se uniría el pintor Félix Lafuente.

En 1887 Manuel Ros mostraba nuevamente su versatilidad pintando algunos de los decorados de la compañía de zarzuela del Sr. Portes, quien estrenaría en Huesca la obra de Chueca y Valverde titulada *La Gran Vía*. Sus realizaciones no fueron muy bien acogidas según opiniones divulgadas en el periódico local *El Diario de Huesca*, órgano difusor del republicanismo castelarino, cuya redacción hacía juicios de valor de escasa credibilidad dado el antagonismo ideológico entre Ros y los posibilistas de Manuel Camo (Ramón Salinas, 2014:576):

*(...) La nueva decoración pintada por el Sr. Ros no es una obra acabada ni mucho menos, tiene defectos imperdonables y el colorido resulta monótono; sin embargo cumple su objeto, y su aspecto, a primera vista es agradable, no obstante el trabajo del Sr. Ros resulta digno de aplauso si se tiene en cuenta el escaso tiempo de que ha podido disponer para ello y lo poco que pueden remunerarse este tipo de trabajos en poblaciones que como la nuestra han de servir para tres o cuatro representaciones lo más. (El Diario de Huesca, 22 de abril de 1887).*

Volvemos a tener noticias de Ros en referencia a la realización de un decorado para la compañía de Francisco Muñoz en el Teatro Principal de Guadalajara en 1911.

Simultáneamente a su etapa de profesor interino en el Instituto Provincial de Huesca, Manuel Ros mantuvo abierto un estudio en la plaza de Lizana, precisamente junto al taller del tallista Francisco Arnal, donde ofrecía al público numerosas especialidades artísticas. La mayoría de los anuncios de su local se publicitaron en los diarios conservadores, siendo escasas las referencias a éstos en el diario propiedad de Manuel Camo, *El Diario de Huesca*. A pesar de estar afincados en Huesca, Camo no contaría con los Ros, aún siendo buenos profesionales, para la decoración pictórica

de su emblemático edificio inaugurado en 1904, nueva sede del Círculo Oscense. Se trata de una muestra más de sus desavenencias.

Los encargos en esos años de Manuel Ros también provinieron de la localidad de Jaca (Huesca) donde sabemos que habría desarrollado su actividad, concretamente en 1889. En este año realizaba la decoración pictórica del nuevo café Central de Jaca, antes llamado *El Buen Gusto*, y que era propiedad de Anselmo Nivela. A éste debieron añadirse otros trabajos en la ciudad.

Del mismo modo recogemos la referencia de un retrato de medio cuerpo y tamaño natural al óleo realizado al Obispo de Jaca, José López Mendoza y García, expuesto en la sombrerería de los hermanos Lacasa. Estos nuevos marcos expositivos permitían la publicitación de los trabajos de los artistas y la atracción de potenciales clientes a los escaparates de determinados comercios. Una relación simbiótica entre los artistas y los empresarios en aras de obtener el favor del público (Lorente, 2000: 391-409; y 2013: 279-312). En 1890 era contratado como profesor de dibujo en la recién creada Escuela de Artes y Oficios de Graus (Huesca), probablemente a instancias de su labor docente en el colegio de los PP. Escolapios de Barbastro y la relación con José Salamero, establecida a su vez a través de la amistad de los Ros con el propio Joaquín Costa, sobrino de éste. El joven Ramiro Ros Ráfales acompañaría a su padre como profesor auxiliar (García Guatas, 1996-7 :110-129).

Tras su etapa docente grausina, Manuel Ros volvía de nuevo a Huesca en 1903, momento en el que su hijo Ramiro habría obtenido por oposición la plaza de profesor de dibujo en el Instituto Provincial. Del mismo modo reabría su estudio de la plaza de Lizana -que habría tenido otro emplazamiento con anterioridad en la calle del Coso Alto nº 37- ofreciendo nuevamente todos sus servicios profesionales habituales como pintor y decorador (Casas Abad/Ara Torralba, 1886/1993: 5-13)

Ese mismo año *El Diario de Huesca*, insertaba de forma recurrente varios anuncios en los meses de diciembre de 1903 febrero y marzo de 1904. En ellos se ofrecía específicamente para la realización de adornos y decoraciones estructurales para la Semana Santa.

**Manuel Ros Pons**  
PINTOR  
Conocido de antiguo en esta capital y su provincia, ofrece de nuevo sus servicios en la plaza de Lizarra, número 8, 9.  
**HUESCA**  
Pintura decorativa en salones, cafés, oratorios, iglesias, monumentos para Semana Santa, etc., etc.

**MONUMENTOS**  
PARA  
**SEMANA SANTA**  
El pintor MANUEL ROS ofrece a los señores párrocos, confesionarios, económicos, sátidos, de gran efecto y poco volumen.

Uno de sus trabajos posteriores vinculados a Huesca lo encontramos en el grupo de acuarelas óleos y dibujos presentados en la exposición provincial en 1906, ya que poco después abandonaba la ciudad acompañando a su hijo con destino a Guadalajara. Una de las razones pudo ser la muerte de su mujer, Julia Ráfales Lasheras, producida en la capital oscense el 9 de enero de ese mismo año.

La última etapa profesional de Manuel Ros la llevaría a cabo como profesor de dibujo, esta vez en el Ateneo Instructivo del Obrero. Esta sociedad alcarreña pedagógico asistencial fue fundada en 1891, y se trató en principio de una iniciativa burguesa de cariz republicano-socialista. Entre 1904 y 1906 presidía la entidad el abogado conservador José María Solano, en 1907 la dirigía su correligionario Ildefonso Andrés, y en 1909 el primer cargo directivo recayó en manos de Fernando Sacristán, un abogado y director del periódico conservador *La Unión* (Calero Delso, 2004). Esta composición conservadora de la junta favoreció la contratación de Ros, quien posiblemente ya había colaborado en asociaciones obreras católicas en Huesca como el círculo Católico de Obreros, fundado entre otros en 1878 por el profesor Serafín Casas Abad y por el pintor

oscense León Abadías Santolaria.

Algunas de las últimas obras realizadas en Guadalajara por Manuel Ros, quien trabajaría hasta pocos años antes de su muerte, fueron las siguientes:

- dos “monumentos” exhibidos en el Santuario de la Antigua y en el Convento del Carmen de Guadalajara realizaban para la Semana Santa de 1908, realizados por Manuel Ros y Tiburcio Hernández.
- Decoración de la capilla de Nuestra Señora de Lourdes, iglesia de Santa María, 1909.
- Dospel pintado a Santa Isabel Reina de Hungría, colocado al lado del altar de San Francisco, iglesia del Convento de las Concepcionistas, 1909.
- Decoración de una capilla de la iglesia de Santa María en 1910, con ocasión de la traslación de una imagen de la Virgen perteneciente, originalmente, a la iglesia de San Nicolás.
- Realización de un decorado paisajístico para la compañía de Francisco Muñoz en el Teatro Principal de Guadalajara en 1911.

En 1912, ya al final de su carrera era contratado en una academia preparatoria de enseñanzas especiales como profesor de dibujo técnico y caligrafía, situada en la calle Dávalos. Esta actividad sería mantenida hasta poco antes de su muerte acaecida en 1913. Su fallecimiento fue sentido por todo el sector conservador y católico de Guadalajara, así como por todo el amplio espectro social de las élites locales, también del magisterio y la docencia, con las que su hijo Ramiro Ros mantuvo -dada su trayectoria académica, política, artística y literaria- una importante relación e influencia.

