

Retrospectiva de José Manuel Ruiz Monserrat, Cuadros y dibujos de Fernando Estallo

En la sala de exposiciones de la Biblioteca de Aragón, desde el 11 de septiembre, se inaugura la exposición *Ruiz Monserrat. Retrospectiva: 1969-2017*, con cuadros y dibujos de su periodo surrealista. Comisariado de Eugenio Mateo Otto. Después de las monografías de Antonio Fernández Molina, la primera, y la nuestra poco y mucho que decir. Poeta con numerosas publicaciones que guardan un marcado vínculo con sus cuadros. En su estudio, como dato muy significativo, tiene un busto de Buda y un retrato de Salvador Dalí. Espiritualidad y surrealismo como claves en su obra artística que definimos dentro de un muy singular neosurrealismo. Antes de abordar su obra neosurrealista conviene recordar que Ruiz Monserrat fue primero un buen paisajista y al mismo tiempo autor de impecables esculturas abstractas. Dos destalles que significan el muy destacable cambio hacia la obra que le representa desde hace años.

Veamos, muy en síntesis, su gran período neosurrealista, que se apoya en un gran dominio técnico y de la línea, sin obviar el fascinante sentido del color. Todo al servicio de una radical imaginación con más de 500 cuadros y numerosos dibujos. El artista aborda múltiples temas, como la fascinante arquitectura inventada, la religión católica, la figura femenina, desnuda o no, como gran protagonista, el Nirvana o la vida de la muerte.

En la sala Ibercaja Actur, desde el cinco de septiembre, se inaugura la exposición *Lo que dejan los días*, con cuadros y dibujos de excepcional categoría. Pintor y poeta que vive en

Barbastro, de modo que, según nuestro criterio, ambas disciplinas respiran conectadas hasta un grado difícil de precisar. Lo afirmado y su marcado carácter vital. Prólogo de Juan Ignacio Bernués Sanz.

En los dibujos proliferan los collages, mientras que en los cuadros se dan en menor número. Sus cuadros se caracterizan por los micro espacios y el cuadro dentro del cuadro, sin olvidar la alta riqueza matérica, tan atractiva, y el marcado movimiento a través de múltiples planos y cambiantes trazos atravesados de azar. Todo indica que el subconsciente del artista perfila el gesto del pintar. Armonía generalizada sin pausa con profundas dosis poéticas.

Luis Buñuel: Entre estrellas y mendigos

Cuando el fotógrafo Ramón Masats acude en el año 1961 al rodaje de *Viridiana*, Luis Buñuel era ya un director de cine de prestigio, que está a punto de conseguir la Palma de Oro en el Festival de Cannes- transcurrido más de medio siglo desde su rodaje, sigue siendo el único largometraje español que ha conseguido la máxima distinción en dicho festival-. En aquella época, Ramón Masats intenta abrirse camino poco a poco, como fotoperiodista en el Madrid de los años cincuenta. Su trabajo forma parte de una generación que cambió radicalmente la fotografía española. Su cámara se convierte al fin, en una herramienta de comunicación, que mediante imágenes de calidad define en buena medida lo que somos.

A comienzos de los años sesenta, diversas circunstancias hicieron viable el retorno a España de Luis Buñuel para acometer la filmación de una película, una idea que fue bien

acogida por el régimen. La España que Buñuel había dejado atrás, nada tenía que ver con lo que se iba a encontrar. Nuestro país estaba batiendo récords de visitas de viajeros extranjeros, gracias en buena medida a los atractivos naturales y culturales del país, había empezado una campaña perfectamente orquestada a través de la prensa para reivindicar la españolidad de Picasso y porqué no, de paso, la del propio Buñuel. Y por si fuera poco, España estaba preparando su solicitud de ingreso en la Comunidad Económica Europea. A partir del guión literario escrito por Julio Alejandro, Luis Buñuel desglosó visualmente en la película *Viridiana* las preguntas planteadas por Galdós a lo largo de su obra literaria, combinado con el tono crítico y crueldad de Baroja. Recogiendo cinematográficamente hablando elementos provenientes de la picaresca en la pintura del Siglo de Oro, así como obsesiones visuales aludidos a Stroheim y a Bergman. No olvidemos lo que afirmaba Max Aub: "Buñuel, era un escritor, que había encontrado en el cine su manera de expresarse, reemplazando la pluma por la cámara".

Las imágenes que por primera vez ven la luz, y que se pueden apreciar en la exposición *Masats/Buñuel en Viridiana*, muestran a un Masats que realiza un trabajo de fotorreportero: observar, mirar y disparar. En sus instantáneas, el fotógrafo guarda las distancias, se hace invisible ante el director turolense. En ellas vemos a un Buñuel de sesenta años, dirigiendo a los actores, solventando problemas técnicos y tratando de adaptarse a las restricciones de un espacio que le venía dado, donde apenas cabía el equipo de filmación y que tenía muchas limitaciones. En algunas instantáneas es posible verlo en distintas actitudes y estados de ánimo. Pero lo que más sorprende es cómo Masats ha captado al genio de Calanda concentrado, absorto, ausente del resto del mundo. Un retrato de la soledad de uno de los grandes directores del cine de todos los tiempos

Aragón en la vida y en la pintura de Marcelina Poncela

La Universidad de Zaragoza organizó, en el año 2014, una exposición titulada *Pintoras en España, 1859-1926*, en la que figuraron algunas de las más conocidas obras de Marcelina Poncela, que son las correspondientes a su periodo de formación y que fueron realizadas durante la etapa de su participación en la Colonia Artística de Muros de Nalón. A partir del mes de septiembre del presente año, se podrán ver otras, en la exposición que prepara el Ayuntamiento de Zaragoza con el título *Poncella's Offic*, ya que, no sólo fue una mujer adelantada a su época y una pintora interesante, que luchó por hacerse un hueco en el difícil mundo artístico de finales del siglo XIX, sino que, también, contribuyó a forjar la personalidad de uno de los escritores importantes del siglo XX: Enrique Jardiel Poncela.

Marcelina Poncela (1864-1917) fue una pintora realista de finales del siglo XIX y principios del XX, que nació en Valladolid donde inició sus estudios de Magisterio, que compaginó simultáneamente con los artísticos en la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (Cid, 2014:23-30). En 1882, al quedarse huérfana de padre, se trasladó a Madrid donde completó sus estudios de Magisterio y de Bellas Artes en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Diego, 2009:269-273). El número de alumnas de esta escuela era muy reducido ya que, en el momento en el que Marcelina inició y terminó sus estudios, únicamente estaban matriculadas seis mujeres y tenían vedado el estudio de dibujo del natural, lo que les impidió poder realizar cuadros de historia, una situación que era común en toda Europa (Freixa, 1996: 78-80).

Su profesor de paisaje fue Carlos de Haes (1826-1898), que influyó decisivamente en su formación (Gutiérrez, 2002: 92-121) y en su trayectoria profesional, ya que le enseñó a adquirir una visión nueva de pintar paisajes a *plein air* (Díez, 2002: 134), un modo de pintar que había nacido en la escuela de Barbizón en 1850 y consistía en “captar las impresiones visuales y los efectos transitorios de la naturaleza con una pincelada fresca” (Reyero, 1992:33). Su afán perfeccionista fue tal que se matriculaba repetidas veces en asignaturas que tenía aprobadas.

Fue pensionada por la Diputación Provincial y el Ayuntamiento de Valladolid y fue la única mujer en esta ciudad que consiguió ayudas oficiales durante el siglo XIX para realizar sus estudios artísticos en Madrid. Cuando terminó los estudios oficiales, acudió a recibir clases particulares, para perfeccionar sus conocimientos, con pintores famosos como Sebastián Gessa (1840-1920) y Alejandro Ferrant (1843-1917). También asistió a las clases que se daban en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que igualmente eran diferenciadas para los dos sexos. Por las mañanas se impartían para las mujeres y por las tardes para los varones que recibían clases de desnudo al natural.

Asimismo fue la única pintora que perteneció a la Colonia Artística de Muros de Nalón, una experiencia plenairista que se desarrolló a partir de 1884 en ese lugar asturiano, de la mano de Casto Plasencia (1846-1890) que desarrolló esta práctica con sus alumnos del Círculo de Bellas Artes madrileño, casi todos pertenecientes a la generación de los sesenta y que terminó en 1890 por su repentina muerte. En esta experiencia no sólo participaron pintores, sino que también lo hicieron literatos y diletantes. Marcelina estuvo en Muros durante tres veranos y su estancia fue muy positiva para la pintora ya que realizó numerosa obra que presentó a concursos y certámenes porque, en este momento, únicamente se dedicaba a estudiar y a pintar. A este momento pertenecen

los cuadros que se pudieron conocer en Zaragoza en la exposición del año 2014.



Marcelina Poncela pintando, dibujo del pintor asturiano Félix González-Nuevo (1865-1956)

Conoció a Enrique Jardiel Agustín, estudiante de Ingeniería de Caminos, Canales y Puertos) y empezaron a salir juntos ya que les unían sus aficiones artísticas y literarias y el ser los dos algo bohemios (Jardiel, 1999: 24). La familia de Marcelina se opuso al noviazgo y esta fue la causa de que la pintora se emancipase al cumplir los veinticinco años. Marcelina compartía ciertas ideas con los krausistas ya que consideraba que la educación era fundamental como motor del cambio social, por lo que impartió docencia en El Fomento de las Artes, una asociación laica y obrera que se dedicaba a la formación cultural de los obreros a su salida del trabajo y en la que los profesores daban clase altruistamente o por un sueldo muy reducido. Marcelina impartió docencia en esta sociedad de 1892 a 1894 (A., 1892:3), entre cuyos profesores destacó Emilio Castelar. Para poder vivir daba clases particulares de pintura y dibujo a señoritas, a la vez que preparaba oposiciones para ingresar como profesora en la Escuela Central de Maestras de Madrid, lo que consiguió en 1894 con un sueldo anual de dos mil pesetas.

En diciembre del mismo año, Marcelina Poncela contrajo matrimonio, en Madrid, con Enrique Jardiel Agustín, natural de Quinto de Ebro (A., 1894:3 y 1895:3). Tuvieron cuatro hijos, de los que sobrevivieron tres. Marcelina, para complacer a su suegro, fue a dar a luz a Quinto de Ebro a dos de sus hijas, la primogénita y la tercera, mientras que la segunda y el último, un varón, nacieron en Madrid.

A partir de su matrimonio sus veranos se desarrollaron en el pueblo aragonés de Quinto de Ebro, al que la familia acudía durante uno o dos meses y en los que ella se sentía feliz porque se alejaba de sus clases y de las labores del hogar y se dedicaba a pintar. Era tal su vocación que incluso se olvidaba de comer cuando trabajaba. Durante sus paseos descubría lugares que inmortalizó con sus pinceles y que son un documento histórico en la actualidad, ya que muchos de ellos han desaparecido porque en esta zona estuvo el frente del Ebro durante la guerra civil de 1936. Por este motivo se han perdido obras de la autora que se encontraban en Quinto, como una *Maternidad*, que aún es recordada en el lugar. No sólo realizó paisajes de los alrededores de Quinto sino que también pintó el interior de la iglesia de la Asunción, recuerdos de sus calles y sus fiestas así como espacios de la casa familiar de los Jardiel.

El puesto que ejercía Marcelina, en la Escuela Central de Maestras de Madrid, era provisional y, en 1898, la plaza salió a concurso y fue destinada a la Escuela Normal de Zaragoza (A., 1899:162). Hizo distintas reclamaciones, que fueron desestimadas, y tuvo que renunciar a su carrera profesional de maestra (A., 1914:5), ya que tenía cuatro hijos y, en estos momentos, la mujer tenía que vivir en el domicilio del marido, que era su representante legal, el administrador y propietario de los bienes gananciales e incluso de los que ella aportase con su trabajo, según el Código Civil de 1889, derivado del napoleónico. A partir de este momento impartió clases particulares de dibujo y pintura

con las que ayudaba al mantenimiento del hogar.



Marcelina Poncela en torno a 1900

Participó en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, desde 1892 hasta 1915, en las que obtuvo menciones honoríficas en 1892, 1895 y 1899 y una consideración de tercera medalla en 1901 por un bodegón titulado *Poesía y realidad*. Asimismo concurreó a las muestras organizadas por el Círculo de Bellas Artes de Madrid donde presentó en 1907 y 1909 obras de temática aragonesa como *Zagalillo aragonés* y *El mejor guardián*, que era la representación de León, el mastín de su suegro, que pintó en Quinto de Ebro y que obtuvo elogios de la crítica (Solís, 1910:4),

Dedicaré un sincero elogio al cuadro que expone la señora doña Marcelina Poncela de Jardiel. El guardián de la casa, se llama, y reproduce la cabeza, de frente, el pecho y el medio cuerpo anterior de un hermoso mastín sujeto por una cadena. El tono ligeramente claro de la piel del can y la colocación de este en actitud airosa que hace resaltar doblemente la figura, ofrecen en este cuadro, además de lo exquisito del dibujo y lo acertado del color, su nota más

interesante y bella. Los visitantes de la Exposición elogian mucho, y muy justamente, el cuadro de esta distinguida artista.

La mayoría de los cuadros realizados en Aragón, que se han localizado, son paisajes aunque debió ejecutar otros temas ya que en Quinto se recuerda una *Maternidad*, como ya hemos indicado, y posiblemente el bodegón *Después de la veda*, que obtuvo una mención honorífica en la Exposición Nacional de 1899, fuese planteado en Quinto y elaborado posteriormente en estudio, ya que sus medidas son de 62 x 100 cm.

Se empiezan a tener noticias de su obra aragonesa en 1898, momento en el que presentó el dibujo titulado *Castilla y Aragón* al concurso organizado por *La Revista Moderna*, en el que alcanzó una mención honorífica (A., 1898:15) y del que se desconoce el tema y su paradero.



Exposición de dibujos del concurso organizado por *La Revista Moderna* en 1898, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid
(Fotografía de Medina)

En las obras realizadas en Quinto, que corresponde a su época de madurez, se pueden observar los distintos momentos de la producción de Marcelina Poncela. Entre 1895 a 1906 hay un primer momento que es plenairista, en la que la luz incide en las figuras, el cielo se refleja en las aguas o se descompone al pasar a través de las ramas de los árboles, para posteriormente evolucionar hacia una pintura luminista. De esta época se han localizado las siguientes obras:



El Ebro a su paso por Quinto, óleo s/lienzo 23 x 43 cm. (c. 1900)

El Ebro a su paso por Quinto, es un paisaje con protagonismo de los efectos de la luz del cielo reflejada en el agua. El agua y el cielo ocupan la mayor parte del lienzo, en una composición con diagonales que dan profundidad al cuadro, contrarrestadas por la horizontalidad del fondo y la verticalidad de los árboles.