**Ramiro Ros Ráfales (1871-1927). Su estancia en Huesca: formación y primera etapa profesional.**

Ramiro Ros Ráfales nacíaen 1871 la ciudad de Caspe (Zaragoza), y en poco tiempo superaría las dotes artísticas de su progenitor, de quien aprendería inicialmente los elementos técnicos básicos del dibujo y la pintura. En 1882 se trasladaba a Huesca con su padre, cuando éste obtenía una plaza como profesor interino de dibujo del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, centro en el que Ramiro realizaba sus estudios de bachillerato. En la década de los sesenta habrían pasado por el instituto sus alumnos más destacados, Santiago Ramón y Cajal y Joaquín Costa. Ramiro Ros mantuvo con este último, tal y como veremos, una regular relación personal y profesional. Durante esta etapa de estudios entablaba relación en las aulas con incipientes intelectuales y artistas oscenses del momento como el citado Félix Lafuente, Gregorio Gota, Francisco Arnal, o el escritor José María Llanas Aguilaniedo, entre otros.

Su expediente y las numerosas notas de prensa alusivas a sus calificaciones muestran -desde el primer año- a un alumno aplicado y especialmente brillante en la asignatura de dibujo. Tras finalizar el bachillerato en 1887 partiría a Madrid, donde completaba su formación artística en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, obteniendo las calificaciones de diploma de “accésit” en la asignatura de Historia de las Bellas Artes, de “aprobado” en las de Dibujo del Antiguo y Ropajes, del Natural y de Composición y Colorido, de “notable” en Dibujo del Antiguo y de “sobresaliente” en las de Teoría, Perspectiva, Anatomía y Paisaje (García Guatas, 1996-7:110-129). En estos resultados manifestaba sus dotes para la historia y la teoría del arte. En este centro fue discípulo entre otros de Carlos de Haes y Luis de Madrazo, registrándose también su presencia en esos años en el Museo Nacional del Prado, donde entre 1889 y 1892 copiaba obras de Tintoretto, José Benlliure, Francisco Pradilla y Murillo (Azanza López, 2016:460-1) y Velázquez, entre otros. (Museo del Prado, Signatura L3. *Libro de copistas, 1887-1895*).

En 1890 Ros Ráfales mostraba a la sociedad oscense sus progresos académicos, exhibiendo en un comercio local uno de los trabajos realizados en su etapa de formación madrileña. Se trataba nuevamente de un marco expositivo propio del momento y del que ya hemos tenido ocasión de hablar: un escaparate, en concreto el de la sombrerería de los hermanos Lacasa donde mostraba una copia del conocido cuadro “Los borrachos” de Velázquez. Del mismo modo habría presentado previamente en 1889 un paisaje y una marina, expuestas en la sedería de Juan Antonio Palá, situada en la calle del Coso Bajo nº7.

Entre 1890 y 1893 Ramiro acompañaba a su padre como profesor auxiliar de dibujo en la recién creada Escuela de Artes y Oficios de Graus (Huesca), fundada por el sacerdote José Salamero Martínez.

En las postrimerías de 1893, ya de nuevo en Huesca, Ros Ráfales impartiría clases de dibujo, como haría más tarde su padre en Guadalajara, en el Círculo Católico de Obreros de la ciudad. Es en ese momento, cuando realizaba un retrato de Pascual Queral Formigales, director del diario fusionista oscense *La Brújula*. Este periodista y escritor fue un seguidor declarado de las ideas regeneracionistas de Joaquín Costa, y fué precisamente Costa quien escribía el prólogo en 1894 a su famosa novela *La ley del embudo*. Esta obra es unacélebre parodia del “cacicato” de Manuel Camo en Huesca, con quien Queral mantuvo enconadas polémicas y enfrentamientos durante la Primera Restauración (Andrés y Calvo, 1984; Ara Torralba, 1994).

En junio de 1894 Ros Ráfales participaba en la exposición de bellas artes de Alicante con un cuadro de historia aragonesa, *Sancho Ramírez en el sitio de Huesca*. Esta obra fue premiada con una mención de segunda clase (García Guatas, 1996-7:127).

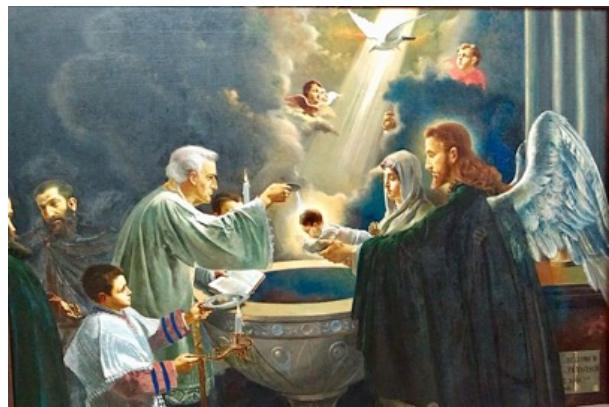
Tal y como hemos apuntado, Ramiro Ros fue también amigo y colaborador de Joaquín Costa, así lo refrenda la correspondencia conservada entre ambos en el Archivo Histórico

provincial de Huesca. En una de las cartas (3 de enero de 1896) Ros Ráfales recordaba con agradecimiento a Costa su mediación y recomendación para el puesto de profesor de dibujo académico en la Escuela de Artes y Oficios grausina, que ocuparía su padre y él mismo en 1890. Del mismo modo, el artista caspolino se convertía en pintor de algunas de las campañas y mítines de Costa, trabajos a los que nos referiremos posteriormente. Uno de los más conocidos es el grabado realizado por Ros Ráfales de la sesión de la Asamblea de la Cámara Agrícola en el teatro de Barbastro, en septiembre de 1892(García Guatas, 1996-7: 110-129).

En los últimos años de la década de los noventa, concretamente entre 1896 y 1898 Ramiro Ros realizaba nuevos encargos de arte religioso, esta vez fuera de Huesca. Nos referimos concretamente a la extensa serie de cuadros sobre la vida de San Francisco realizados para el prestigioso Colegio Nuestra Señora del Buen Consejo en la localidad de Lecároz (Navarra) hoy desaparecido, expuestos en la actualidad en el convento de San Francisco, regentado por los Hermanos Capuchinos en Sanguésa (Navarra). Este trabajo fue encargado a Ros Ráfales por José Salamero, quien costearía en parte el proyecto (Zudiare Huarte, 1989:102). En ellos, más de una veintena, Ros Ráfales desplegaba sus habilidades como pintor de historia, realizando una producción académica, amable y colorista. Durante su estancia laboral en el colegio participaría probablemente en la formación del pintor y fotógrafo Pedro Satué Blanco (1880-1936) de Madrid (Azanza López, 2015:53-64). Sobre estas pinturas de Ros informaba la revista quincenal ilustrada *La Avalanche*, órgano de la Biblioteca Católico-Propagandista, nº 30, 8 de julio de 1896. También colaboraría en la misma realizando los dibujos de la cabecera y publicando periódicamente diversos artículos sobre arte.



“San Francisco y el ángel”  
Lienzo en el Museo del  
Convento de San Francisco  
(Capuchinos) de Sangüesa  
(Navarra).



“El bautismo de San  
Francisco”. Lienzo en el  
Museo del Convento de San  
Francisco (Capuchinos) de  
Sangüesa (Navarra).