Es una obra plenairista de un día veraniego tomada desde un punto de vista bajo y desde un lugar central. Paleta de tonos verdes y ocres junto con azules y blancos que la complementan y pinceladas ligeras y rápidas, en la representación del

reflejo del cielo cambiante de nubes y de los árboles en el agua, con una clara influencia de su maestro Carlos de Haes, aunque con una factura más suelta. Al fondo, casi plano y difuminado con toques de tonos grises azulados, se vislumbra el Sistema Ibérico, mientras que la presa esta representada con toques horizontales de pinceladas blancas. Un hombre y su barca están apenas esbozados con ligeras pinceladas. Estas pequeñas figuras que, introduce muy a menudo en sus pinturas, rompen la soledad del paisaje y son herederas de la tradición flamenca. Es una pintura realizada a *plein-air* por su inmediatez , frescura y formato.



Paisaje con acequia, óleo s/lienzo, 43 x 20 cm. (c. 1900)

En *Paisaje con acequia* muestra un paisaje de arboleda tamizada por la luz, con un encuadre tomado desde un punto de vista bajo. Colorido con predominio de verdes y grises en todas sus gamas y pincelada poco matérica y de gran precisión. Corta la altura de los árboles y no permite ver su fin, lo que les confiere un aspecto grandioso. En el extremo de la composición aparece una acequia de madera colocada en

diagonal y un campesino realizado con apenas unos toques de pincel. Unas lajas de piedra, colocadas horizontalmente, nivelan el terreno sobre el que descansa la conducción. Este tipo de construcciones son típicas de lugares llanos, como lo es Aragón.

De 1900 a 1905 hay un vacío de obra realizada en Quinto, que se puede interpretar como que se ha perdido por la guerra civil o que se encuentra en paradero desconocido. Posiblemente, en colecciones particulares aragonesas, se conserven cuadros que están sin localizar y en este año de 2017 sería deseable que aflorasen a la luz, en homenaje a esta artista en el centenario de su fallecimiento.

En 1907 y 1909 realizó obras de temática aragonesa como *Zagalillo aragonés* y *El mejor guardián*, que fueron presentadas a las Exposiciones Nacionales y a las del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que no se han localizado y, posiblemente, fueran ejecutadas en Quinto.



Desde mi ventana, óleo sobre tabla de 9 x 20 cm. (c. 1905)

Desde mi ventana es una obra de pequeño tamaño, que encuadra el paisaje que se divisaba desde la casa de los Jardiel en la calle Mayor nº 15 de Quinto de Ebro.

La iglesia, situada en un alto, domina todo el pueblo aunque en esta obra sus torres aparecen cortadas. Tejedos con predominio de tonos ocres y anaranjados, mientras que aplica

pinceladas violáceas en la representación de la iglesia. Encuadre en el que no se vislumbra el remate de las torres ni las paredes de las casas situadas en primer término. Cielos rojizos, típicos de los días veraniegos, con una luz cegadora que se refleja en los tejados y en el adobe de las paredes mas alejadas. Juego de claroscuros. Representación muy detallada de la iglesia mudéjar donde se puede apreciar su planta, la galería corrida y hasta algunos restos de la piedra de las ventanas. La horizontalidad de los tejados contrasta con la verticalidad de la iglesia y la colocación en diagonal de las tejas. Pinceladas sueltas y matéricas, con predominio de los tonos ocres y azulados.

A partir de 1906, por influencia de las obras presentadas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, su pintura deriva hacia un regionalismo simbolista(Pérez y García 1984: 80), en el que la luz se transforma en color para desembocar en un pre impresionismo tardío. A este momento corresponden las siguientes obras:



Interior de la iglesia de Quinto de Ebro, óleo s/cartón, 19 x 25 cm. (c. 1914)

Interior de la iglesia de Quinto de Ebro es un cuadro que

presenta un juego de semicírculos en el arco de la iglesia y el que cobija la puerta de entrada, lugar por el que entra del exterior una luz vibrante, intensificada por la de la lámpara colgante, ya que en este momento todavía no había luz eléctrica en los pueblos aragoneses. La pila del agua bendita centra la composición en la que destacan unos cuadros religiosos en la pared. La horizontalidad del suelo esta contrarrestada por la verticalidad de la puerta y la pila. El juego de luces y sombras está realizado con una paleta de tonos verdes, ocres y blancos que dan luminosidad a los objetos. Pincelada suelta y rápida. Está muy lograda la calidad de los metales en la puerta y la lámpara. Se puede datar en la primera década del siglo XX, por el estudio que su autora realiza de la luz que transforma en color.

Se ha localizado una reproducción fotográfica del óleo que se ha titulado *Mujer en una terraza*, firmado en la parte inferior izquierda que, por su estilo, puede fecharse en torno a 1913.



Mujer en una terraza (c. 1913)

La horizontalidad de barandilla y el paisaje se equilibran con la verticalidad de las plantas y de los barrotes de la barandilla. Una cortina protege la figura de la exuberante luz veraniega, vuela y proyecta sombras sobre la terraza. La mujer, vestida con ropa de tonos cálidos, está abstraída en

su tarea de hacer bolillos.

Rica gama de verdes con pincelada precisa en las plantas y difusa en el resto para conseguir profundidad espacial. Dibujo detallado del mobiliario sobre todo el pie torneado del bastidor. Transparencias producidas por la luz en la cortina batiente al viento, que recuerdan a los luministas valencianos en su juego de luces y sombras. Las plantas son semejantes a las que aparecen en su representación del patio de Quinto, por lo que podríamos pensar que está pintada en ese lugar y también por las montañas lejanas que podrían ser estribaciones del Sistema Ibérico.

De este cuadro sólo existen reproducciones y no se conoce su paradero, aunque no hay duda de su autoría ya que aparece en una fotografía de su hija María del Rosario en el salón de la casa familiar.



El abuelo, óleo s/lienzo, 115 x 205 cm. (c.1914)

El abuelo es una pintura plástica, realizada a *plein-air*, que representa al suegro de la pintora en el patio de su casa en Quinto, durante el verano, un momento que ella aprovechaba para poder pintar lejos de Madrid, alejada de sus deberes cotidianos.

Paleta rica y variada, con unos toques de color, casi,

impresionistas. La figura está realizada con precisas y pequeñas pinceladas. La luz solar, tamizada por las hojas de los árboles, provoca un brusco contraste entre la zona de luz y la de sombra. Consigue profundidad espacial, al dejar en total penumbra el interior de la zona que puede tratarse del espacio que reflejó en su cuadro titulado *El lagar*.

Manchas de color en la representación de las hojas de la parra y una pincelada muy suelta en paredes, con sombras violáceas, a la manera impresionista. Empleo de figuras geométricas similares de distinto tamaño para dar profundidad y movilidad al espacio, en el que los toldos, colocados entre los árboles, crean efectos de lumínicos, a la vez que centralizan y dividen el espacio. Entre las parras se puede ver el tejado y un cielo azul cristalino.

El abuelo murió en 1917, unos meses antes que Marcelina, por lo que este cuadro se puede fechar entre 1910 y 1915. A pesar de su pequeñísimo tamaño, en esta obra la autora da, casi, el paso al impresionismo.

La obra titulada *Patio de Quinto* está tomado desde un ángulo opuesto al del óleo anterior. Una tapia baja separa la propiedad del exterior y nos permite contemplar, en la lejanía, una zona arbolada y una parte de las casas del pueblo detrás del emparrado.

Armonía de colores ocres y verdes con unas ligeras pinceladas rojas en la representación de las flores. La horizontalidad se rompe con la colocación en diagonal del tronco del árbol y los arbustos y con la verticalidad de las viñas trepadoras. Un juego de diagonales da profundidad a la composición y armoniza el conjunto con una rica paleta, con radiantes y vivos tonos amarillos y verdes en una amplia gama y variedad.



Patio de Quinto, óleo s/lienzo, 20 x 28 cm. (c. 1914)

El movimiento semicircular de la composición está logrado por los arbustos, con una técnica de pincelada imprecisa en semicírculo con poca materia y viveza de color, en primer término y en diagonal, mientras que en el fondo y en el lateral derecho mezcla una variada gama de tonos verdes y blancos, mientras que la lejanía está conseguida con una pincelada muy diluida en la representación de las casas del pueblo.

Es un paisaje plenairista tomado desde un punto de vista bajo durante un día veraniego en el que la luz incide con brillantez en el colorido de los arbustos y plantas y que, al pasar a través de las ramas y hojas del árbol, descompone la luz que se proyecta en la pared con tonos violáceos y blancos. Dan profundidad a la obra los soportes curvados de ascenso y en disminución para las parras que exceden el marco de la obra, lo mismo que el árbol, del que sólo se puede ver el inicio de la copa.

Es una obra muy fresca, tomada del natural y a pesar de su pequeño tamaño consigue mostrar la capacidad de su autora en el uso de la perspectiva tanto lineal como atmosférica así como el empleo de colores con una ejecución directa y rápida.

Los juegos de claroscuro confieren volumen a los elementos de la composición y la luz se trasmuta en color.

Esta obra fue heredado por Enrique Jardiel Poncela, que se lo regaló a su hija Evangelina. Cuando estaba enfermo de muerte le pidió que lo colocara enfrente de su cama, porque quería recordar los años felices que había pasado en este lugar.

Marcelina también realizó obras de tipo costumbrista tomadas directamente del natural según se ha podido conocer por un artículo de *La Correspondencia de España* donde relata como, mientras se celebraba el festejo, Marcelina lo pintaba desde un balcón(Jardiel, 1914:5), noticia que ha permitido datar esta obra.



Fiestas en la Plaza Mayor de Quinto, óleo s/lienzo, 23 x 30 cm. (1914)

Fiestas en la Plaza Mayor de Quinto, es una escena costumbrista, en el que una figura de espaldas, con un buen dibujo, nos introduce en la composición que está construida con líneas diagonales que fugan hacia el fondo de la composición. Paleta con predominio de una gama cálida con ligeros toques de rojo, azul y verde. Cielo ocelado con pinceladas sueltas y matéricas en tonos blancos y azules. Los

tablados están repletos de pequeñas figuras representadas con toques de pincel, son de distinto tamaño y están colocadas en distintas posiciones para dar movimiento a la obra.

Este cuadro apareció en el mercado del arte en 2014 en la Sala de Subastas Durán de Madrid, y se desconoce su paradero.



Subida al Piquete desde la calle Mayor, óleo s/lienzo, 29 x 44 cm. (c.1914)

En *Subida al Piquete desde la calle Mayor* aparecen unas figuras, apenas esbozadas con pinceladas negras, colocadas en diagonal y situadas hacia el fondo. Distintos planos espaciales dirigen la composición hacia lo alto donde se encuentra la iglesia. El juego de verticales está contrarrestado por la horizontalidad de las escaleras y del muro que rodea la iglesia.

Un carro, bien dibujado con pinceladas cortas y prietas, destaca del resto. Pinceladas amplias y ligeras de materia en una paleta de rica gama de tonos ocres y blancos. También emplea tonos rojos y verdes, para dar viveza a la composición, junto con tonos azules en el escaso cielo, con unas mínimas nubes blancas algodonas. Es un día veraniego en el que las sombras están representadas con tonos violáceos. Se trata de una obra de tipo intimista, en la que

la forma se transforma en color por efecto de la luz.

Representa la subida a la iglesia de la Asunción de Quinto de Ebro, desde la calle Mayor donde estaba situada la casa familiar de los Jardiel y donde nacieron dos de sus hijas.



El lagar, óleo s/lienzo (c.1915), en paradero desconocido

Interior de un lagar es la representación de un espacio interior con una ventana al fondo, por la que entra una luz cegadora que sirve para iluminar un interior umbroso y se observa el exterior. Cuadro apaisado en el que la prensa ocupa el lugar central de la composición y da verticalidad al conjunto junto con el cesto y las jarras que están realizados detalladamente.

Predominio de tonos cálidos con pinceladas sueltas y desdibujadas en la mayoría de la composición, en contraste con el dibujo preciso de los objetos de primer termino. Lejanía que se puede contemplar a través de la ventana, por la que se advierte la silueta de las casas, alguna de ellas en construcción. Los objetos están representados empleando una pincelada pequeña y precisa mientras que en el resto del espacio interior usa una pincelada suelta y de mancha, que casi se disuelve en la lejanía. Por su composición y colorido se puede datar en torno a 1915.

Este cuadro fue pintado en Quinto de Ebro, y podría tratarse del espacio situado cerca del patio de la casa de su suegro, y que se observa en el fondo del óleo titulado *El abuelo* y recuerda a la titulada *Interior de la iglesia de Quinto*

Se tiene noticia de esta obra por una foto tomada en casa de Evangelina Jardiel Poncela, que era su propietaria a finales del siglo XX, por lo que no se pueden aportar datos de su localización actual, ni de su tamaño y soporte, posiblemente fue vendido en el Mercado del Arte.

A la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 Marcelina presentó tres obras, una de ellas fue *Interior de una fragua*, de la que un crítico (A., 1915:4) escribió:

Al pasar por una de las salas veo colgado un cuadrito que atrae mi atención; la vista busca el equilibrio natural en sensaciones más reposadas. Y el lienzo es bello de entonación; representa el interior de una herrería de pueblo, minuciosa y pulcramente pintado hasta en sus más nimios detalles; en el fondo la llamarada rojiza escapa del horno y proyecta sus resplandores sobre todos los útiles que hay en la herrería; es un estudio de luz muy bien observado que ha traído a este certamen la notable pintora Marcelina Poncela y que confirma sus brillantes condiciones artísticas. No se puede dar una impresión más exacta del natural en un lienzo de tan reducidas dimensiones.

Esta obra, por su temática y tamaño, se puede considerar que se gestó y posiblemente se realizó en Quinto de Ebro.

La última obra que realizó Marcelina Poncela es la titulada *El Arco de San Roque* que fue ejecutada en Quinto. Está inacabada ya que la tuvieron que operar y al año siguiente falleció. Este óleo nos permite ver la preparación que usaba como base de sus cuadros y como en este último periodo

pintaba sin dibujo previo.



Arco de San Roque, óleo s/lienzo, 29 x 44 cm (1916)

Se trata de una vista de la entrada a Quinto de Ebro por uno de sus arcos, el de San Roque. Obra inacabada con la preparación del lienzo en tono gris, que era el que acostumbraban a usar los miembros de la Colonia de Muros de Nalón, a la que ella perteneció.

No hay dibujo previo, sino que está ejecutada directamente del natural, ya que en el remate de la iglesia y en la casa de la izquierda no se aprecia ningún dibujo. La horizontalidad del fondo es contrarrestada por la verticalidad de la torre que corona el arco y por la diagonal en la que sitúa la calle. Abocetamiento general de la obra con pincelada sueltas y matéricas, en el que la luz se vuelve color. El cielo de un día de estío es representado con pinceladas empastadas horizontales de tonos rosas y grises. Preferencia por colores cálidos con tonalidades ocres en toda su gama y verdes en la representación de la vegetación de primer término

Esta obra salió al mercado del arte en 2014, en la sala de Subastas Durán de Madrid.