La faceta de Ramiro Ros como ilustrador de publicaciones periódicas fue habitual, dedicando a ellas gran parte de su actividad profesional. Muchas de éstas han sido descritas por Manuel García Guatas, aportando valiosas imágenes que pueden consultarse y que no duplicaremos aquí. A éstas ya conocidas añadiremos otras nuevas:

– *Aragón Ilustrado* (1899). En esta revista semanal regeneracionista aparecen diversos dibujos y grabados de Ramiro Ros. Mª Ángeles Naval identifica las siguientes obras: “Sueño de reyes” y la cabecera de la página siguiente, y “la patrona de mi pueblo” publicados en el nº 2; y “Patente de invención” (caricaturas), cabecera de “La electricidad”, nº 3 (Naval, 2002:91-121). A esta lista deben agregarse la decoración de las partituras musicales “Vals Mignon” publicado en la nº7 y “Fruslerías” (sin firmar) -por su parecido con la anterior- y la ilustración de la “Asamblea de Productores en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza presidida por Joaquín Costa” en febrero de 1899, que podríamos atribuir a la mano de Ros Ráfales dada la similitud con otras de sus obras como pintor oficial de las campañas de Costa. Se trata de una obra muy parecida a las conocidas ilustraciones

de los mítines realizados en el teatro y en la plaza del Ayuntamiento, ambos en Barbastro (Huesca), en septiembre de 1892 (García Guatas, 1996-7: 110-129). Estas dos obras fueron publicadas por la empresa Soteras y Monforte en el *Diario de Avisos de Zaragoza*, en febrero de 1899, que dirigía a su vez la revista *Aragón Ilustrado*, relaciones que reforzarían la idea que Ros Ráfales habría realizado igualmente esta tercera ilustración (sin firmar) y que reproducimos a continuación:



Ilustración que podría ser atribuida a Ros Ráfales. Revista *Aragón Ilustrado*, nº8, Zaragoza, 18 de febrero de 1899, “Asamblea de Productores en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza presidida por Joaquín Costa” (1899)

– *El Noticiero* (1901-1977). En este diario conservador y católico zaragozano, Ros Ráfales publicaba diversos trabajos. Destacan por su interés artístico e iconográfico las portadas cromolitografiadas por Eduardo Portabella de los números extraordinarios con ocasión de las fiestas patronales de la Virgen del Pilar de los años 1902, 1904 y 1906 (Buesa Conde,

1996: 131-159; y García Guatas, 1996-7: 129). Su colaboración fue frecuente en los primeros años de andadura de este diario, no solo como ilustrador sino como divulgador a través de artículos de contenido histórico-artístico, por ejemplo sobre *La Capilla Angélica* -12 de octubre de 1902- o *La Inmaculada en la pintura barroca* -8 de diciembre de 1904- (García Guatas, 1996-7: 128-9). En 1902, Ros escribía un artículo en dos entregas en el que denunciaba el mal estado de conservación de las colecciones pictóricas del Museo Provincial de Zaragoza: "Nuestra pinacoteca provincial I", *El Noticiero*, 19 de marzo; y "Nuestra pinacoteca provincial II", *El Noticiero*, 22 de marzo (Betrán Lloris, 2000: 95 y 516).

– *El Diario de Avisos de Zaragoza*. (Colaboraciones y encargos puntuales, sirva de ejemplo la ilustración realizada para el calendario de 1899, publicado el 25 de diciembre de 1898).

– *Asociación Popular de Huesca, órgano de las corporaciones católico-obreras de la provincia*, propiedad de Manuel Millaruelo y dirigido por el maestro Cornelio Arias Díez, quien en 1897 era tesorero del Círculo Carlista de Huesca (Ramón Salinas, 2014:272). Para la portada de un número extraordinario de esta publicación realizaba una efigie de San Lorenzo. (García Guatas, 1996-7: 129)

El vínculo con las sociedades católicas y los sectores más conservadores, así como su conocida relación con Joaquín Costa habrían favorecido gran parte de estos encargos. También en esta línea ideológica, conservadora y *anticamista*, se explica la colaboración de Ros Ráfales en la revista oscense dirigida por su amigo el periodista y escritor Gregorio Gota Hernández: *La Campana de Huesca. Revista Quincenal Historia-Literatura-Leyendas-Tradiciones-Poesía-Noticias, etc., del Alto Aragón*. Esta publicación, que ha sido estudiada por Juan Carlos Ara Torralba, fue la primera revista ilustrada de Huesca, y tuvo estrictamente un contenido cultural (Ara Torralba,

1993:35-36). En ella también publicaría dibujos el pintor Félix Lafuente, y se imprimió en Huesca los años 1893 y 1895.

La faceta de Ramiro Ros como escritor también estaría aquí representada en sus colaboraciones con Gota, no solo artísticas, sino también literarias.

También participaba en 1890 con diversos escritos en el semanario católico *El Alcoraz*, dirigido y fundado el año 1889 por el sacerdote y docente Juan Plácer Escario, periódico en el que fué habitual la publicación de textos del también pintor León Abadías (D'Ó Río, 2002)

La aportación plástica de Ros Ráfales se concretaba en las cabeceras de la revista quincenal de Gota Hernández. En ella presentaba el nombre de la publicación enmarcando el escudo de la ciudad, acompañado por una representación del rey Ramiro II en el momento de la gesta de "La Campana de Huesca" a un lado, y documentos, sellos, monedas y otros elementos alusivos a las artes y las letras en el otro (D'Ó Río, 2005). Sirva de ejemplo la portada que aquí reproducimos, correspondiente el 13 de marzo de 1894.

Año II.

Huesca 13 de Marzo de 1894

Precio: 20 cts.



## NÚMERO EXTRAORDINARIO

DEDICADO Á CONMEMORAR EL PRIMER CENTENARIO DEL FALLECIMIENTO DEL GENERAL RICARDOS

Se trataba de un número extraordinario dedicado a conmemorar el centenario del fallecimiento del general Ricardos. En éste figuran, entre otros artículos y colaboraciones las de Saturnino López Novoa, Joaquín Costa, el general José Gómez de Arteche, Arturo Zancada, Pascual Queral Formigales, el maestro José M<sup>a</sup> Serrate y José Salamero, creador como sabemos, de la Escuela de Artes y Oficios de Graus (Huesca) en la que habrían trabajado Manuel y el joven Ramiro Ros.

Tal y como hemos apuntado anteriormente, en esta publicación Ros Ráfales daba rienda suelta a su afición literaria, en artículos como "El sitio de Barbastro y su reconquista" (1894). La relación de Gregorio Gota con Ramiro Ros debió ser estrecha -recordemos que compartieron vivencias como estudiantes en el Instituto Provincial- ya que uno de los últimos números de *La Campana de Huesca*, el nº46, lo llevaron a cabo ambos como redactores poco antes de su definitiva desaparición en 1895. Posteriormente y de forma progresiva, la

ideología política de Gota iría virando hacia hacia posiciones liberales (Ara Torralba/ Gregorio Gota, 1997: 7-17).

Del mismo modo encontramos poco después la firma de Ros Ráfalaes colaborando en diarios de la derecha política oscense como *La Crónica de Huesca* de Ángel Quintana Lafita, en el que aparecen dos documentos especialmente interesantes referidos a la crítica de arte. Se trata de dos artículos titulados “La carcoma del arte” y “Mamarrachos” publicados en julio y noviembre de 1890 respectivamente. En el primero de ellos, en dos entregas, ataca con dureza a algunas tendencias del arte pictórico del momento: el exceso de *idealismo* y en especial contra *elrealismo*. Esta corriente estética de origen francés y de calado internacional, parte de las obras de Courbet y sus seguidores a mediados del siglo XIX, siendo definida y defendida por teóricos y críticos como Champfleury, o Jules A. Castagnary. En España, serían Francisco Miquel y Badía o Rafael Balsa de la Vega entre otros, los críticos difusores y comentaristas de este movimiento pictórico que tanto incomodaría a Ros Ráfales. (Lorente, 2017:60-66).

*Me lanza a decir cuatro palabras sobre arte, a pesar de haberse hablado mucho de él sin temor a que mis lectores me tachen de cursi, para exponer mi humilde opinión acerca de las manchas que sobre él aparece en intervalos, a la manera que los puntos negros en la refulgente faz del astro del día. Manchas de cuya aparición es responsable la imperfecta mano del hombre al expresarle que vienen a constituir la verdadera y única carcoma precursora de su ruina. (...) Una de las corrientes que hoy le ataca más de frente, nacida en la última exposición de París, es la manifestación de lo tangible en sus producciones. No hay obra con pretensiones de bella en la actualidad, que no tenga siquiera un ligero tono de realismo al que ha conducido a los artistas el excesivo estudio de las ciencias auxiliares descuidando un tanto su fin. Si esta afición al estudio de la ciencia con el declarado objeto de interpretar la naturaleza tal como*

*es para advertir en ella hasta el último detalle; si este delirio por copiar lo real no fuese otra cosa y no tuviese otro objeto que el que parece, no habría porque censurarlo, por el contrario, (...) pero sus fines intencionados o no pero evidentes son más graves. El idealismo es otra de las manchas, la menos ofensiva pero la más estúpida, que ha aparecido muchas veces y a cortos intervalos en la historia del arte. Así como con la anterior aberración procedente del delirio hacia lo real que produce el excesivo estudio de la materia, rebaja, embrutece y corrompe a la sociedad antes de que está la desdeñe al notarlo, con esta otra que emana de la imaginación impresionable pero no educada ignorante; el arte, se desvanece en un sueño quimérico, perdiéndose por el caos o entre lo innumerables. (La Crónica: diario de noticias y anuncios, Huesca, 23 de julio de 1890).*

En el segundo artículo continúa con su polémica contra el realismo y se muestra particularmente en contra de los críticos a los que, en general y entre otras afirmaciones, acusa de crear tendencias y emitir juicios en base a los pagos recibidos por parte de los artistas. En este extenso escrito titulado “¡Mamarrachos!” se muestra como un acérrimo defensor de la pintura de historia, especialmente en sus temas, manifestándose nuevamente en contra del realismo social en la pintura, que llegaba a su cémit en la Exposición Universal de París de 1889. En ella Luis Jiménez Aranda -a quien, a pesar de todo, Ráfales alaba en su artículo- obtenía la Medalla de Primera Clase con su obra titulada *Una sala del hospital durante la visita del médico en jefe*, un galardón que propiciaba el desarrollo de esta corriente estética en España y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1892. En ese momento la pintura de realismo social desbancaba a los grandilocuentes temas de historia (VV.AA., 2015:304).

En su redacción Ramiro Ros muestra tener profundas convicciones artístico-estéticas transmitidas a través de

rotundas afirmaciones. Sobre el referido texto ofrecemos unas líneas:

*En unos apuntes que publicamos tiempo ha en esta sección con el título "La carcoma del arte" tratamos de exponer el fatal porvenir que el realismo prepara en la senda de las producciones bellas, considerando a este, como verdadero contagio y demostrando lo perjudicial que es al arte. Nos dejamos no obstante en el tintero, sacar a relucir los microbios portadores de esta idea exótica. La mayoría de los críticos españoles del arte (consta que admitimos respetables excepciones) son pseudoartistas desesperados y desahuciados por sus maestros, que se han lanzado al periodismo, tocando los puntos que les fueron familiares; pero siempre haciendo uso de la crítica como modus vivendi. Éstos, generalmente, creen que criticar es echar pestes de todo y exponer defectos a su parecer, martirizando a los artistas; cuando, en realidad, ese oficio es el de verdugo del arte. Toda su instrucción artística se reduce al estudio del giro contemporáneo y de la moda, el gusto (en la mala acepción de la palabra) que predomina en la aristocracia y de la docena y media de términos técnicos que cuando ejecutaban (entiéndase como quiera) aprendieron en el estudio de su maestro; todo lo cual, si no lo supiéramos positivamente, podríamos advertirlo en esa serie de palabras propias o impropias del caso, pero halagüeñas al pintor, escultor etc., que paga su serenata. (...) "MAMARRACHOS". (La Crónica : diario de noticias y anuncios, Huesca, sección varia, 5 de noviembre de 1890).*

En 1901 Ramiro Ros mostraba su interés por la docencia con la publicación de un libro didáctico de dibujo dedicado a la educación femenina a través de la editorial de F. Minguijón, con el título *Nuevo método de dibujo de adorno aplicado á las labores femeniles*. El marco legislativo del sistema educativo español, que partía de la Ley Moyano de 1858, discriminaba la

enseñanza por géneros y orientaba a las mujeres hacia una formación superficial al servicio de una sociedad patriarcal. Se trataba de una formación de escasa profundidad en los contenidos intelectuales, en la que las labores, o determinadas artes como la música, o en este caso el dibujo aplicado y la caligrafía constituían gran parte del currículo diseñado para éstas. No obstante, algunas de las primeras oscenses, como Julia Gardeta o Dolores Frago, fueron admitidas como alumnas en la década de los ochenta en el Instituto de Segunda Enseñanza de Huesca. Otras accedieron a estudios de magisterio en la Escuela Normal de Maestras, desde 1858. En la reforma y construcción del nuevo edificio de 1886 habría participado como sabemos, su padre Manuel Ros.