Marcelina Poncela fue una pintora acorde con su época y género. Realizó la pintura que les fue permitida a las mujeres durante el periodo de entre siglos- paisajes, flores, retratos y bodegones- aunque se diferenció de ellas en la ejecución de temas costumbristas. Evolucionó desde obras muy dibujadas y de pincelada invisible hasta una pintura con pincelada suelta y de mancha. La producción realizada en Quinto es plenairista por lo que sus tamaños son de pequeño o de muy pequeño formato aunque son muy auténticos porque captan el instante. Sus cuadros están firmados, en un principio, con una firma ampulosa, que expresa la seguridad de la artista sobre su valía, para posteriormente no llevar firma, como si hubiera dejado de interesarse por el reconocimiento público y pintara para ella.

Estando en Quinto durante el verano de 1916 tuvo una oclusión intestinal de la que fue operada en Zaragoza en la que la detectaron unos tumores con adherencias con mal pronóstico. Se recuperó pronto, pero, ya en Madrid, durante el mes de marzo de 1917, se confirmó la reproducción del tumor y le dieron una corta esperanza de vida. Los médicos y la familia pensaron que el aire del campo la beneficiaría por lo que fue trasladada a Quinto. Al llegar se acostó y no volvió a levantarse por su propio pie. Murió el 31 de julio de 1917 y fue enterrada en el cementerio de Quinto, donde reposa actualmente.

La influencia sobre su hijo Enrique, fue tal que, a pesar de haber fallecido muchos años antes, este llevaba durante todos sus viajes a América una fotografía de la tumba de su madre y, según él mismo cuenta en el prólogo de sus obras completas (Jardiel, 1973: 866-868), cuando tenía algún problema de difícil resolución o se bloqueaba en el desarrollo de alguna de sus obras viajaba a Quinto para

visitar el lugar donde reposaba su madre y contarle la dificultad. La visita le hacía volver a Madrid con el tema encauzado o resuelto.

En toda su obra literaria hay múltiples referencias a la figura materna y como influyó en su perfeccionismo, que le llevó a desechar gran parte de su producción literaria, al considerarla de escasa calidad.

Trascripción del soneto titulado "A mi madre"

*Mucho tengo en mi vida que adorarte
para pagarte lo que me has querido,
que de otro modo lo por mí sufrido
no podría jamás recompensarte.*

*Es un dulce deber este de amarte,
y si algún día, por desgracia, olvido
esa pura caricia que he sentido
cuando tus labios sobre mí posaste,*

*No dejes de tomarme de la mano
y muéstrame hábilmente, sin rodeos,
el áspero camino de la gloria*

*Y que su impulso fuerte y soberano
borre de mi cabeza devaneos*

que sirvan de pantalla a tu memoria.



Los Jardiel Poncela en Quinto tras la muerte de Marcelina Poncela (1917)

Muchas mujeres pasaron por la vida de Enrique Jardiel Poncela, aunque nunca se casó, quizás porque ninguna fue capaz de lograr superar la idealización que tenía de su madre. Buscaba en las mujeres a una mujer inalcanzable con los ojos verdes de Marcelina, lo que el mismo reconocía: “la mujer interior que buscaba responde a un complejo de Edipo clarísimo, pues buscándola a ella no hacía otra cosas que buscar a mi madre” (Martín, 1997: 220-221). La huella materna determinó en buena medida la vida sentimental de Jardiel Poncela y su teatro, que es un reflejo de su existencia.

Marcelina no pudo descansar en paz ya que, durante la batalla del Ebro, su tumba fue profanada por milicianos.

Poncela fue una mujer de fuerte personalidad, dotada de una simpatía natural y una gran fuerza de voluntad, a la que la vida llevó por unos cauces que ella nunca hubiese podido imaginar. Ascendió profesionalmente hasta conseguir, a través del estudio y de su esfuerzo, llegar a ser profesora de la Escuela Central de Maestras. Su nombre figuró asiduamente en los círculos artísticos del momento y en distintos periódicos vallisoletanos y madrileños. Aunque haya sido una olvidada en el siglo XX, durante el XIX no lo fue, ya que su nombre y su obra aparecen mencionados muy a menudo en la prensa, es decir, que disfrutó de visibilidad artística, quizás ayudada por la profesión de periodista de su marido.

Fue una mujer avanzada a su época en muchas cuestiones ya que en su juventud estudió y se preparó concienzudamente, luchó por su independencia, tanto económica como social. Su idea del matrimonio fue muy moderna, ya que pensaba que lo fundamental era la formación intelectual de ambos cónyuges, y que ésta fuera similar ya que, de esa manera, cualquier hogar sería feliz. Con el tiempo fue evolucionando hacia un mayor conservadurismo, lo que se observa en su deseo de tener un puesto fijo y en la importancia que concedió a ser esposa y sobre todo madre y en guardar las apariencias sociales. Su dedicación a la familia influyó sin duda en forjar a uno de los autores literarios más importantes del siglo XX: *Enrique Jardiel Poncela*, pero ella tuvo que pagar un precio, el de desaprovechar una prometedora carrera como artista plástica.

En algunos temas fue una progresista, ya que trató de formarse lo mejor que pudo, se independizó de su familia, se casó tarde y participó a todo tipo de Exposiciones, a la vez que compaginaba todas sus obligaciones profesionales, familiares y artísticas. Esta múltiple dedicación fue en detrimento de su labor pictórica, no en calidad, sino en

cantidad.

Y es que, como ella pensaba, la educación fue un vehículo fundamental para la incorporación de la mujer a la vida social en términos de igualdad y de independencia, como se demostraría a mediados del siglo XX. Sus cuadros llevan el germen de la época, el sentido naturalista de la vida y las directrices filosóficas dominantes en el momento, como el Regionalismo y el Regeneracionismo, porque toda cultura imprime una huella imborrable en el arte que produce (Dewey, 2008:374).

La obra de un artista, por muy sincera que sea, siempre ha de adaptarse a la planitud del lienzo, a las propiedades físicas de los materiales, a la forma de aplicar las pinceladas y a sus conocimientos para traducir lo que ve y siente de la forma tridimensional a un plano pictórico en dos dimensiones. Marcelina consiguió la tridimensionalidad de forma académica, a través de la perspectiva geométrica y también atmosférica y dio vitalidad a sus obras con el empleo de abundantes diagonales. La mayoría de sus composiciones paisajísticas están tomadas desde un punto de vista bajo, lo que hace pensar que encuadrarse los temas desde una posición sedente y que muchos sean instantáneas, por su reducido tamaño y su soporte en madera de cerezo, de ahí su espontaneidad. Los paisajes deben reflejar las ideas y sentimientos de los artistas, si no plasman esta percepción sólo se pueden considerar naturaleza. Este era el género en el que Marcelina se encontraba más cómoda, porque es abundante y, posiblemente, lo mejor de su producción.

Su visión de la luz es casi impresionista y, en alguna de sus obras, se nota influencia del luminismo valenciano, posiblemente debido a su popularidad en el ambiente español del momento o a sus relaciones con pintores valencianos como Cecilio Pla. Algunos de sus paisajes cuentan una historia, otros son simplemente vistas tal y como ella las

percibe, que nos han dejado el recuerdo de espacios que eran los que se veían en su tiempo y que, actualmente, se han perdido. Tienen un valor histórico y paradigmático ya que son exactos y auténticos.

El dibujo es la base de sus composiciones al que acompaña la representación de la luz, del aire y de la atmósfera sin olvidar en ningún momento el uso de la perspectiva, buscando la verdad y la realidad. Su obra es de un realismo poético. Domina la técnica y consigue dar movilidad a sus obras, en las que conquista la tercera dimensión en la bidimensionalidad de la pintura, es decir que tiene “habilidad técnica, mano sincera y ojo fiel”(Didi-Huberman, 2010:84).

Los artistas se ajustan a su lugar de trabajo, a las corrientes vigentes, a sus maestros y a la formación que han recibido a lo que incorporan la novedad y su poética personal. Todo esto lo encontramos en Marcelina Poncela, que fue una pintora de su época, que en un principio siguió a sus maestros Haes, Gessa y Casto Plasencia, para después integrarse en el mundo artístico madrileño de principios del siglo XX, donde conoció las novedades artísticas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que influyeron en su trayectoria artística.

En su último período todo es color. La luz y la forma se convierten en color. Son obras intimistas con un colorido simbolista, que nos remiten al regionalismo con cierto sentido renovador, tanto en los temas como en los encuadres, que se dio en España entre 1906 y 1917. Es el momento en el que, en el mundo artístico con una cierta “modernidad”, se pone de moda lo español. Este sentimiento no aconteció únicamente en la plástica sino que, también, se puede observar en la arquitectura y en la música, donde Falla, Albéniz y Granados realizaron composiciones que aún, en la actualidad, se identifican mundialmente con el alma española.

En su pintura hay vibración acompañada de habilidad técnica en la ejecución. Comunica y causa emoción. Rúbrica las obras con una firma amplia y ampulosa, que indica seguridad en si misma y en su valía. A través de ellas se aprecian los distintos momentos emocionales por los que pasó, unos de euforia, otros de desaliento. Como ya hemos indicado, en la etapa final de su vida, Marcelina no firmó los cuadros que realizó, lo que hace pensar que pintaba para ella.

La herencia artística de Marcelina no se perdió ya que su nieto José Enrique Paredes Jardiel (1928-2000), hijo de María del Rosario Jardiel Poncela, fue un reconocido pintor expresionista del siglo XX.

Guía para ver y analizar una obra maestra del cine español

Kepa Sojo (1968) es un historiador del cine y realizador cinematográfico que compagina desde hace años su faceta como profesor en la Universidad del País Vasco, gestor académico y cultural (participa en la organización de festivales de cine, cursos de verano, etc.) e investigador (es miembro del Proyecto I+D del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, *Estudio de la Cultura Audiovisual del Tardofranquismo*, dirigido por la profesora Amparo Martínez Herranz), con su faceta creativa, pues es autor de seis cortometrajes entre los que destacan *100 maneras de hacer el pollo al txilindrón* (1997), *Looking for Chencho* (2002), *Loco con ballesta* (2013) que ha recibido una veintena de premios nacionales e internacionales, o *Hileta* (2016), un homenaje al cine de Dreyer en clave zombie, así como del largometraje *El síndrome de Svensson* (2006), e incluso se ha internado en el terreno del documental con su trabajo *Ronda de Poniente* (2017).

Ha publicado varios libros y multitud de artículos científicos, siempre en el terreno de la Historia del Cine y otros medios audiovisuales, y cuyas son contribuciones fundamentales acerca del cine alemán y nórdico, sobre las relaciones entre el Cine y la Historia y muy particularmente sobre el cine español de posguerra, habiéndose centrado con particular empeño en la figura de Luis García Berlanga, a cuya obra maestra (*Bienvenido Mister Marshall*, 1953) dedicó su Tesis Doctoral, publicada en un magnífico volumen bajo el título *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall* (Madrid, Notorious, 2009).

El presente volumen dedicado a *El verdugo*, es la última entrega (ya la número 61) y un magnífico exponente de la colección *Guías para ver y analizar*, de la Editorial Nau Llibres. Prestigiosa y coherente colección a pesar de los heterogéneos ejemplos que abarca y de la tan diversa procedencia de los autores responsables de los mismos.

Un volumen que, cumpliendo a rajatabla los propósitos de la colección, fundamentados en la orientación pedagógica de las propuestas de análisis, se nos presenta redactado en un lenguaje claro, sin disquisiciones farragosas ni eruditas, pero a su vez extremando el rigor científico de análisis y la seriedad en el estudio. El libro recoge las conclusiones de una intachable investigación y una cuidadosa selección de materiales, que se exponen con toda amenidad, claridad y rigor.

Siguiendo la referida estructura sistemática y pedagógica a la que nos hemos referido, sus 150 páginas se organizan en capítulos muy breves (1-4 páginas) que van desgranando el estudio monográfico desde muy diferentes puntos de vista.

La obra comienza enunciando un breve balance acerca de la trascendencia de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963) para la Historia del Cine español, en la que se relatan los avatares del proceso de producción de la película, así como la

repercusión de la misma. Tras una sinopsis del argumento de la película, Kepa Sojo se ocupa de un asunto fundamental para entender, tanto esta película, como la obra global de Berlanga, y que es su estructura narrativa, muy clásica y basada en los habituales tres actos que componen la articulación del guion tradicional, en una fórmula muy bien definida y explicada por el autor, que es el “arco dramático berlanguiano”.

Tras ello da comienzo el capítulo 5, que es el de mayor desarrollo de todo el libro, ya que se dedica al estudio monográfico de la película, y en el que se va hilvanando paulatinamente el estudio de todas las escenas (en ocasiones de todos y cada uno de los planos) de la misma. En concreto dedica un epígrafe a cada una de las 30 secuencias de la película (9 corresponden al planteamiento, 12 al nudo y otras 9 al desenlace).

El primero de los epígrafes se ocupa en estudiar los propios títulos de crédito del filme, mientras que en el segundo se presenta, tanto la acción de la película, en la que van a jugar un papel fundamental los ambientes carcelarios y la presencia de la muerte, como los principales personajes: el funerario José Luis (Nino Manfredi), su futura mujer Carmen (Emma Penella) y el verdugo –y padre de Carmen– Don Amadeo (José Isbert), entre los principales.

En los siguientes epígrafes, se prosigue la tarea de ir enunciando, en estricto orden, todos y cada uno de los hitos narrativos y dramáticos que componen el argumento de la película, destacando tanto los recursos técnicos que se emplean para ello, como algunas “relaciones formales y estéticas”, por ejemplo, con el Neorrealismo italiano, así como el papel significativo y simbólico de muchas de sus imágenes. Asimismo se pone de manifiesto el enorme valor de la película como reflejo de las problemáticas de la sociedad española de comienzos de los sesenta (vivienda, trabajo, familia, matrimonio, etc.), que el autor cuestiona

mordazmente, y se alude a aspectos como el tratamiento del humor negro de que Berlanga hace gala en la película, por ejemplo al tratar de los estamentos militares y eclesiásticos, así como del espinoso tema de la muerte.

En el capítulo centrado en el “Desenlace de la película”, el autor aborda, siguiendo el cuidadoso esquema de definición de las secuencias que ha llevado durante todo el libro incluyendo el minutaje específico donde se inicia cada una de ellas, el episodio ambientado en Palma de Mallorca. Es en este punto donde Kepa Sojo se ocupa de uno de los aspectos más interesantes de la película, y que deja en evidencia la estructura del filme fundamentada a partir de una serie de contradicciones, de contraposiciones en las costumbres y modos de vida, reflejo, a su vez, de un país que está iniciando una lenta pero indefectible senda del cambio. En este sentido, como el autor expone en más de una ocasión a lo largo de su trabajo, convive extrañamente la España de la pena de muerte, materializada a través del cruel garrote vil, con la España del *desarrollismo* económico, sustentando en buena medida en el auge del turismo, que va a tener a la década de los sesenta como el período substancial de su expansión en nuestro país. Un fenómeno, que más allá de sus innegables beneficios económicos, supuso la llegada masiva de ciudadanos extranjeros procedentes sobre todo del Norte de Europa en busca de sol y de temperaturas templadas, y que trajeron, asimismo, comportamientos y actitudes (principalmente en el ámbito de la sexualidad) que habían sido ajenos a la mayoría de los españoles, como consecuencia de años de represión ejercidos desde las instancias religiosas, garantes de la *moralidad*. En todo ese contexto, la presencia ineludible de la muerte, como destaca Sojo, que, latente o palpable, recorre todo el filme desde el comienzo. Es así cómo se constituye una especie de tragicomedia, “que hunde sus raíces en la tradición literaria de la novela picaresca del Siglo de Oro y sobre todo del costumbrismo de sainete” (p. 128). Ciertamente, todo parece conducir al fatal destino de la ejecución, confundándose la

suerte del reo con la del verdugo, en una identificación simbólica sin parangón en la cinematografía española y que sirve para construir un firme alegato contra la pena capital, y que la censura franquista no supo o no pudo ver, confundida por “señuelos” que intencionadamente dejaron los guionistas, después de haber aprendido bien la lección con *Los jueves, milagro* (1957), “una de las películas más retocadas por la censura del cine del franquismo” (p. 114), dirigida también por Luis García Berlanga.