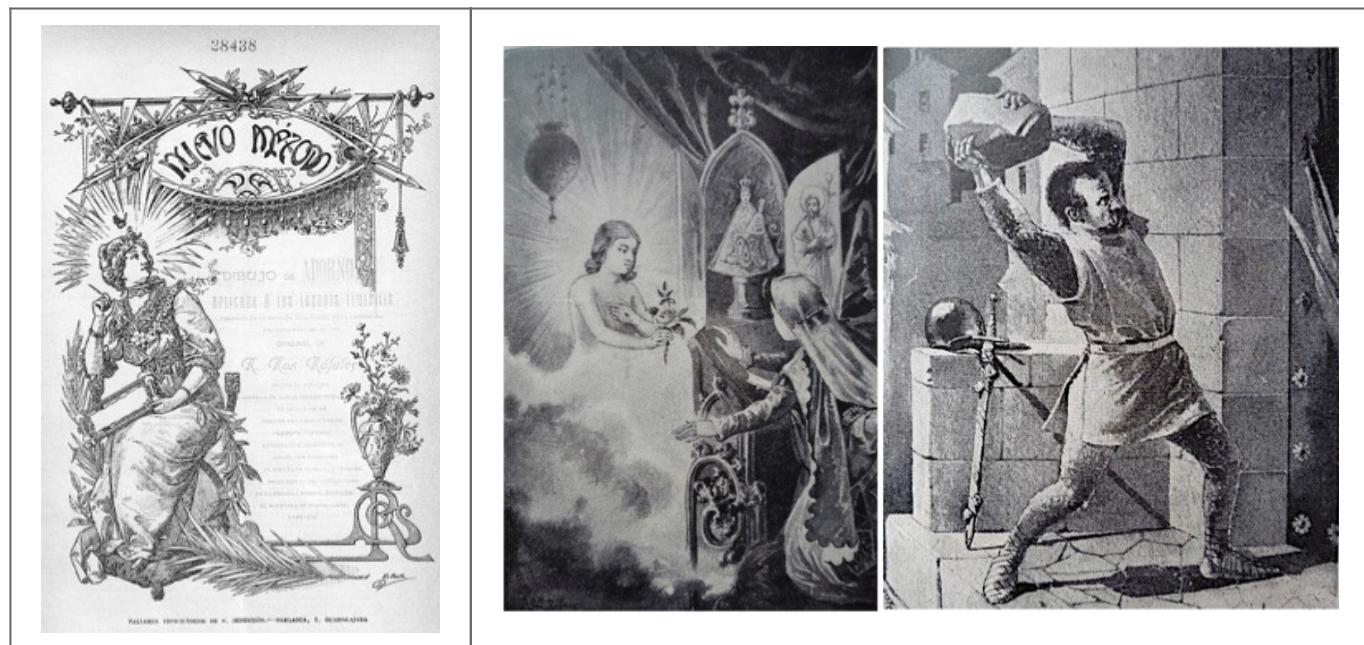
Posteriormente y tras superar con éxito las oposiciones Ramiro Ros Ráfales tomaba posesión en abril de 1903 de su plaza como profesor titular de Dibujo en el Instituto Provincial. La Subsecretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, lo había nombrado como profesor numerario con una retribución anual de 4.000 pesetas. Allí sería compañero entre otros del catedrático de Geografía e Historia, el prolífico escritor mallorquín Gabriel Llabrés Quintana (Domínguez Lasierra, 1989: 29-48). Poco después contraía matrimonio en Zaragoza con la Sra. Concepción Emperador y Félez en la Iglesia de San Felipe y Santiago.

Ese mismo año Ramiro Ros Ráfales realizaba junto a Félix Lafuente una serie de obras decorativas efímeras para la ciudad con ocasión de la visita a Huesca del S.M. el Rey Alfonso XIII. La relación de Ramiro Ros con Félix Lafuente, como ya hemos apuntado con anterioridad, se remontaba a sus años como estudiantes en el instituto como alumnos de Manuel Ros en el curso 1883-1884, momento en el que Ros y Pons enseñaba a Lafuente la técnica del carboncillo (Alvira Banzo, 2008). Precisamente en 1903, Ramiro Ros, al ganar la oposición, forzaba a Félix Lafuente a abandonar la plaza de profesor del instituto que habría ocupado de forma interina

durante casi una década. Tras este perjuicio profesional, y tras dedicarse un tiempo a la docencia del dibujo en colegios privados oscenses –como el Colegio de San José o la efímera Academia Sertoriana (Ramón Salinas, 2014:76)- Lafuente marchaba en 1905 a Zaragoza en busca de una mejora de sus condiciones y objetivos profesionales.

En 1904, Ramiro Ros publicaba un pequeño libro-folleto que alcanzaba ya su segunda edición, en el que realizaba una descripción y estudio técnico de los frescos de la Basílica del Pilar de Zaragoza. En la referencia al mismo, publicada por *El Diario de Huesca* el 21 de noviembre de 1904, se hacía alusión a su esmerada forma de escribir, dato éste interesante puesto que quedaba patente la amplia formación Ros Ráfales y sus dotes literarias.

Al año siguiente Ros Ráfales abandonaba la capital oscense. La decisión de trasladarse a Guadalajara pudo tener que ver con la “afixia” que para él, dada su ideología, podía suponer el hecho de vivir en una ciudad bajo el control de Manuel Camo en el momento de su máximo poder e influencia. En su nuevo destino permanecería hasta su muerte realizando una encomiable tarea artística e intelectual.



Portada del *Nuevo método de dibujo de adorno aplicado á las labores femeniles.*  
F. Minguijón-Marlasca,  
Guadalajara, 1901.  
Biblioteca Nacional  
de España.

Dos ilustraciones de *La flor del Ebro, San Dominguito del Val: Leyenda poética*, obra de Dionisio Cabezas, Antonio Iñesta Ed., Barcelona, 1906

Entre los años 1905-1908 compaginaba de alguna forma sus tareas docentes con sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Zaragoza, en la que conseguía además el premio extraordinario de la licenciatura al finalizar ésta (AHU, 12-d-3-6).

En 1910 obtenía en Madrid el título doctor en Filosofía y Letras, (sección de Historia) con la tesis titulada *Reforma de la enseñanza del dibujo en los estudios oficiales del Bachillerato y del Magisterio* (AHN, UNIVERSIDADES, 6797, EXP.7). Mostraba de este modo su ya conocido interés por la didáctica. Esta obra, ya convertida en publicación, fue presentada y premiada en el Exposición Hispano-Francesa de 1908 de Zaragoza. Posteriormente Ramiro Ros llegaría a ser Delegado Regio de Bellas Artes, Diputado Provincial y Concejal del Ayuntamiento de Guadalajara. Además encontramos a Ros Ráfales y su hijo Justo Ros Emperador formando parte de la Asociación Española de Pintores y Escultores, creada en 1910.

Justo Ros heredaría en parte las dotes de su padre para el dibujo, aunque optaría, como sus hermanos, por la carrera militar cesando así la saga familiar de artistas. Fue comandante de ingenieros del ejército, e inventó en 1946, y gracias a su habilidad para el dibujo técnico, el taquipanógrafo que se utiliza para levantar mecánicamente panorámicas cilíndricas sobre el plano.

Por otra parte, algunas de sus obras más relevantes de su etapa alcarreña fueron las ilustraciones para el libro poético-religioso *La Flor del Ebro, San Dominguito del val: Leyenda poética*, obra de Dionisio Cabezas en 1906.

Debe destacarse igualmente su libro *Mnemotecnografía; arte gráfico del cultivo y desarrollo de la memoria; o sea, Ideografía mnemotécnica y mnemónica general basada en el estudio psicológico de las representaciones*, (Hijos de Gómez Fuentenebro, Madrid, 1912. Nuevas ediciones corregidas y ampliadas en 1914, 1917 y 1921). En este trabajo plantea fundamentalmente el uso de la imagen y el dibujo como recurso para memorizar datos: nombres, fechas, etc.).



"Fecha de la conversión del rey visigodo Recaredo I a la Fe Católica, el año 587". *Mnemotecnografía; arte gráfico del cultivo y desarrollo de la memoria; o sea, Ideografía mnemotécnica y mnemónica general basada en el estudio psicológico de las representaciones*, Madrid, 1912. ([http://www.mnemotecnia.es/blog\\_ipv/ideogramas/](http://www.mnemotecnia.es/blog_ipv/ideogramas/)) y Biblioteca Nacional de España, doc. 1/61010

Merece una mención especial debe hacerse, por referirse de nuevo a Huesca, a una fotografía realizada a uno de sus dibujos sobre la desaparecida iglesia del Espíritu Santo, cuya polémica demolición se realizaba en 1883. Dicha imagen era presentada dentro del II Congreso de Historia de la Corona de Aragón, que se realizaba en Huesca en abril de 1920. Este trabajo se exponía junto a otros planos, dibujos y fotografías de otros participantes –tales como el arquitecto Enrique

Lamolla, el escritor y docente Anselmo Gascón de Gotor, o los fotógrafos oscenses Nicolás Viñuales, Fidel Oltra, y Enrique Capella-, en el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza.

Ramiro Ros Ráfales trabajaría intensamente hasta poco antes de su muerte. Como apasionado de la historia del arte y la arqueología, publicaba numerosos trabajos a la vez que trabajaba en revistas especializadas, así como en gran parte de los medios de prensa de Guadalajara, tales como *Flores y abejas* o el semanario ilustrado *La Renovación*. En ésta última publicación colaboraría asiduamente desde su fundación en 1926, con la redacción de una sección histórico artística sobre el arte arriacense en la que insertaría numerosas ilustraciones. Por último, citaremos la colección de láminas realizadas para la editorial Espasa, dentro de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, editada en 1929.

Como incansable escritor produjo una extensa obra publicada en folletos, de los que tan solo enumeramos algunos, al margen de algunos ya comentados con anterioridad (Ros, 1901:42):

- *Los santuarios dedicados a la virgen en la provincia de Huesca*, obra premiada en el certamen científico literario de Huesca, octubre de 1904.
- *Medios prácticos para extinguir el analfabetismo en España*.
- *La Inmaculada y el arte*. Monografía histórico-crítica, laureada en los Certámenes literarios celebrados simultáneamente en Zaragoza y Tarrasa, en diciembre de 1904, con motivo del quincuagésimo aniversario de la declaración dogmática de la Inmaculada Concepción de María. Publicada por la junta organizadora de dicho certamen en Tarrasa.
- *Misión de los periódicos en la sociedad actual*. Folleto premiado en los Juegos Florales celebrados en Tarrasa el 2 de julio de 1905.
- *La expulsión de los moriscos*.

- *El Castillo de Javier*. Estudio arqueológico artístico que obtuvo el premio de la Excma. Sra. Duquesa de Villahermosa, en los juegos florales celebrados en Zaragoza el día 20 de octubre de 1905.
- *La prensa como medio de educación instrucción*.
- *La talla decorativa en madera en los diversos periodos del arte español*.
- *Orientaciones pedagógicas del “ángel de las escuelas”*.
- *Las figuras de María Nuestra Señora en la sagradas escrituras consideradas en su aspecto teológico, sociológico, histórico y estético*.

Además realizó estudios sobre el grafismo iniciando una colección temática sobre este tema en el instituto de Guadalajara.

A modo de conclusión podemos aseverar que el trabajo realizado por Manuel y Ramiro Ros es una parte esencial en el panorama artístico de aquellas ciudades donde tuvieron ocasión de desarrollar su actividad profesional. Existió una intensa relación entre padre e hijo. Unidos profesional e ideológicamente, trabajaron juntos y por separado en muchas disciplinas y empresas similares. Ambos serían profesores del colegio de los Escolapios de Caspe, la Escuela de Artes y Oficios grausina, y el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza de Huesca. Del mismo modo, ambos artistas retratan un modelo profesional polivalente y diverso del pintor, propio de muchos artistas de “entresiglos”. En este caso y como hemos visto, su marcado posicionamiento ideológico, conservador y católico, les facilitaría numerosos encargos de arte religioso, y del mismo modo propició la realización de diferentes trabajos -incluida la docencia- relacionados con la pintura y el dibujo en congregaciones religiosas, colegios privados, y sociedades de recreo conservadoras y religiosas-asistenciales. Ramiro Ros Ráfales se convertía en

(...)”uno de los muchos jóvenes artistas aragoneses que encontraron en la enseñanza del Dibujo y en la práctica de

*las ilustraciones para reportajes periodísticos y composiciones literarias el cauce a su vocación artística y a sus habilidades decorativas con la pluma y la acuarela”*(García Guatas, 1996-7:125).

Tal y como hemos comprobado, Ros Ráfales demostró diversas cualidades fuera del elenco de disciplinas pictóricas que llevó a cabo. De esta forma destacaría igualmente en el ámbito literario, realizando estudios de Filosofía y Letras y dedicando parte de su tiempo a la redacción de artículos y libros, algunos de ellos didácticos, relacionados en la mayoría de las ocasiones, directa o indirectamente, con las artes. Del mismo modo desarrollaría una importante carrera política y académica en Guadalajara, donde Ramiro Ros fue un activo y relevante personaje local de la Restauración. Sería deseable la recopilación sistemática de las obras conservadas y la posterior realización de un catálogo de los trabajos de Manuel y Ramiro Ros, incluyendo su obra gráfica.

Desde estas líneas se ha pretendido, además de aportar nuevos datos y colaborar en la divulgación de estos pintores, reivindicar el papel de muchos artistas plásticos decimonónicos -en este caso aragoneses-, que sin ser especialmente célebres ni figurar en la historiografía del arte como laureados creadores, premiados en muestras y exposiciones, dejaron una huella fundamental en el campo de las artes a nivel local. Se trata de profesionales de las artes pictóricas que, durante el último tercio del siglo XIX y comienzos del siglo XX, desarrollaron su actividad artística y docente en un ámbito diverso al que se adaptaron, tras su formación académica, como profesionales polivalentes.

---

# Sergio Muro: performance total

Sergio Muro es un artista de aquí que parece una persona de otro mundo, quizá porque lleva ya recorrida una amplia trayectoria internacional, incluidas algunas estancias en Japón, cuya cultura zen tal vez le haya inspirado su apelación a una “Felicidad Absoluta”, aunque echando mano al inglés, de donde ha adaptado el usual modismo *plain happiness* para afirmar coloquialmente que él está *plain happy*, feliz sin reparos. No le faltarían motivos para ello, pues efectivamente esta gran exposición en el IAACC Pablo Serrano marca un momento triunfal en su carrera artística, que además ha coincidido con la feria de ARCO 2018, donde su participación en el stand de Aragón ha dado ocasión a provocadoras performances suyas que se han hecho virales. Otro tanto puede decirse del propio evento expositivo, que ha insuflado renovada vitalidad al museo con numerosas actividades públicas y talleres inclusivos organizados por él hasta el más mínimo detalle, siempre con gran difusión en las redes sociales, atrayendo así nuevos espectros de públicos en el espacio museístico y más allá. Se nota que es también un comisario y comunicador profesional además de una excelente persona que irradiía simpatía, lo que se traduce en miles de amigos y seguidores de todo tipo, no solo virtuales. Buena prueba de ello son los muchos colaboradores de variadísimas disciplinas, desde músicos a historiadores del arte, que han intervenido en la programación de esta exposición, amén del numeroso público asistente. Casi va a suponer un desafío tomarle el relevo para otros artistas que le sigan, porque no suele ser el rol de quien protagoniza una exposición involucrarse a tal punto en la tarea curatorial ni compartir tan colectivamente el protagonismo de una supuesta muestra monográfica. Entre otros muchos colaboradores presentes de una forma u otra, ha conferido atención muy destacada a Lucio Cruces, su habitual

"pareja artística" en las performances, y también al escultor Ángel Laín, autor del retrato dorado de Sergio a tamaño natural en actitud reconcentrada, remedando la serenidad de la iconografía budista o el hieratismo de la estatuaria egipcia... O al pensador de Rodin, una referencia histórico-artística favorita de nuestro artista cuando, completamente teñido de color oro, posa a manera de *tableau vivant* imitando famosas estatuas en sudivertida performance titulada "Yo soy la obra".