A juicio de Sojo, donde quizás se percibe mejor esta presencia de la muerte es en la mencionada escena de las Cuevas del Drach. Puesto que “la España alegre y turística” es cercernada por “la España oscura y siniestra” encarnada en la Guardia Civil que, desplazada en barca (auténtica simbolización de la Barca de Caronte, como titula el autor uno de los capítulos donde se analiza este momento de manera pormenorizada, página 86 y ss.) llama por megáfono a José Luis para que vaya finalmente a cumplir la misión que tenía encomendada, pero que se había pospuesto debido a la enfermedad del reo. En este capítulo destaca el trabajo de iluminación desplegado por el profesional italiano Tonino Delli Colli, que consigue bellos planos en un decorado natural espectacular.

Asimismo, otro aspecto reseñable por el historiador tiene que ver con la dirección de fotografía, que junto a la ajustada dirección de Berlanga concretada en los movimientos de cámara, discurriendo por los estrechos pasillos de las angostas viviendas, sugieren, a niveles simbólicos, las duras condiciones de vida de aquellos que dejaban el campo por la ciudad, a pesar de la imagen de prosperidad que la dictadura quería presentar al mundo.

Volviendo con el desarrollo de la película, la escena siguiente a la de las Cuevas corresponde a las dependencias de la cárcel. Ámbito donde Berlanga despliega uno de los recursos técnicos más definitorios y habituales de su trayectoria, el

plano secuencia, si bien es cierto que ya lo había empleado en *Plácido* (1961).

Este uso del plano secuencia se da especialmente en la célebre escena de la “caja blanca”, es decir, la estancia de altas y blancas paredes encaladas que da paso al patio donde se ha de desarrollar la ejecución. Escena que, a juicio del autor, “es, junto a la secuencia de las Cuevas del Drach, el otro gran momento de *El Verdugo*” (p. 101).

A continuación, el bloque 6 está dedicado al estudio de los “Recursos expresivos y narrativos”. Y en él se centra en aspectos como la dirección, la planificación y el montaje, el guion, la fotografía, la música y sonido y la dirección artística. Si bien es cierto que, anteriormente, en los bloques que condensan el “Análisis de la película”, el autor ya había puesto de manifiesto la presencia de tales recursos formales a través de interesantes y atinados comentarios. Si un apartado nos ha llamado la atención es quizás el del guion, partiendo de la consideración sobre las aportaciones de Ennio Flaiano (entre otras, la expresión de José Luis “No lo haré más”, una vez ha consumado su terrible misión), así como la comparación entre el texto redactado y el montaje final, haciéndonos ver las numerosas modificaciones existentes. Por otro lado, dentro de este aspecto del guion, es obligada la mención de Rafael Azcona, que colaboró en su redacción junto a Flaiano y el propio Berlanga. Como es sabido, no se iniciaba aquí la relación profesional entre el realizador valenciano y el guionista riojano, pues ya habían trabajado juntos en *Plácido*, pero es a partir de este momento en el que, a juicio de Sojo, se reorientó la trayectoria berlanguiana hacia una tendencia más “corrosiva, esperpéntica y negra” (p. 128).

Un penúltimo apartado está dedicado a las “Interpretaciones en torno a *El Verdugo*”. Actúa como una especie de recopilación de las implicaciones significativas que tienen cada uno de los giros argumentales del relato, y que el autor ha ido desgranando en páginas precedentes. La primera de ellas, “Pena

de muerte y anulación del individuo”, sea quizás la más trascendente y la que englobe el sentido integral de la película, junto con otros motivos que se van a convertir en estilemas recurrentes en la carrera de Berlanga: el humor negro y la tragicomedia.

El último capítulo está reservado para glosar el equipo técnico y artístico que participó en el filme, empezando por el propio director, siguiendo por los guionistas, tanto Rafael Azcona, como el italiano Flaiano, de prolífica trayectoria en su país de origen, trabajando para algunos de los más importantes realizadores de esa misma procedencia, especialmente Federico Fellini. Similar es el caso del director de fotografía, Tonino Delli Colli, o del músico Miguel Asins Arbó. Finalmente, Sojo habla brevemente sobre el trío de actores que protagoniza la película.

A modo de anexo, el libro se cierra con una breve bibliografía que sintetiza las principales aportaciones historiográficas sobre el filme de Berlanga, que son convenientemente utilizadas en el transcurso del estudio.

En definitiva, un libro bien articulado para su función, la de servir de guía para una comprensión general de la película, que se aleja de los estudios eruditos, lo cual no obsta para que sea un exhaustivo y completo manual para comprender en toda su integridad esta obra maestra de Luis García Berlanga.

Santiago Rodríguez del Hoyo: Lo crudo y lo cocido en 57

agujeros

No es ajeno el artista Santiago Rodríguez del Hoyo (Madrid, 1960) a nuestro panorama expositivo. Corría el año 1990 cuando irrumpió con su fuerza arrolladora en una incipiente sala que, al poco tiempo, se convertiría en toda una referencia a nivel nacional. Hablamos de la sala de exposiciones de la Diputación Provincial de Huesca. Entonces presentó en la capital oscense una obra desgarradora, de impactante intensidad emocional, asentada en una lírica puesta en escena de formas algo inquietantes y atmósferas grises, negras y parduzcas, donde lo lineal ejercía un apreciable papel significativo (García Guatas, Manuel: "Huella de la realidad", *Diario 16 de Aragón*, Zaragoza, 9 de Diciembre de 1989). El año siguiente exponía en la zaragozana Galería Provincia una selección que incidía en esta línea radicalmente personal, obra de la que se ocupó nuestra compañera Desirée Orús (Orús, Desirée: "Sacrificio y Ritual". *El Diario de Aragón*, ARTE, Zaragoza, 15 de Junio 1990).

El artista cuenta con una extensa trayectoria desde entonces, afiliado a una línea caracterizada por su heterodoxia y combatividad, vindicadora de lo pictórico en tiempos ciertamente adversos a esta disciplina -que parece haber logrado retomar el lugar que merece en nuestros días- manteniéndose fiel al contacto cotidiano, intenso y muy fructífero con las tradiciones del "oficio" y los secretos "de taller". Irremediablemente seducido por lo pictórico, el camino de Santiago después de casi tres décadas se ha mantenido fiel a sí mismo en lo esencial, aunque ha crecido exponencialmente en cuanto a refinamiento y eficacia en esa deseable conexión de lo plástico con los entresijos de la interioridad. Con el título de "57 agujeros" -referencia a los años que tiene en la actualidad el creador- Rodríguez del Hoyo presenta en la sala madrileña ASPA Contemporary (del 15 de septiembre al 21 de octubre) una muestra de su última

producción: 25 telas, 7 trípticos en papel y una selección de exquisitos libros de artista, campo en el que, sin duda, se demuestra como un afianzado maestro. Todas ellas hacen gala de esa fascinación por lo pictórico que alimenta desde sus más hondas raíces el sentimiento y el pensamiento de Santiago. Como siempre, lo volátil y lo huidizo se imbrican con lo sedimentado, lo sólido con lo licuado, lo delicadeza de la textura y el color con lo más caustico, lo inconcreto con lo evidente... en una formulación, muy pasional y en absoluto retórica, que nos habla de un mundo interior siempre "afrentado" a su realidad externa. Recrecimientos y engrosamientos, tachaduras, tinturas y veladuras, huidas hacia esa "nada" pictórica que denotan los bordes del soporte -como abismos insondables- coexisten conmoviendo lo plástico desde el fondo hasta las superficies, proponiendo una poética espacial nada frecuente. Lo crudo y lo cocido reunificados en una nueva realidad pictórica absolutamente personal.

Abstracción y figuración se retroalimentan y enriquecen en estas obras a través de unos procedimientos muy "manuales" asentados en el uso muy libre y fluido de las técnicas mixtas; técnicas y procesos que permiten a las concreciones lineales demostrar sin ambages su alta capacidad expresiva y metafórica -entendida esta última en el sentido más literal de la palabra- en un ambiente de querencias surrealistas. Batalla tras batalla, el mundo de Rodríguez del Hoyo surge con explosiva fuerza imaginativa y nos convence de la absoluta vigencia de lo pictórico como expresión lúcida de una intimidad inmersa, con todas las consecuencias, en este convulso mundo que nos ha tocado vivir.

Necrológica: Pedro Tramullas, In Memoriam

El pasado día 21 de septiembre, cumplidos los 80 años, fallecía en Huesca el carismático artista Pedro Tramullas, uno de los decanos de nuestra escultura y toda una referencia en el panorama cultural aragonés de los años 70 y 80. Responsable del impulso y desarrollo del Symposium de Escultura y Arte del valle de Hecho (1975-1984), el artista hizo posible en esta pintoresca localidad pirenaica un foro de creación artística pluridisciplinar que logró conectar en su momento nuestro pobre horizonte cultural con ciertas corrientes internacionales proclives a la apertura y democratización de los procesos artísticos; hablamos, específicamente, de su vinculación con un amplio y fructífero movimiento internacional dinamizado por el escultor Karl Prantl en Sankt Margarethen (Austria) a partir de 1959, planteado con la idea novedosa de sacar la escultura al aire libre y desvelar al público los procesos característicos de esta disciplina. Fruto de las diez convocatorias consecutivas de este symposium, en el que llegaron a participar más de ochenta artistas de múltiples disciplinas y nacionalidades, quedó finalmente como legado en Hecho un fondo cercano a las cien obras de arte que actualmente han pasado a enriquecer el patrimonio cultural de la localidad altoaragonesa. Un recinto, además, pionero en España en cuanto al establecimiento de una clara relación entre escultura y naturaleza.

Afincado en Jaca (Huesca) durante muchos años, Pedro Tramullas Autié nació en 1937 en Oloron-Sainte-Marie (Francia), ciudad que atesora una de sus obras más importantes, La Puerta del Valle de Aspe (Gurmençon, Francia, 1991-1992), que resume todo el ideario estético de este creador fuertemente enraizado en presupuestos simbólicos y herméticos. Una obra monumental que, por cierto, el historiador francés Robert Dezelus -prestigioso

especialista en arte antiguo del Asia anterior- llegó en su momento a definir en términos muy elogiosos como *“una muestra de un arte superior”* y *“una antología de los más grandes momentos del pensamiento”*. Hace poco más de un año la ciudad de Oloron, precisamente, había reconocido al artista con un cálido homenaje por parte de su municipalidad en pleno. En el curso de estos actos le fue otorgada la medalla de oro de la ciudad, se le dedicó un paseo a su nombre y se anunció la adquisición de 50 de sus obras con el fin de exhibirlas en un museo monográfico sobre el artista (con paseo escultórico al aire libre incluido) en el que actualmente se trabaja para su próxima inauguración. En este lado de los Pirineos, sin embargo, su obra y actividad han sido mucho peor valoradas y comprendidas. Lo cual debería llevarnos a reflexión –un caso más en la larga lista- sobre las carencias de unas instituciones que muestran una pertinaz dejadez en el desempeño de las labores encomendadas. Apenas un reconocimiento del SIPA en 2016 como “Aragonés del año” por su “relevancia no sólo en el ámbito artístico, glosando su carrera desde 1960, sino también como dinamizador y acrecentador del Patrimonio cultural y difusor de Aragón dentro y fuera de España”. Y eso es todo.

Vinculado por razones familiares y de afinidad electiva a la ciudad de Jaca, el joven e inquieto Tramullas, guiado por su vocación artística y en busca de nuevos estímulos, decide emigrar desde el Pirineo a París. En la capital de Francia - donde permaneció un largo periodo (1962-1982)- estudió en su reconocida escuela de Bellas Artes y desarrolló una amplia carrera de alcance internacional, viviendo intensamente el auge de la “New Age” -con su esperado advenimiento de la “nueva Era de Acuario”- y el sueño de un mes de Mayo que, a golpe de utopía, quiso transformar el mundo. Todas estas experiencias dejaron una marca indeleble en el ideario del artista; éste, en adelante, integrará en su práctica y actividades el espíritu libre y reivindicativo que marcaron tales hechos históricos. En el fecundo ambiente cultural

parisino pudo contactar con múltiples personalidades que enriquecieron notablemente su visión de la vida y su ideario filosófico, estético y espiritual: el conocimiento directo de la obra de Constantin Brâncusi (1876-1957) resultó ser una circunstancia determinante para orientar hacia la escultura una vocación que se potenciará aún más al descubrir también la del escultor sueco Eric Grate (1896-1973). A Alberto Giacometti (1901-1966) lo conoció Tramullas a finales de 1963 y en 1964 entabló relación con Ossip Zadkine (1890-1967) que le introdujo en los secretos del mundo faraónico-sacerdotal y el respeto por la materia. Además, mantuvo una estrecha amistad con el pintor –y alquimista- Claude Cunda (1915-1982) y a través del reputado astrólogo, hermetista y poeta místico André Savoret (1898-1977) contacta con los círculos druídicos galos y profundiza en la comprensión de las vibraciones de la materia, conocimientos que aplicará a su propia obra artística en el futuro. En este enriquecedor ambiente, en 1964, descubre el Gran Buda del Museo Británico de Londres y experimenta ante él un auténtico despertar espiritual: “Habla con amor a tu hermana la piedra”, recordaba a menudo Tramullas en sus escritos, haciéndose eco de esta sentencia atribuida a Buda que resume la esencia de toda su obra artística.

Puede decirse que toda la producción de Tramullas rebasa los presupuestos estéticos, más o menos convencionales, ya que el artista aplica en su proceder un simbolismo de raigambre “Tradicional” que persigue en definitiva la “transformación espiritual” del espectador. Este y no otro es el auténtico sentido de una obra que reactualiza, tanto en su planteamiento conceptual como su resolución formal, ciertas olvidadas aplicaciones de la llamada “Doctrina Hermética”, en las que no podemos entrar por obvias razones de complejidad asociada y espacio: Teurgia, Geomancia, Alquimia, Cábala, Astrología, Geometría y Arquitectura sagradas, simbolismo del Camino de Santiago, etc, etc.

Así la “poética de lo ancestral” aplicada por Tramullas en su

obra plástica tiene como objetivo más básico un reencuentro con la dimensión “sagrada” de la existencia en el mundo. Esta particular orientación supone un auténtico viaje en el tiempo, un retorno a aquella visión profunda de la vida y del cosmos que conformara el imaginario colectivo de nuestros más lejanos ancestros.

Como características principales de toda su obra pueden destacarse: su extraordinaria rotundidad, su depuración formal, un continuo recurrir, a nivel simbólico, a las fuentes más arcaicas y ancestrales de la cultura humana, un inequívoco tratamiento humorístico e incluso infantil en sus representaciones simbólicas, el tratamiento sumamente respetuoso de la materia, o la aplicación permanente en su concreción de una armonía basada en la “Proporción áurea” (también llamada “Número de Oro” o Divina Proporción). Toda su producción supone un canto a la sacralidad de la naturaleza, centrada usualmente en representaciones solares, lunares y astrales y otros símbolos herméticos muy nítidos, concretados usualmente (entre otros) sobre madera o piedra, este último material de elección preferente del artista para sus obras más emblemáticas por sus específicas resonancias simbólicas.

Los símbolos que ostentan con tanta pureza sus esculturas y dibujos, el tratamiento sumamente comedido y respetuoso (ritualizado) de los materiales y las armonías de los soportes y de las formas, persiguen despertar en el espectador esa «memoria» o «intuición» que se refieren a la dimensión más intemporal y espiritual de la vida. En sus “Columnas de energía”, por ejemplo, Tramullas recurre a la idea de desarrollo repetitivo de formas modulares en el espacio, que plantearan anteriormente algunas antiguas culturas tradicionales y recuperó Constantin Brâncusi en algunas de sus obras más difundidas como su “Columna sin fin”: las sencillas formas seriadas de estas columnas proponen una lectura inmediata del concepto de “lo eterno” y hacen referencia al simbolismo de la ascensión o de la comunicación entre los

mundos terrenales y celestes, es decir, ponen en evidencia la creencia absoluta en la trascendencia de la condición humana, o el misterio de la doble e inseparable naturaleza –divina y humana- de lo existente.

Sin duda hemos perdido a un consumado maestro plenamente consciente de su labor que, en definitiva, ha reactualizado con singularidad el simbolismo de una remota religión cósmica “perpetuamente renovada en las diferentes facies de la evolución humana” según sus propias palabras. Su belleza formal busca abrir el inconsciente del espectador a las regiones desconocidas de un espacio y un tiempo “sagrados”, a la fascinación de un sueño arraigado en el pasado del Camino de las Estrellas. 60 años de actividad ininterrumpida dan para mucho: más de 50 exposiciones individuales, tanto dentro como fuera de España, y un número aún mayor de colectivas, jalonan la larga trayectoria expositiva de este gran creador que ha entregado su vida al Arte con mayúsculas.

Entrevista a Ricardo García Prats

La ciudad de Zaragoza a veces actúa como foco central de la actividad expositiva de la comunidad, sin embargo existen espacios repartidos por la Comunidad Autónoma que detentan una importante trayectoria. El gran nivel alcanzado en sus treinta años de actividad ha hecho que la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte AACA, haya concedido su Premio al Mejor espacio expositivo de 2016 al Palacio Montcada de Fraga (Huesca). Su coordinador y comisario de exposiciones es Ricardo García Prats. Un hombre que ha dedicado su vida profesional a la docencia, la divulgación y la crítica de

arte. Fue director general de Acción Cultural del Gobierno de Aragón, de 1985 a 1987, y director provincial de Educación de Teruel de 1994 a 1996.

D.0. La pregunta es obligada. ¿Cómo surge la restauración del edificio histórico en 1986 y su uso -entre otros- como sala de exposiciones?

RGP. En la legislatura municipal de 1983-87 yo salí elegido concejal por el Partido Socialista sin ninguna probabilidad previa de serlo, era el número 13 de un concejo de 17 concejales. Salió una gran mayoría de 13 sobre 17 en un ayuntamiento presidido por Francisco Beltrán, que también fue elegido Diputado en las Cortes de Aragón. Fui concejal de Cultura y Fiestas. Una de los proyectos a realizar era la restauración de un edificio histórico del siglo XVII para Casa de Cultura. Así que yo como profesor de Historia me puse a investigar la historia del edificio que había sido palacio del Gobernador: allí había estado el rey Felipe IV con motivo de la Guerra de Secesión de Cataluña y Velázquez, que era Acomodador de Corte o Jefe de Protocolo, había pintado en Fraga, con toda probabilidad en ese edificio dos cuadros, un retrato de Felipe IV como comandante en jefe de las tropas, que se encuentra actualmente en la Colección Flick de Nueva York y otro que está en el Museo del Prado que es un retrato del bufón Don Diego de Acedo, conocido como "El Primo". Después el edificio sería a partir del mitad del siglo XIX sede municipal y cárcel y tras la guerra civil fue abandonado, dejando allí una raquítica biblioteca.

Por otra parte, la Consejería de Cultura del primer gobierno autonómico, que ostentaba José Bada, tenía como objetivo promover y financiar Casas de Cultura en las cabeceras de Comarca. Recuerdo que vino a Fraga el Consejero con este objetivo y en su presencia y la del alcalde Beltrán y el otro compañero concejal de cultura, Antonio Ibáñez, leí mi estudio

y la propuesta de que sería un edificio digno para acoger servicios culturales. Creo que esto influyó en que poco después, a principios de 1984 se me eligiera Director Provincial de Cultura de Huesca. Fui después Director General de Acción Cultural desde 1985 hasta 1987. Entre otros usos previstos, como biblioteca, salón de actos, etc, se creó una Sala de Exposiciones de 300 metros cuadrados que ocupa la planta noble del edificio. Todo un lujo

D.0. ¿Cómo se plantearon las primeras líneas de trabajo?

RGP. Cuando se inauguró el centro con el nombre de Palacio Montcada, centro cultural en abril de 1986 yo como Director General aporté una exposición de la artista zaragozana, afincada en Huesca, Mari Cruz Sarvisé. Además Francisco Beltrán y yo habíamos negociado con el entonces alcalde de Zaragoza, Ramón Sainz de Varanda, la cesión en depósito del cuadro de Miguel Viladrich, "La boda de Fraga" de 1918 que estaba en el Casino Mercantil, pero embargado por el Ayuntamiento de Zaragoza. Así que cuando todas las autoridades aragonesas, con Santiago Marraco a la cabeza, inauguraron el 23 de abril el Palacio Montada quedaron impresionados, al igual que todos los fragatinos que no cesaron de pasar durante días para ver el edificio y "La boda de Fraga" que resaltaba los valores del traje tradicional.

En 1987 también se llevó a cabo una exposición importante, en este caso de Salvador Victoria que había tenido una retrospectiva en la Lonja de Zaragoza y después en Huesca. El Departamento de Cultura del Gobierno de Aragón organizó una exposición itinerante de Salvador Victoria en Fraga, Alcañiz y Zuera. Además, se adquirió una obra suya y podemos decir que se inició así la colección de arte contemporáneo del Ayuntamiento. Con motivo de la puesta en marcha del Palacio Montcada, se revitalizó durante unos años un Concurso nacional de pintura que se venía convocando desde hacía unos años.

Cuando terminó la legislatura, yo dejé la Dirección General del Gobierno de Aragón, al producirse un cambio de signo político y las exposiciones en el Montcada se llevaban sin mucha planificación. Se aprovechaban las itinerancias de Ibercaja, de la Diputación Provincial de Huesca, algunas del Gobierno de Aragón. Yo pensé que un espacio expositivo tan extraordinario no podía estar sin una programación expositiva coherente y una política de artes plásticas.

D.0. A lo largo de la trayectoria de las salas, se han podido ver exposiciones de los más destacados artistas tanto aragoneses como de destacadas figuras del panorama nacional. Como responsable de las salas de exposiciones ¿cuál es el criterio que se ha seguido?

RGP. La respuesta ya la he empezado al final de la respuesta anterior. Al principio hubo intención y altibajos. Los altibajos se producen siempre en cualquier actividad y, más todavía, en estos sitios sujetos al cambio de personas en las concejalías de cultura. Recuerdo en los primeros años exposiciones de Natalio Bayo, de José Luis Lasala, de José Beulas, de Iñaki y de otros artistas. A la vez, se acomodó otra sala de exposiciones en el Paseo del Cegonyer, más pequeña que la del Montcada, pero muy coqueta y digna, donde se programaban exposiciones de los artistas locales y de la comarca. Así se creó una sinergia de exposiciones importante. Creo que fue a principios de los años 90 cuando se dejó de hacer el Concurso de Pintura. Resulta que el premio en metálico que se daba era, a veces, menor que el valor de algunas obras premiadas y se prefirió adquirir obras de los artistas que exponían en el palacio Montcada, dado que había un criterio de que expusieran los que ya tenían un reconocimiento en el mundo del arte. También hay que decir que la mayoría de los artistas que han expuesto en el palacio Montcada han sido y son aragoneses, aunque también han expuesto artistas de Cataluña, Valencia y alguno extranjero.

D.O. Cuál ha sido el periodo mejor de la programación en estos años o es que ha habido siempre una línea continua y coherente?

R.G.P. La línea expositiva no ha sido siempre recta y coherente. Influyen muchos factores, pero en líneas generales el Palacio Montcada se puede decir que ha aportado un granito de arena al mundo de las artes plásticas en Aragón. Cuando regresé en 1996 de Teruel como Director Provincial de Educación, era Francisco Tejera concejal de Cultura y la alcaldía la ocupaba Vicente Juan Juesas. Organizamos una exposición de Pepe Cerdá que resultó muy interesante porque el pintor cambiaba de rumbo y volvía a la figuración tras su periodo de pintura abstracta. Le propuse a Francisco Tejera dar un salto y organizar una muestra de un pintor importante aragonés como podía ser José Manuel Broto y le pareció bien al concejal. Broto y su mujer Rosa Ramírez, estaban entonces en París pero nos citamos en Mallorca al poco tiempo. Fuimos a la isla Paco Tejera y yo, y del encuentro salió la primera exposición retrospectiva de obra gráfica de Broto. Nunca habían acudido tantas personas de Zaragoza y de otros lugares a Fraga a ver una exposición. La muestra tuvo un gran éxito de público y se reconoció en los medios de comunicación.

Siguieron exposiciones importantes de Robert Vandereycken, un pintor belga discípulo de Paul Delveaux, que residía temporadas en la Costa Brava. El artista donó a Fraga y Alcañiz -la exposición también estuvo en esa localidad- sendos ejemplares de la escultura "La amistad" en bronce, que se colocaron en espacios urbanos. Quisiera destacar a Josep Guinovart que expuso "El pentàgon, traició a la geometría" preparada como protesta por la guerra de Irak. En 2004 llegó a Fraga una exposición que organizó Ibercaja, de la que fui comisario, sobre Miguel Ibarz, importante pintor nacido en Mequinenza que era completamente desconocido en Aragón. Recuerdo otra exposición "a duo" de Natalio Bayo y Alberto

Gómez Ascaso. Pero para no cansar con la enumeración, nombraré al menos a Jesús Fraile, Rosa Galicia, Pilar Arnau, Silvia Goltzman y Alejandro Viladrich, nieto de Miguel Viladrich, Luis Hinojosa, Enrique Larroy, José Luis Lasala, Just Nicolás, Teresa Ramón, Eduardo Salavera, Gonzalo Tena, Joaquín Ureña, Lina Valero, etc. También quiero recordar que los ceramistas han tenido su lugar en la programación expositiva. Malo, Vidal, Santamaría, Fanlo y otros han expuesto en el Palacio Montcada. En el año 2006 siendo concejal de Cultura Miguel Luis Lapeña y con mucha sensibilidad hacia la cultura y arte, organizamos una exposición con los fondos de la colección del Ayuntamiento de Fraga. Era una norma no escrita el ir comprando obras de muchos de los artistas que exponían en el Palacio Montcada. Fue una exposición de reflexión y queda constancia en el catálogo que se editó con aquel motivo: "El Palacio Montcada. Génesis de una colección".

D.0. Por el importante número de exposiciones y las distintas disciplinas artísticas que se han mostrado, da la sensación de que el Palacio Montcada es un ámbito abierto al arte contemporáneo, sin barreras.

RGP. Yo comprendo que en ciudades grandes como Zaragoza, Madrid, Valencia o Barcelona, las salas de exposiciones se pueden especializar en una tendencia u otra. Pero en una ciudad como Fraga de 15.000 habitantes las exposiciones han de ser de artistas de todas las tendencias porque el Palacio Montcada cumple en solitario una labor educativa y divulgativa del arte. Sólo ha habido un criterio para seleccionar las exposiciones, que sean de artistas reconocidos en el mundo del arte, que tengan un curriculum digno de presentar en cualquier sitio.

D.0. Con qué apoyos cuenta el Palacio Montcada para llevar a

cabo su programa cultural ?

R.G.P. El Palacio Montcada es del Ayuntamiento de Fraga y depende de la Concejalía de Cultura correspondiente. Quisiera destacar la labor de los concejales de cultura como Antonio Ibáñez, Paco Tejero, Francisco Tejera, Miguel Luis Lapeña y la actual que se llama Marta Cabrera. Todos ellos consideran la cultura algo importante para los ciudadanos y las artes plásticas son importantes. Diré algo más. En la época que estuvieron Vicente Juan y Miguel Luis Lapeña, se colocaron en espacios urbanos diversas esculturas, de Gómez Ascaso, de Vandereycken, de Luis Hinojosa, que se sumaban a la ya destacada "Fragatina" de los Arellano. Después se colocó una escultura de Lorenzo Quin por parte del gobierno del Partido Popular.

El Ayuntamiento ha recibido apoyos del Gobierno de Aragón, de la Diputación de Huesca, ha acogido exposiciones de Ibercaja, cuando las organizaba, pero los apoyos más importantes son del ayuntamiento de Fraga.

D.O. Como historiador, crítico de arte y comisario, que supone la programación del Palacio de Montcada, en el municipio de Fraga? Que acogida tiene por parte de la ciudadanía?

Me parece una labor importante que un municipio como Fraga tenga una programación importante de exposiciones. Recuerdo que Barbastro, Binéfar, Calatayud, Alcañiz, Rubielos de Mora y otras poblaciones aragonesas tienen también importantes exposiciones. En cuanto al público he de decir que esto de las exposiciones no es una actividad mayoritaria: hay que hacer labor pedagógica en los colegios, hay que hacer visitas guiadas, hay que difundir la actividad. No hay que desistir, hay que insistir. Cuando la gente ve que nos hacen caso fuera de la ciudad, se dan cuenta que es algo importante. Cada vez viene más gente a ver las muestras y se interesan por los

catálogos.

D.O. Con motivo del treinta aniversario de la restauración del edificio, usted eligió para la conmemoración una muestra titulada 'Pablo Serrano. En el fondo de la cuestión, el hombre' que incluía 48 obras, 40 esculturas y 8 dibujos. ¿Por qué este artista?