He ahí una clave interpretativa autorreferencial que no debe pasar desapercibida a observadores atentos. La perenne sonrisa de Sergio Muro parece socrática o volteriana, porque detrás hay desbordante pensamiento e ironía. El alegre hedonismo y los vivos colores del Pop Art y sus fondos planos son un estilema personal muy recurrente en las pinturas que llenan la mitad de esta exposición, como muy bien ha escrito en los textos de sala Lucia E. Colom, quien también acierta al relacionar sus pinturas con las composiciones abigarradas del comic, tal como dispone sus personajes, dibujados con un buscado primitivismo, a la manera del Art Brut. Son homúnculos expresionistas más cercanos por su cromatismo a José Moñú que al fuliginoso fatalismo de Antonio Saura o Víctor Mira, por citar algunos puntos de referencia aragoneses: en la tierra de Goya seguimos teniendo no pocos artistas cuyos repertorios visuales parecen surgidos de alguna pesadilla, demonios del mundo interior de su cerebro en ebullición. Como esos ilustres paisanos, también Sergio ha adoptado una distintiva manera de aparecer en público que ya forma parte de su propia idiosincrasia artística: efectivamente, él es la obra de arte, nunca mejor dicho, pues se dedica sobre todo a las performances en las que su atlética figura es el foco de actuaciones muy en la tradición americana del *Body Art* e incluso con referencias gore del accionismo vienes, como documentan los vídeos y fotografías que ocupan la otra mitad de la muestra. En realidad, sospecho que toda la exposición es una gran performance, una inmensa parodia de la "institución

arte”, que encumbra casi siempre a los mismos artistas y comisarios –tan felices ellos, *plain happy*, de conocerse– pero donde se ha colado por un resquicio este sardónico *outsider*, convertido a la sazón en un maestro de la “crítica institucional”, poniéndonos intelectualmente de bruces ante los postureos de la “escena artística”, muy apropiadamente llamada así, porque tiene un punto de puro teatro.

---

## **Apel.les Fenosa. Ensayo y estudio fotográfico del taller y de su obra**

El escultor Apel.les Fenosa vuelve a ser estudiado por la institución que actualmente alberga su legado, la fundación que lleva su nombre y que fundó su mujer Nicole Fenosa, artísticamente conocida como Nicole Florensa. Otras instituciones que se han sumado al homenaje que en esta ocasión se le rinde al escultor catalán son: la Diputación de Tarragona, la Colección Tamarit y el Museu d'Art Modern. El estudio que aquí se presenta es abordado por dos conociedores del mundo fenosiano y del círculo de los artistas exiliados, Josep Miquel García, director de la Fundación Apel.les Fenosa, y Jean-Marie Del Moral, fotógrafa y conocedora de la trayectoria de numerosos intelectuales republicanos españoles. Se trata, por tanto, de una publicación en la que se funda dos perspectivas que se aúnan a través de dos análisis complementarios. Por un lado, el texto de referencia que aborda la trayectoria profesional del escultor, sus círculos de contacto y su vida personal; por otro, un amplio reportaje fotográfico de Fenosa y su taller que refleja de forma detallada los momentos de creación del artista.

Esta obra amplía y complementa las publicaciones que con anterioridad ya se han impulsado desde la Fundación Apel.les Fenosa. Las más ambiciosas han sido los catálogos razonados de escultura y grabado que de forma minuciosa y detallada recogen el conjunto del legado del artista. A éstos se añaden los *Cahiers* que de forma periódica fue publicando la Asociación de Amigos Fenosa, con sede en París, y que incluía la biografía del escultor, pero no fue la única. Ya en vida del artista existía un estudio biográfico que escribió el historiador y crítico de arte catalán Alexandre Cirici i Pellicer en 1958, es decir, al año siguiente de celebrar Fenosa en la Galería Jardín de Barcelona la primera exposición desde su partida al exilio francés en 1939, y que le permitió restablecer la relación con sus antiguas amistades. De hecho, Apel.les Fenosa mantuvo un amplio círculo de contactos compuesto por intelectuales de procedencia internacional. Reflejo de estas habilidades sociales son los diversos viajes que realizó a países tan variados como Japón, donde presentó su obra.

En este libro de reciente publicación se analiza al escultor desde esta perspectiva, se aborda la influencia de su faceta personal y profesional. Es decir, el flujo de comunicativo que culturalmente transfiere su obra y paralelamente embebe de otras fuentes. Análisis que se incluye en el primer capítulo de este ensayo con el que se inicia el estudio y que lleva por título “Reivindicado por los artistas”. En él se pretende subrayar la importancia que tuvo la amistad para el artista no solo a nivel personal, sino también a nivel profesional. Pues buena parte de aquellos amigos con quienes estrechó sus vínculos en el París vanguardista y, posteriormente, en el exilio francés, fueron fundamentales en el devenir del artista y su reconocimiento como escultor. Esta afirmación se debe, tal y como recoge J.M. García, a que sus mejores coleccionistas fueron aquellos artistas, escritores y poetas que formaban parte de su círculo amistoso. En este sentido, habría que citar en primer lugar al propio Picasso, quien consiguió reunir el mayor legado artístico de Apel.les Fenosa,

adquisiciones con las que contribuyó a ayudarle económicamente comprando en grandes cantidades obras suyas, que llegó a superar las 120 esculturas. Paralelamente conoció a otros artistas a quienes le interesó su obra, y con quienes compartió algunas concomitancias. Algunos de ellos influenciados por la huella fenosiana y, a la vez, influyentes en el escultor, como fueron: la pintora María Helena Vieira da Silva y su marido Árpád Szene, los artistas Maria Helena Vieira da Silva y Árpád Szenes, y otros procedentes de la Europa del este como Louis Lille, Izis o Youla Chapoval.

El escultor Fenosa manifestó siempre una gran vocación hacia esta profesión que ya profesó a temprana edad, y que le derivó a apartarse del concepto comercial de la obra de arte pues se convirtió en un artista desinteresado. Sin embargo, las galerías jugaron un papel primordial en su obra. En esta publicación se recogen a los marchantes más presentativos, como Zborowski, André Level o Jacques Dubourg, quienes consiguieron reunir la obra del escultor para ser expuesta y comercializada. La casa del Portal, actual sede de la Fundación Apel.les Fenosa, fue adquirida por el escultor gracias al éxito de las ventas que tuvo su obra en la citada Galería Jardín. Como se ha indicado anteriormente, la figura del coleccionista fue muy representativa, pues esta escultura de influjos modernistas consiguió cautivar no sólo a los artistas sino también a apasionados del arte, quienes llegaron a atesorar representativos volúmenes de esta obra tildada de gran sensibilidad. Tal fue el caso de la familia D'Albis, Jean Marais o Irving Davis, ejemplos donde se recogen como no sólo hubo un vínculo de artista y coleccionista, sino también de amistad. Unas relaciones que se iban tejiendo y ampliando de forma progresiva e introduciéndose ya en la vida de Fenosa. Claro ejemplo es la estrecha amistad que mantuvo con Coco Chanel quien adquirió varias esculturas, entre ellas, su propio retrato; o Jean Cocteau quien le ayudó durante la llegada de las tropas alemanas a Francia, al igual que posteriormente haría Paul Éluard.