R.G.P. Se eligió a Pablo Serrano por varios motivos. En primer lugar porque el aniversario de 30 años de la inauguración del palacio Montcada coincidía con el mismo tiempo en que Pablo Serrano había recibido a título póstumo la Medalla Juan de Lanuza, máxima distinción del Gobierno de Aragón. Dado que aquel 23 de abril de 1986 la celebración institucional del Día de Aragón tuvo lugar desde Fraga, el acto institucional se llevó a cabo en la iglesia de San Pedro de Fraga, la medalla la recogieron Juana Francés viuda de Pablo Serrano y el hijo de éste Pablo Bartolomé.

Por otro lado cuando el presidente de Aragón, Santiago Marraco inauguró aquel día el palacio Montcada, Juan Francés y Pablo Bartolomé Serrano, dado que les gustó mucho la restauración, conocieron al arquitecto responsable y como consecuencia decidieron que el arquitecto que llevaría a cabo la rehabilitación de los talleres Pignatelli para sede de la entonces Fundación Museo Pablo Serrano, sería José Manuel Pérez Latorre. Todo sin olvidar que Pablo Serrano es uno de los mejores escultores españoles de la segunda mitad del siglo XX, junto con Oteiza y Chillida.

Quedé muy satisfecho de esta exposición.

D.O.Cuál es la próxima exposición que podamos ver en el Palacio Montcada? Y la programación para esta temporada?

La próxima exposición en el Palacio Montcada se inaugura el 5 de octubre próximo, coincidiendo con las fiestas patronales del Pilar y es del pintor aragonés Georges Ward que se titula "Spirits of de jungle". Es un canto al misterio y a belleza de la naturaleza y espero que guste mucho. La siguiente para los meses de abril y mayo será del británico, afincado en Zaragoza, Steve Gibson. Hasta aquí puedo decir.

D.O. No me resisto a preguntarle por el futuro de los centros expositivos en el medio rural aragonés. ¿Cómo ve su futuro y cuáles serían las líneas a seguir?

R.G.P. En épocas de crisis como la actual la cultura y el arte siempre pierden. Se sigue considerando a la cultura como algo superfluo de lo que se puede prescindir. Lo peor es cuando la crisis sirve de excusa para prescindir de la cultura por parte de quienes creen que la cultura es entretenimiento.

Sin embargo yo, que soy optimista, pienso que estos centros hay que potenciarlos. La cultura nos enriquece, nos forma y nos eleva el espíritu. Le pondré un ejemplo. Puertomingalvo, uno de los pueblos más bonitos de España en el sur de la provincia de Teruel, tiene una población fija de unos 100 habitantes y desde hace unos años una afluencia turística no despreciable. La antigua lonja, la Sala de la Villa, de 300 metros cuadrados, que forma parte del ayuntamiento gótico del siglo XIV, se acondicionó como sala de exposiciones. Desde 2010 organizo una exposición anual en verano, de artistas importantes y pasan a visitar cada muestra unas 1.500 personas cada año.

D.O. La cultura es un bien universal que no conoce fronteras. La labor que se realiza en municipios es tan importante como la que se desarrolla en las ciudades, seguramente mucho más primordial, aunque en ocasiones sea mucho más callada.

Principales hitos en la historia de las artes visuales en Honduras:

La modernidad en el arte hondureño.

En la historia de las artes visuales en Honduras se distinguen tres momentos: uno de gestación afincado en una concepción moderna, otro de ruptura con los sistemas de representación modernas y uno propiamente relacional. El primero inicia con Pablo Zelaya Sierra (1896-1933), en él se evidencia con clara intención la idea de fundamentar una tradición artística a partir de los valores de las estéticas vanguardistas. En este creador, se manifiesta la necesidad de construir el espacio plástico y los objetos a partir de la geometrización cubista, la alteración lumínica del impresionismo y las pinceladas densas y tortuosas del expresionismo. El acto creativo en Sierra puede concebirse como un proceso sistemático que impulsa el dominio pleno de la técnica y el manejo de la materia como fundamento básico de la desnaturalización icónica de la imagen, tan solo para abordar la realidad desde un proceso reflexivo en el que no se intenta imitar las formas sensoriales de la naturaleza. Ese tipo de práctica le hace estrecharse con la concepción de que el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas de mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico (Braudillard, 2006:18). La obra de Zelaya Sierra no simula el mundo, no crea imágenes vacías que representan el mundo banal; al contrario, desentraña los aspectos sustanciales y los coloca en una realidad distinta: en la hiperrealidad del discurso artístico. Su ejercicio creativo, ciertamente moderno, se fundamenta a partir del conocimiento exhaustivo de

las técnicas del arte tradicional, bajo el entendido que el arte es lenguaje y, como tal, debe de estructurarse de forma consistente. León Pacheco (1900-1980), un intelectual costarricense miró las pinturas de Pablo Zelaya Sierra y expresó mucha admiración:

Sus cuadros los que se exhibieron en París, en 1922, tienen toda la fuerza de un color que lucha por ser puro y perfecto dentro del motivo. Sus audacias técnicas pueden desconcertar a quienes no buscan sino un arte de fotografía, de academia, lleno de sequedades mitológicas y de imitaciones renacentistas. Zelaya Sierra es de los pintores que conocen, por lo demás, los secretos anatómicos de un paisaje y de un hombre, pero su espíritu busca esa libertad de “devenir estético” en donde una lógica atormentada desintegra las dimensiones de toda visión (López & Becerra, 1991:23).



Pablo Zelaya Sierra, *Hermano contra hermano*. Óleo sobre lienzo, 95×106 cm. 1932

El artista responsable de haber iniciado la modernidad en las artes visuales en Honduras, no se vinculó únicamente a las vanguardias por las características estructurales de sus obras, sino además por su concepción del arte y la realidad. Él pretendió promover una idea de lo nacional desde el pasado indígena. No se trataba de hacer un discurso apologético de lo auténtico y de lo ingenuo; él era consciente de que para lograr una identidad moderna y transformadora, se necesitaba consolidar los valores cívicos y democráticos; para ello, los

misimos tenían que ser promovidos desde la institucionalidad del Estado moderno. Zelaya Sierra fue influenciado por la mirada de los intelectuales latinoamericanos que partían del principio de la igualdad de las razas y rechazaban los planteamientos spencerianos de la jerarquización racial o fenotípica; consideraban a todas las razas iguales y su degeneración como producto de la sociedad y la falta de educación cívica rechazaban las injerencias culturales y políticas foráneas, especialmente las norteamericanas. Influidos por Rodó y la crítica a la nordomanía, consideraban que había que buscar los valores propios de la identidad latinoamericana y volver la mirada a las culturas ancestrales: buscaban en la regeneración moral del individuo y de la sociedad, evitar el retorno al caudillismo y las dictaduras; en esa línea intentaban imaginar una nación de ciudadanos iguales ante la ley, en la que se reconocían, respetaban y toleraban las diversidades de raza, credo, cultura y género (Casaúz & Giraldez, 2005: 74-76).

Lamentablemente, la práctica del caudillismo y las formas de gobiernos que se fundamentan en el autoritarismo y el absolutismo político se impusieron sobre las nobles pretensiones del artista. Cabe señalar, que el incipiente y torturado sistema democrático de Honduras es heredero de esa tradición política conservadora que escinde la participación, la tolerancia y la crítica política. Parte de las preocupaciones del artista, residían en la renovación de la sociedad a partir del reconocimiento de la barbarie y de las enajenantes prácticas políticas promotoras de la miseria y la tragedia humana. Frente a la agobiante realidad social de la Honduras de las primeras décadas del siglo XX, se hacía necesario iniciar un proceso de humanización a través del arte, por tal razón era imprescindible la existencia de un museo-galería y una escuela de arte, para la formación de los artistas nacionales. Las implicaciones estéticas de Zelaya Sierra son diversas; logró estructurar un discurso que respondía, sin duda alguna, a una exigencia concreta: buscar

aquellos modos de representación o sistemas artísticos ya probados en oficio y concepto, porque de ellos se derivan los primeros pasos, y ciertamente los más confiables; en ellos palpitan coordinadas temáticas, ideológicas y estéticas que, aun siendo pretéritas, tienen un porte de actualidad y solvencia (Lanza & Caballero, 2007: 104).

Desde la continuidad del proyecto por él iniciado, y bajo condiciones históricas distintas, se configura el colectivo de artistas agrupados con el nombre del "Taller de la Merced", un espacio para la exploración y la práctica experimental de la pintura. Entre los rasgos distintivos de estos creadores fue establecer nexos y relaciones con otras disciplinas artísticas, por lo que el recinto de los artistas de la Merced se convirtió en el intersticio del teatro, la poesía, la pintura y, por qué no, la política. Se organizó bajo la iniciativa del colectivo Teatro Universitario la Merced (TEUM) dirigido por el dramaturgo Rafael Murillo Selva, fue el que concibió el recinto del antiguo paraninfo universitario como el epicentro de las artes en la Tegucigalpa de los años setenta. Sin embargo, con el correr del tiempo el colectivo de artistas empezó a orientarse por sus propios senderos y a cobrar independencia y autonomía respecto a la idea inicial.

Los fundadores del Taller fueron Virgilio Guardiola (nacido en 1947) y Luis Hernán Padilla (también de 1947). Luego fueron muchos e importantes los artistas que integraron el taller, entre ellos: Aníbal Cruz (1944-1996), Dante Lazzaroni (1929-1995) Obed Valladares (1952-1994) Dino Fanconi (1950), Roni Castillo (1944), Felipe Buchard (1946), Gustavo Armijo (1945), Dagoberto Posadas (1959), Mario Mejía (1946), Ludgardo Molina (1948-2016), César Rendón (1941), Víctor López (1946) y Ezequiel Padilla Ayestas (1944-2015). Virgilio era el líder del taller y del grupo, como bien ha explicado el artista plástico nacional Víctor López:

Virgilio tenía por ese entonces el don de gente que le ajustaba y le sobraba para mantener la atención sobre sí;

su viaje a Europa acentúa y moldea el perfil del nuevo Virgilio y del líder (...) Virgilio irradia energía en su propuesta artística y nos impacta con tanta fuerza que nosotros también empezamos a ser los nuevos rebeldes, los neófitos irreverentes, pero algo hay en esa descubierta actitud que de a poco va a producir todo un giro en la forma de ver el mundo y el arte en Honduras (López, 2011: s.p.).

La actitud transgresora de Virgilio marcaría el ritmo de los artistas agrupados y quienes, sin proponérselo, tendrían el mérito de ser el primer movimiento de vanguardia en el ámbito del arte hondureño. Los movimientos de vanguardia del siglo XX se propusieron romper con los estilos del pasado, pero en el caso de Honduras resulta complicado presenciar rupturas con movimientos anteriores, sobre todo porque la modernidad artística presenta discontinuidades históricas; por lo que se puede decir que hay ciertas recapitulaciones vanguardistas en la obra de los artistas del Taller de la Merced. Eso por un lado, pero también es difícil evidenciar elementos estructurales de las estéticas vanguardistas, en las obras de aquellos artistas.



Luis H. Padilla, *Sin título*. Mixta-tela, 60 x 46cm.
1974

Otro de los rasgos distintivos que permiten comprender la relación de los artistas del taller de la Merced con los principios estéticos de las vanguardias artísticas europeas, es la necesidad de vincular la práctica artística con la práctica política, la agitación social, el anarquismo y el antiimperialismo. Especialmente en la década de los ochenta, cuando las respuestas políticas de los artistas fueron más orgánicas, pues en su mayoría estaban organizados en diferentes expresiones políticas de la izquierda hondureña. Muchos de ellos tenían como referente político ideológico al marxismo y asumían su participación política de manera clasista, es decir, como pertenecientes o solidarios con una clase social: la de los obreros y campesinos (Lanza & Caballero, 2007: 22). En esa época se vivió el conflicto de baja intensidad en Centroamérica y los temas recurrentes fueron la guerra, el problema de los derechos humanos, la soberanía nacional; también fueron también los temas de los

cantores, actores y escritores. Para decirlo de manera más enfática, desde el punto de vista político, la época de los ochenta tuvo las características de un movimiento programático que no ha tenido el arte hondureño en toda su historia.

Bajo esos supuestos descansó la actitud de los artistas del Taller, quienes entre otras cosas, proponían...darle un gran revolcón al arte, al mundillo del arte tegucigalpense. Sacar de la modorra un arte domesticado, bucólico; oxigenarnos todos de una nueva savia vital. Que se enteraran que el arte está íntimamente ligado al mundo real, al entorno real. El arte del taller de la Merced fue rebelde y joven, tenía un sentido de la vida muy bien asimilado por los integrantes del grupo, los cuales empezaron a vincularse de forma comprometida con las luchas por la transformación social y política del país. Algunos lo asumirían de la mejor manera, y con buen talante lograron diferenciar su práctica política con su trabajo creativo, aunque algunos quedarían disueltos en la mirada cruda y poco refinada del realismo social. La conciencia política de los artistas de la Merced y su compromiso con su tiempo, los llevó en muchos casos a plantear temáticas vinculadas con los derechos humanos, pobreza-riqueza, ecología, emigración, violencia, política social, medioambiente, abuso político, corrupción o desarrollo humano.

Su sensibilidad se ve muy influenciada por su espacio social. Ezequiel Padilla Ayestas, a mi juicio, el artista más emblemático de esa generación junto a Aníbal Cruz, argumentaba en contra del arte complaciente, sobre todo por carecer de aspectos antitéticos con la agobiante realidad social de la Honduras de ese momento.

Hay personas que no se fijan en nuestro entorno; en lo que nos rodea les da miedo salir; les da asco el país; no miran a la calle; no abordan un bus; no conocen las barriadas; no les importa nuestro analfabetismo, nuestros niños, la marginalidad. Estos aspectos crudos, y que tienden a más, conforman la realidad cotidiana; resulta difícil

trasladarlos al lienzo de una manera bonita o "bonitilla". Yo los traslado o los denuncio, o doy testimonio tal y como los miro; he allí mis cuadros. La realidad hondureña no está en el brillo ni en el reflejo de las vitrinas, sino en la niñez abandonada, los resistoleros, los narcotraficantes, los comerciantes sin escrúpulos, la violencia. El crecimiento desordenado de la ciudad, la inmigración rural, las crisis, las fronteras, el transporte colectivo, la pérdida la nacionalidad, los "amerindios", el robo, los ladrones, las telenovelas, etc., es la propuesta de mi pintura (Paredes, 1989: 17).



Ezequiel Padilla Ayestas, *Los músicos*. Óleo sobre lienzo, 1983

Estos planteamientos, aparte de encontrar desarrollos creativos en los medios tradicionales del arte, concretamente con la pintura, el dibujo y la escultura necesitaron y se apropiaron sin complejos de nuevos lenguajes en los que las

formas y los medios se destinaban en la mejor disposición de la creación, lo que permitió que el repertorio de propuestas artísticas se desarrollara posteriormente de manera interdisciplinar.

En todo colectivo o conglomerado de artistas, habrá creadores que se distinguirán por los aportes realizados a nivel formal y conceptual. Desde esa perspectiva, se impondrán los artistas Aníbal Cruz (1944-1996) y Obed Valladares (1955-1994). Las implicaciones conceptuales, formales y la incidencia en las nuevas generaciones en la reducción icónica de la imagen, son sus mejores credenciales. Valladares como escultor quien, a decir verdad, formó una generación de artistas de la escultura, cuyo trabajo ha dejado varias huellas en la práctica experimental de las artes visuales en el país. Aníbal como maestro de la pintura, por cierto, realizada desde la pintura: mezcla la experimentación con medios tradicionales como el dibujo, no como representación, sino más bien como expresión de una situación emocional; por ello, el uso de la grafía y la discontinuidad de la línea. La última producción de Aníbal se aleja de la denuncia pública contra el Estado opresor y su política de seguridad nacional, para edificar narraciones sobre problemas existenciales propios de la época, así problematiza sobre la indiferencia, la soledad o el amor banal.

En resumen, el Taller de la Merced se constituyó en piedra angular de la tradición artística de Honduras; sus artistas al vincularse a otras dimensiones y prácticas sociales estarían estrechando la relación arte y vida, arte y política. Será responsabilidad de los nuevos creadores recurrir a los distintos aportes de esta generación, que en algunos casos, la práctica cotidiana, la influencia del mercado más su inapropiada actitud en cuanto a desatender su formación teórica y espíritu innovador les relegaría a un segundo y tercer peldaño del escenario artístico local.

El proceso de ruptura hasta el cambio de milenio.

Un caso aparte fue Ricardo Aguilar (1915-1951), que no perteneció al Taller de la Merced y fue uno de los pocos creadores que incursionó en el abstraccionismo, aún vinculándose con la pintura metafísica de De Chirico (1888-1978) y Carrà (1881-1966). Hasta él ocurría que el arte hondureño se caracterizaba por ser representativo, y casi siempre los creadores habían empleado las formas perceptibles para edificar sus poéticas. Si bien es cierto, el artista extrae de su análisis visual de la realidad un esquema pre icónico que recoge los rasgos estructurales más relevante del objeto de la representación. Esto es posible gracias a los mecanismos mentales de la percepción capaces de llevar a cabo operaciones de selección, abstracción y síntesis que permiten captar los rasgos pertinentes de acuerdo con la intencionalidad de dicho emisor. Este esquema pre icónico supone, de alguna manera, el principio de la representación, cuyo proceso ha de culminar en la materialización de la imagen (Villafañe, 2006: 31). Ricardo Aguilar rompe esa tradición para edificar sus imágenes con el menor grado de iconocidad, es decir, con el menor grado de referencialidad en el mundo fenoménico; estrategia que lograran incorporar de la mejor manera Bayardo Blandino (1969), Santos Arzú Quioto (1963).

El contexto también había cambiado. Los años noventa del siglo pasado marcaron una serie de cambios políticos, sociales, económicos y desde luego artísticos. Para el caso, se registraron algunos avances importantes en el fortalecimiento de la institucionalidad democrática. Los regímenes totalitarios promocionados por las dictaduras militares fueron sustituidos por un tipo de democracia bipartidista; de la misma manera, se perfilaron instituciones de derechos humanos y garantes de la institucionalidad del Estado, se eliminó el servicio militar obligatorio y las fuerzas armadas pasaron al servicio del poder civil.

Estos preceptos y conquistas del Estado moderno serían

arrebatados luego de la acción emprendida por grupos fácticos y de oposición al gobierno de José Manuel Zelaya Rosales, defenestrado del poder por el golpe de Estado del domingo 28 de junio de 2009. En el gobierno de Rafael Leonardo Callejas hubo un proceso de reducción del Estado y de aplicación de planes de ajuste estructural derivados del modelo económico neoliberal. Al mismo tiempo, se dio un proceso de homogenización ideológica con la restauración capitalista de los países de Europa del este y del proceso de pacificación en Centroamérica y la conversión de los focos de la guerrilla en partidos políticos. Los años noventa dieron lugar al momento que postuló “el fin de la historia” y consolidó la tesis del francés Jean Francois Lyotard sobre la condición postmoderna y el fin de los metarrelatos (Lyotard, 2009).

Bajo este escenario de cambios y retrocesos en algunos campos, nacieron las instituciones que se han encargado de promover la práctica experimental de las artes visuales en Centroamérica. Así, surgió el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y la Fundación Teorética en Costa Rica. En Honduras, Mujeres Unidas en las Artes (MUA) edificó el Centro de Artes Visuales Contemporáneas (CAVC), espacio promotor y difusor de procesos de ruptura. De igual manera, en 1993, se crea la Pinacoteca Nacional “Arturo H. Medrano”, instalada en el Banco Central de Honduras en la cual se concentra uno de los fondos nacionales más completo. También, se fortalecieron las fundaciones de carácter privado que, posteriormente, soportarían los certámenes artísticos de la región. Me refiero a la Fundación Ortiz Gurdían, en Nicaragua, y la Fundación Paiz, en Guatemala.

El arte de los noventa transformó las concepciones de lo artístico que imperaban hasta ese momento; visiones arraigadas en los fundamentos del arte clásico y en la estética de las primeras vanguardias. La generación de los noventa transgredió y desarrolló, en buena medida, la práctica experimental; no obstante, y a pesar de su incursión en la experimentación, se

visualizó un tipo de arte bajo los principios de la estética moderna. Si bien es cierto que, artistas, como Santos Arzú Quioto, utilizaron varios materiales de naturaleza no pictórica, como silicona, resinas sintéticas, hierro y otros materiales, lo constante siguen siendo los soportes y materiales convencionales. Tanto Arzú como Bayardo Blandino, llevaron a la pintura a establecer un diálogo con el espacio: más que lienzos decorativos que adornan el espacio, lograron edificaron estructuras plásticas próximas a la instalación. Buena parte de la producción de aquel momento se realizó desde la pintura de caballete por Guillermo Machi, Víctor López, Armando Lara Hidalgo y Alex Geovanny Galo -quien bifurcó su producción entre la pintura y la escultura, teniendo mayores alcances en lo escultórico-.

La validación artística del videoarte y la fotografía, al igual que otros géneros artísticos, no empieza a despegar hasta esa época. Las razones son varias, aquellas que se relacionan con lo institucional, el mercado del arte, hasta las que se vinculan con las visiones, percepciones e ideas de lo artístico. La fotografía produce sus propias leyes. Lo que importa es nuestra participación en nuevas experiencias sobre el espacio. Gracias a la fotografía, la humanidad ha adquirido el poder de percibir su ambiente y su existencia con nuevos ojos. El fotógrafo verdadero tiene una gran responsabilidad social (Moholy-Nagy, 1925). La fotografía fue introducida en la Europa decimonónica y la emergencia del videoarte se vio propiciada por la aparición -a finales de la década de 1960- de las primeras cámaras de video portátiles, las PortaPak. Con anterioridad el videoarte había estado en manos de unos pocos pioneros, entre los que destacan Nam June Paik. Será más tarde cuando la región centroamericana cuente con artistas referentes de la fotografía latinoamericana, como el guatemalteco Luis González Palma (1957), y la artista de nacionalidad peruana -residente en Costa Rica por muchos años- Cecilia Paredes (1950); pero la mayor parte de la producción fotográfica en Honduras continuaría enmarcándose en lo

documental, es decir, aquel tipo de fotografía en que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiese sido de no haber estado presente el fotógrafo. Esto supone considerar que la labor de los fotógrafos se limita a apretar el botón, sin tomar decisión alguna para obtener lo que se denomina un registro puro (Jiménez, 2008: 183). Quizá por eso tardó en ser reconocida entre nosotros como arte.

En Honduras, se había logrado consolidar una tradición artística fundamentada alrededor de la pintura, los distintos programas de formación artística se dirigen a la enseñanza de las artes tradicionales, de la misma manera, las instituciones promotoras de la producción artística han destinado muy pocos esfuerzos para promover este tipo de práctica entre los creadores locales. No es casual, que eventos, certámenes, concursos, bienales, ferias, expo ventas, sean alrededor de los géneros tradicionales; lo que implica que el mercado del arte en Honduras, así como el de sus consumidores, únicamente incorporan y conciben como obras las propuestas desarrolladas desde la pintura. Será desde los programas de integración en el terreno de las artes visuales desarrolladas por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), de Costa Rica, como su concurso Inquieta Imagen, y la constitución de centros de experimentación artística como Teorética, la presencia de la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC), que poco a poco abrió sus puertas a las distintas prácticas artísticas, donde el videoarte y la fotografía fueron cobrando espacios importantes. Hoy nadie discute ya en ámbitos académicos si la fotografía puede o no ser arte, o qué tipo de fotografía es artística (Latorre, 2012: 30). Por el contrario, está aceptado que con la popularización de la fotografía –y su peculiar inversión del proceso creativo– se ha transformado la misma concepción del arte, que ha ampliado sus límites a otras manifestaciones visuales, antes desatendidas.

La práctica relacional y la supresión icónica de la imagen

Fue a principios del nuevo siglo, que un grupo de artistas emergentes negaron la práctica pictórica y sustituyeron la imagen icónica por prácticas relacionales. Los artistas relacionales de Honduras orientaron sus propósitos en la diversidad de relaciones sociales y humanas, en lugar de la producción de objetos en un espacio artístico privado. Este nuevo arte crea y problematiza las relaciones en lugar de concentrarse en los objetos artísticos (Bourriaud, 2008). Para esto, se valieron de estrategias, disciplinas y espacios ajenos al campo del arte. Así mismo, esta nueva práctica cuestionó la unicidad y autoridad del artista en la producción de la verdad artística. La noción misma de arte relacional, surgió a partir de un cambio ostensible en la afluencia de producciones visuales que recurrieron con insistencia a la generación de espacios-obra, instancias-obra y momentos-obra, en los cuales las relaciones entre el arte, el artista y el público son capitales.

Es bastante probable que esta práctica sea una respuesta a las profundas diferencias sociales del capitalismo tardío y semi-colonial. Esto último, puede ser una de las razones que posibilite las amplias incursiones en lo político de los artistas relacionales en Honduras, dado que el arte político establece una relación activa con la audiencia y que nada tiene que ver con el realismo socialista, que constituía una relación pasiva y de propaganda ideológica. El arte político es trasgresor, en tanto que persigue la transformación y, a su vez, es resistente en tanto que es crítico con el sistema de producción y circulación.

Las transformaciones de lo social relacionadas con la consolidación de una cultura global ha sido la plataforma en la cual los creadores de diversos espacios y nacionalidades han construido su discurso artístico desde lo relacional. Para aproximarse a la complejidad del arte de hoy, se aconseja situarse en el intersticio de las distintas esferas de lo

real. El ideal estético tejido en la modernidad que concebía la experiencia estética en la relación sujeto-obra, ha sido superado por la práctica relacional, puesto que el nuevo arte se acerca a la política, a la sociología, a la ética y bioética, a la tecnología y a la estética, en una palabra: ha ampliado su mediación con las distintas esferas de la vida. En este sentido, puede entenderse como nuevas prácticas artísticas aquellas que logran insertarse en lo social y en el ámbito de lo colectivo. Estas nuevas prácticas pueden ser el arte, el diseño, el urbanismo, la arquitectura, u otras que producen mensajes visuales y formales.

Lo anterior implica, que estas prácticas han de entrar en procesos de colaboración con disciplinas más próximas a la acción social, más cerca a la práctica de acción que a la de formalización. Si el arte público contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción en el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad, perfectamente se pueden promover actividades creativas que proporcionen un punto de vista alternativo a los sistemas productivos existentes.

A partir de la vinculación a la creación relacional de los artistas de la generación más reciente, como Byron Mejía (1979), Luis Landa y Gabriel Galeano (1979), se advierten algunas transformaciones en lo artístico. Para el caso, las propuestas se edifican a partir de acciones; no solo se reduce la iconicidad de la imagen, sino que se sustituye la imagen icónica por la acción relacional. Por ello, las nuevas prácticas pueden ser entendidas como un intersticio social, como una red donde converge lo multidisciplinario. La práctica relacional puede ser considerada como el espacio en que se establece una negociación entre numerosos remitentes y destinatarios. Este tipo de práctica artística se comporta de forma específica en relación con otras prácticas artísticas, debido a la noción de producción de relaciones ajenas al campo del arte las relaciones internas, que le proporcionan su base

socioeconómica.

El mundo del arte, como cualquier otro campo social, es esencialmente relacional en la medida en que presenta un sistema de posturas diferenciadas que permite leerlo. Si la estructura interna del mundo del arte dibuja efectivamente un juego limitado de lo “posible”, la estructura depende de un segundo orden de relaciones, externas esta vez, que producen y legitiman el orden de las relaciones internas. Por otro lado, sería posible escribir una historia del arte que sea la historia de esta producción de las relaciones con el mundo, planteando ingenuamente la cuestión de la naturaleza de las relaciones ajenas “inventadas” por la obra (Bourriaud, 2008: 30). La práctica relacional en Honduras ha intentado establecer distintos vínculos con las esferas de lo real. En ese sentido, se afirma como una actividad que establece puntos de común acuerdo con las múltiples aristas de la vida.



Gabriel Galeano, *Nubes para ser resguardadas*.

Instalación, 5mt x 5mt, 2009

El videoarte y la fotografía también serían elementos de las

nuevas dinámicas relacionales de las artes visuales. Varios son los creadores que han empleado este medio para documentar acciones desde lo relacional, o simplemente para retratar instantes; pero pocos, los que se han propuesto edificar discursos fotográficos. La producción fotográfica que se enclava en una visión crítica y antitética de la realidad, es la de la artista Alejandra Mejía. Alejandra no es una artista pura de la fotografía, utiliza los medios digitales para desarrollar su propuesta. En el conjunto de fotografías vinculadas en el proyecto titulado "Fauna" se problematiza la realidad humano-social, sobre todo con la sociedad de consumo y del espectáculo; el hombre, al ser naturaleza creadora, ha logrado construir armas de destrucción masiva, así como la fetichización de la mercancía y del mismo arte. Por eso, en su discurso emplea elementos simbólicos que simulan la podredumbre del tipo de praxis que depreda la naturaleza.

A pesar de ser reciente, la práctica del videoarte ha logrado cierta notoriedad y representatividad en el campo de las artes visuales de la región centroamericana. Para el caso, los artistas Allan Mairena y Hugo Ochoa han alcanzado importantes distinciones en certámenes como Inquieta Imagen. Por otro lado, Gabriel Vallecillo Márquez ha representado de forma muy distintiva al país en las ediciones de 2010 y 2012 de la bienal de Artes Visuales del istmo centroamericano. Con todo, aún hace falta camino por recorrer; el videoarte es un género muy poco desarrollado, será tarea de los creadores y de las instituciones educativas promoverlo y potenciarlo. Por eso, apostamos de forma decidida ante la iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras contraída a la creación de la Licenciatura de Artes Visuales, que sin duda alguna, servirá para ampliar las formas de producir discurso visual entre los artistas del país.