Sin embargo, este panorama contrasta con el tardío reconocimiento institucional de Fenosa. Este aspecto ha influido negativamente en su proceso de recuperación, debido, en parte, a la falta de compresión que su obra ha generado tanto en críticos de arte como en directores de museo. Esta incomprendición se produce porque se ha intentado acotar su obra dentro de los encasillamientos estéticos y generacionales del arte, sin tener en cuenta que su discurso va más allá de los límites establecidos en la historia del arte contemporánea, pues hay una integración entre poesía y materialidad plástica. El citado crítico de arte Cirici Pellicer fue el primero en rescatar y recoger el discurso artístico fenosiano, que posteriormente seguirían Joan Perucho y Josep Corredor Matheos, este último hizo una lectura de conceptos sobre la paz y la guerra en la escultura de Fenosa. Estos estudiosos de Fenosa definieron los primeros planteamientos que han sido los puntos de partida de publicaciones posteriores.

Finalmente hay que señalar que, este estudio presta también atención a la figura de los poetas que fueron muy influyentes en esta obra artística y, a su vez, fuente de inspiración para los poetas. Se detiene en otros artistas contemporáneos, reflejo de esos contactos que estableció al margen de círculo de los españoles refugiados. Se concluye con una breve biografía que recoge la trayectoria del artista, incluidos los testimonios de su mujer, Nicole, promotora de la recuperación del legado de Fenosa en El Vendrell.

---

## **Visiones saharauis**

Hasta el 1 de mayo permanecerá abierta esta exposición en la céntrica sala zaragozana, con una de las últimas series (materializada, aproximadamente, entre marzo y octubre de

2016) del fotorreportero Gervasio Sánchez, ubicada en Bojador, uno de los campos de refugiados de la nación saharaui. La muestra ha sido organizada por el Ayuntamiento de Zaragoza y el Observatorio Aragonés para el Sáhara Occidental. Coincide con otra exposición del autor, titulada *Vida. Gervasio Sánchez*, comisariada por Gerardo Mosquera, en la que se recogen un total de setenta imágenes -algunas de ellas inéditas- sobre distintos conflictos. Fue inaugurada el pasado 7 de marzo y estará abierta hasta el 20 de mayo en la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca.

Llama la atención el formato expositivo de este tipo de temáticas adscritas al fotoperiodismo, cuya salida *natural* parece la prensa escrita, aunque es cierto que el autor se ha prodigado a lo largo de su trayectoria en diferentes muestras de diversos centros museísticos y galerías, como fue el caso de su proyecto *Desaparecidos*, que se presentó simultáneamente, en 2011, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) de León, y la Casa Encendida de Madrid. En tales espacios, como el propio fotógrafo ha comentado en alguna ocasión, se siente a veces con más libertad para mostrar su trabajo que en los medios de prensa: “los medios tienen vetados determinados espacios a determinados temas. Por ejemplo, los dominicales apenas dedican espacio a este tipo de asuntos porque las marcas de publicidad que en ellos se anuncian imponen una serie de normas de estilo. (...) No les interesa aparecer al lado de historias duras, de historias sobre el dolor, sobre gente desaparecida, sobre mujeres violadas... Y cuando se incluyen, se hace de una forma muy vaga y difusa. Se buscan formas estéticas de representar la violencia o el dolor y muy pocas veces van al grano”. (DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, 2011: 327).

Sánchez, como es conocido, es una de las figuras actuales españolas más importantes -si no la más- en la arriesgada actividad de la fotografía en contextos de guerra o de

enfrentamiento armado, de tal manera que desde los años ochenta ha cubierto numerosos conflictos en América latina, pasando, ya en los noventa, a la (primera) Guerra del Golfo, la guerra de Yugoslavia, la realidad de los “niños-soldado” en Sierra Leona, la guerra en Afganistán, etc.

Colaborador gráfico de distintos medios de prensa (*Heraldo de Aragón*, *La Vanguardia*, *Tiempo*) o de la radio (Cadena Ser), sus trabajos constituyen testimonios únicos de una realidad que, desde nuestro confort occidental, se piensa como muy lejana y ajena a nuestra *civilizada normalidad*, aunque esta concepción saltara literalmente por los aires con el conflicto yugoslavo, en pleno corazón de Europa a principios de la década de los noventa del pasado siglo.

La muestra se organiza en función de cuatro secciones: “Resistir desde hace cuarenta años”, que nos emplaza sobre las consecuencias en la actualidad de la problemática política y social heredada (y enquistada) desde que, en 1976, la antigua provincia del Sáhara español fuera desocupada por España y, casi inmediatamente después, invadida por Marruecos y Mauritania. Así, diferentes protagonistas, niños y mayores, personas reales (si algo caracteriza el reportaje es la presencia del elemento humano), en el interior de jaimas o de modestas viviendas de adobe, siendo atendidas con medios precarios en improvisados centros de salud (muchos de ellos instalados gracias a la colaboración ofrecida por algunas ONGs), etc. Gentes que son mostradas en estrecha conexión con el espacio físico, habitado, caracterizado por unas condiciones de habitabilidad no idóneas precisamente. No obstante, también encontramos escenas donde parece incidirse en cierta *normalidad*, como si la realidad de estas poblaciones no se situase en la excepcionalidad y discurriera a la par del resto del mundo desarrollado, por ejemplo, en la acción de dos mujeres (madre e hija) sonrientes mirando un móvil, o en otras protagonizadas por niños con sus bicicletas.

En otra sección, “Desaparecidos en el Sáhara”, quizás la más

claramente denunciatoria, hallamos hombres y mujeres mirando directamente a cámara en interiores con fondos de telas brillantes y de exultantes colores, que contrastan con la dureza cotidiana, mostrando fotos de sus familiares desaparecidos sobre todo en la primera época (después de 1975), en que el pueblo saharaui parece que podía aspirar a su verdadera independencia. Madres, y padres, esposas e hijos, de hombres que fueron detenidos por la policía marroquí, y de los que ya nunca se supo.

En la tercera sección, “Mutilados en el Sáhara”, se hacen palpables las consecuencias físicas de los años de conflicto: personas mutiladas a causa de haber pisado minas o de haber sido alcanzadas por proyectiles. Estas imágenes tienen relación directa con un celebrado y premiado proyecto anterior, *Vida minadas*, que comenzó en 1995 y culminó en 1997 con un libro y una exposición. Este trabajo, que presentaba fotografías de los territorios del planeta en que más minas antipersonas existen, denunciaba sin ambages una tremenda realidad que se ceba con los más inocentes, la población civil, en los países en conflicto.

Por último, “En el vientre de las dunas”, se centra especialmente en la infancia, con niños (y también jóvenes) que presentan algún tipo de deficiencia física o mental derivada de la ocupación. Intentan afrontar la vida con la casi certeza de que difícilmente saldrán de ese campamento en medio del desierto, con los medios precarios que antes hemos mencionado, pero convencidos de que seguir adelante significa una especie de victoria.

La exposición se complementa con el audiovisual “Cinco historias entre Sáhara y Zaragoza”, en el que se narra la experiencia de cinco familias aragonesas que acogen temporalmente en sus casas (sobre todo durante el verano) a niños saharauis. Lo que nos da idea de la profunda preocupación y concienciación que hay en nuestra Comunidad sobre la situación de penuria que sufren estas poblaciones,

provocada por el continuo hostigamiento de las autoridades marroquíes, pero también, indirectamente, por el desamparo y la falta de reconocimiento por parte de las instituciones occidentales que hacen caso omiso a pesar de las constantes denuncias de abusos.