Algunas conclusiones

En los distintos procesos de desarrollo histórico de las artes visuales en Honduras, se han configurado significativas

transformaciones en la estructura de la imagen. Para el caso, de imágenes icónicas, es decir, de mayor grado de referencialidad se pasa a la abstracción de las formas. Vale hacer notar, que las formas perceptibles han estado prioritariamente presentes a lo largo de la tradición plástica en Honduras. La práctica relacional es relativamente reciente. Llama la atención, que los artistas adscritos a este tipo de estética o práctica artística, en su mayoría son egresados de la Escuela de Bellas Artes; sin embargo, son artistas que, por las mismas necesidades del contexto, en cuanto a la inexistencia de una institucionalidad promotora de la nueva producción artística, estuvieron integrados a los colectivos o grupos de artistas, concretamente a la Artería, la Cuartería y el Círculo. El videoarte y la fotografía son géneros muy poco desarrollados; son escasos los artistas que desarrollan sus mensajes desde este tipo de estrategias. Ambos géneros, han sido empleados por artistas locales como soportes para documentar acciones performáticas. De ahí que, es de vital importancia diseñar acciones para promover artísticamente estos medios digitales de comunicación visual.

La caligrafía árabe como influencia estética en ciertos pintores contemporáneos libios de la segunda mitad de siglo XX

La caligrafía árabe o islámica ya existía antes de la aparición del Islam. Su procedencia parece ser que deriva

del alfabeto *Nabateo*, si bien otras posturas, auspiciadas por los estudiosos orientalistas Melik y Starky en 1963, defienden la procedencia de Siria, todo ello sustentado por las escrituras antiguas de Hisham Ben Mohamed Al Saeb Al Kalabi, entre otros y que posteriormente copiaron especialistas como Ibin Jaldun.

Con el surgimiento del Islam y el consiguiente conocimiento del Corán, la escritura era de tipo consonántico, utilizada primordialmente en la Meca y Medina durante la primera mitad del siglo VII. Tenía 28 fonemas y se escribía de derecha a izquierda. Con el transcurrir del tiempo la caligrafía ocupó una posición muy especial en el arte del Islam, ya que está estrechamente relacionada con la revelación coránica, de dos maneras: primero, la palabra de Dios representa en la forma del Corán el único testimonio de la revelación divina que, aunque fue transmitida oralmente al profeta, después fue concretada y difundida por escrito por sus compañeros; y en segundo lugar, esta revelación se califica a sí misma en el Corán como una escritura armónica, que está guardada junto a Dios en inmaculadas hojas, y que es bella e insuperable.

Hasta la llegada de *Muhammad* (Mahoma) la escritura árabe, escrita y oral entre la población árabe, no se convirtió en el principal canal de transmisión de la palabra de Dios, por medio de su libro sagrado, *El Corán*. Surgieron copistas encargados de realizar reproducciones del Libro Sagrado, pero dándole un matiz artístico, esto es, recargándolos de adornos y motivos ornamentales. Así podemos destacar la copia de Ibn al-Bawwab, realizada en Bagdad en el año 1001, y que representa la copia más antigua conocida en estilo nasj .

Los calígrafos adquirieron una enorme importancia y, a través de sus trabajos ayudaron a extender y conocer la grafía árabe, a la vez que transmitían la palabra de Dios por medio del Corán. Asimismo la caligrafía rápidamente comenzó a extrapolarse a otros soportes, no sólo a libros, sino también reproducciones caligráficas en edificaciones, cerámica,

monedas, alfombras, vidrio, tejidos, etc. Tanto para el calígrafo como para el lector, tales circunstancias dan a este arte un carácter e importancia fuera de toda duda, ya que principalmente se contextualizaba la escritura al ámbito estrictamente religioso.

La caligrafía árabe evolucionó bajo el dominio Abasí hacia diversos estilos de escritura. Fuentes históricas y literarias consideran a Ibn Muqla como el exponente principal en la historia del arte caligráfico como estilo. Gracias a este calígrafo en la época del califato Magmun se desarrollaron hasta 21 estilos de caligrafía.

A principios del siglo XX la caligrafía era una actividad relacionada con el trabajo y quehaceres de los funcionarios, si bien, en las escuelas coránicas se impartían clases de caligrafía. Ahora bien, no podemos decir que existiesen escuelas dedicadas específicamente a impartir la disciplina de la caligrafía. En estos primeros años del siglo XX la población no disponía de escritos ni libros en lenguaje y caligrafía árabe editados en Libia. Por esta razón muchos estudiantes libios iban a El Cairo a realizar carreras superiores en ciencias del Islam pues este país poseía un nivel más avanzado en esta materia que el resto de los países Árabes y la licenciatura de estos estudios gozaba de mucho prestigio. Según la investigadora Asma Al-Usta, en 1921 se elaboró por primera vez un libro para niños titulado “El dibujo árabe” para la escuela Erfan. También esta autora comprobó que el Ministerio de Asuntos Africanos- Italianos editó el libro “Hacia la Vida” donde se recogía las letras árabes. El autor fue el profesor Mohamed Kamel, investigador en las escuelas árabes italianas. La visión de la caligrafía en Libia a lo largo de la historia siempre ha estado íntimamente ligada a los enseñanza del Corán, puesto que los alumnos desde su infancia solían acudir a los escuelas coránicas con una tabla de madera, donde escribían con tinta elaborada rudimentariamente con lana de cordero carbonizada y

con unas plumas de caña las aleyas que tenían que memorizar.

La caligrafía jugaba un papel fundamental para la transmisión del sentido espiritual del Corán. La considerada importancia de este trabajo de reproducir textos escritos coránicos, requería una grafía nítida, con un moldeado acorde con el mensaje que transmitía, debía suponer un arte con efectos estéticos indescriptibles recordando el antiguo esplendor del Islam donde la espiritualidad y la religiosidad constituían la sabiduría de la vida de la sociedad musulmana en todas sus facetas. Creo que por estas razones, la caligrafía coránica estaba presente en todas las casas libias, en otras formas artísticas, pero no tenía tanta importancia como forma entrañable y religiosa. Aún hoy día el arte de la caligrafía constituye la manifestación plástica más cercana a la población, que está presente tanto a nivel particular (domicilios y viviendas) como a nivel global (entornos de trabajo, oficinas, hoteles, hospitales...). Este modo de expresión ayuda a establecer la idiosincrasia cultural árabe y musulmana, otorgando un halo espiritual coránico. Ahora bien, desde una perspectiva occidental, la estética de la caligrafía árabe es meramente artística y cultural, y por tanto, sus autores, los calígrafos, son auténticos hacedores del arte, visión está cada vez más arraigada en el mundo árabe.

Como queda dicho, debido a la ausencia de escuelas de caligrafía en Libia al margen de las escuelas coránicas que impartían estas enseñanzas, las personas que querían estudiar la ciencia Coránica y la caligrafía solían emigrar a Egipto a estudiar en las escuelas de Enseñanza Superior Religiosa Coránica, la llamada mezquita de Al Azahar al Sharif, de la cual salía con una especialización en temas religiosos a la vez de adquirir un gran dominio de la caligrafía. A su vuelta al país, algunos de ellos se dedicaban a las enseñanzas religiosas o materias científicas.

Entre los calígrafos más destacados antes de la ocupación italiana según Asma Al- Ustad en 1936 tenemos al calígrafo

Emhemed Mohamed Al Baji que trabajó como escriba en un juzgado de Trípoli. También trabajó como profesor de caligrafía y su trabajo se puede encontrar en las mezquitas Al-Magaraba (Los Magrebís) y Aldarus (mezquita de las Escaleras en Trípoli). También destacamos Ismael Al Amir, Hasan Anabulsi, Qamar Al-Zaman al Andalusí, entre otros. Tras la independencia de Libia contamos con Taufiq Ben Hamuda, Husni Fauzi Al-Amir, Jalil Al-Turqi, entre otros.

Debemos destacar al calígrafo Abu Baker Sasi Al-Magrubi al que se le considera como el padre de los calígrafos libios. Estudioso del Corán desde su infancia, nació en 1917 en Trípoli. Comenzó a memorizar el Corán con 16 años.

Fue el primero en obtener el título de calígrafo profesional en el Cairo en 1935. En el mismo año se matriculó en la mezquita de *Al Azahar al Sharif* hasta 1943. También se matriculó en la Escuela Real de la Caligrafía en la calle Rey Faruq de El Cairo. En esta ciudad se hizo famoso por su apoyo a la escuela real de escritura del Cairo, donde estableció vínculos con los más reconocidos calígrafos de la época como su profesor Saíd Ibrahim, y Sabri El Amir el caligráfico personal del rey Faruq, y Mohamed Garib Al- Arabe y Al-Sheij Abd Algani Aqur, entre otros.

De vuelta a Libia, se incorpora para enseñar caligrafía en muchas escuelas de secundaria y recitar el Corán por la radio. En 1966 fue presidente del Departamento del Corán en el Canal de Radiotelevisión de Libia. En el año 1976 fundó el primer el Instituto de Caligrafía Árabe (Ibn-Mukla) y personalmente dirigía las asignaturas de estilística caligráfica. Durante estos años el Gobierno le encargó escribir el Corán de manera manuscrita.

Se rodeó de una serie de alumnos discípulos que admiraban su personalidad y la caligrafía y que fueron muy influidos por Abu Baker, entre los que podemos destacar: Mohamed Al- Naas, Mohamed Bnoon, Ibrahim Al-Musarati, Ali Erhil y el calígrafo

Al-Sheij Mahfuz Al-Bueshi.

Otro de los grandes calígrafos es Sabri Fauzi Al-Amir (1924-1965) en Trípoli. Su padre era profesor de lengua árabe y esta circunstancia le estimuló para aprender la técnica de la caligrafía hasta que abrió un local donde trabaja como calígrafo en 1949 en la calle Mizran en Trípoli. Más tarde se dedica junto a otros calígrafos a elaborar tarjetas de felicitaciones de gran interés artístico por sus bellos trazados caligráficos.

En los años 50 se dedica a la enseñanza y trabajó en la escuela "La Casa de los Profesores" destinada a preparar a futuros profesores de caligrafía. Es el primer calígrafo que diseñó cuadernos de caligrafía para el aprendizaje de este arte, destinado a estudiantes de primaria. En 1950 le encargaron escribir el Corán pero por circunstancias desconocidas, no se publicó.

Por lo que respecta a Mahfuz Al Bueshi fue el fundador de la Casa de la Caligrafía Árabe en Manarat Al Mizan en Trípoli. Alumno del maestro calígrafo turco Hasam Yalabi., se licenció en 1997 en Estambul. Su escritura era fuerte y tensa, usando estilo Tulth principalmente.

A partir de estos fundamentos fue desarrollándose no sólo la caligrafía árabe en Libia, sino también su influencia cultural en múltiples aspectos, como en el resto de países de su entorno. El interés por la escritura constituye uno de los rasgos fundamentales de la cultura islámica, llegándose a convertir en uno de los principales elementos decorativos de arte. La caligrafía *Jaat* en árabe con el paso del tiempo ha alcanzado un enorme prestigio. No existen reglas particulares que encaucen la manera de reproducir la caligrafía dentro del ámbito artístico. Para los pintores que utilizan la caligrafía islámica, esta supone un arte visual que utiliza las fuentes tipográficas árabes usadas en el Libro Sagrado, pero que ellos la exportan a otros usos artísticos fuera del tema religioso.

Así los pintores entienden la caligrafía como una expresión abstracta en donde la letra árabe le sirve de soporte en sus composiciones artísticas.

A finales del siglo XIX en los países árabes y musulmanes se experimentó una serie de cambios que afectaron al mundo del arte. La importación desde Occidente de técnicas, materiales y tradiciones pictóricas provocó un cambio en los cánones artísticos de la sociedad musulmana. Por otro lado, los maestros del arte recogieron esta herencia para aplicarla a sus obras si bien respetaron sus tradiciones y maneras de ver y expresar su cultura islámica, tal y como podemos apreciarlo en las reproducciones caligráficas.

A partir de los años 70 se separaron los calígrafos artesanales de aquellos que interpretaban la letra árabe, desde un concepto plástico libre. No quiero decir que haya existido una ruptura ante ambas tendencias, en todo caso, una valoración distinta que tiene en origen las mismas fuentes; de alguna manera los pintores que interpretaron creativamente la caligrafía estuvieron ligados e influidos por los principales maestros clásicos. Gracias a estos últimos difundieron por todo el territorio libio, la caligrafía aprendida en Egipto y en otros países. Fundaron escuelas de enseñanza siguiendo unos sistemas o patrones, así como profundas bases técnicas adquiridas en sus largos años de aprendizaje; y que se traducen en la enseñanza de temas religiosos, poesía, refranes, entre otras temáticas. En realidad, su aportación sólo se ciñó a estos aspectos, pero, desde un punto de vista estético y plástico, no han aportado nada al enriquecimiento pictórico. No obstante, cabe reseñar que los pintores contemporáneos libios han focalizado la letra como un elemento fundamental en sus creaciones, tal y como queda reflejado en el pintor Ali Omar Ermes y otros contemporáneos suyos, que introdujeron las fuentes de la caligrafía como forma estética. Desarrollaron su nivel expresivo y concibieron la plástica resultante con un talante más individualista y no sólo

religioso. En su simbolismo mediante la semántica del lenguaje se puede apreciar una doble lectura, cuyo espectador viaja al pasado y al tiempo presente.

En la pintura contemporánea libia la expresión a través de la caligrafía se realiza debido a la belleza del trazo compositivo caligráfico, sin tener en cuenta otros motivos subliminales o ideológicos. Muchos de los profesionales de la pintura basan su obra en la utilización de este recurso, sin que ello signifique que no realicen composiciones figurativas. Las fuentes en las que se inspiraban los pintores a la hora de realizar sus trabajos pictóricos basándose en la tipografía árabe debido a la belleza que resumaba, eran textos coránicos literales, poesía, concepciones *sufís*, etc.

A continuación vamos a seleccionar una serie de artistas que corroboran lo manifestado hasta ahora. Entre los pintores más destacados tenemos: Ali Ermes, Umar al Grayani, Eskander el Sokni, Altaher Almagrubi, Ali Al Abani, Landa Erueha, Fatma Abujshem.

Ali Omar Ermes es un artista libio internacional. Sus obras se basan principalmente en las formas de las letras árabes como apreciamos en las imágenes siguientes, obras que se inspiran en los estilos *kufi* antiguo y moderno y *nasj* principalmente. Sus obras presentan diversos formatos, llegando incluso a alcanzar los 5 metros de largo. Normalmente plasma su obra con pinceladas grandes para generar la letra bajo un fondo con citas literarias poéticas del mundo árabe e islámico, poesía en prosa, todo ello para reflejar los principales valores humanos, esto es, la justicia social, la paz, derechos humanos, protección del medio ambiente, etc.

Su obra se caracteriza por tomar la escritura árabe como tema de sus trabajos y dinamizar las formas caligráficas, creando a menudo con capas de significados adicionales inscripciones poéticas. El siguiente cuadro titulado "Shadda", representa un símbolo directo con un gesto impregnado de significado, que en

su caso es espiritual, como una expresión escrita de la revelación coránica. El artista nos muestra un lenguaje visual a través de la caligrafía árabe, consiguiendo una sensación de vitalidad y dinamismo que logra proyectar el mensaje del cuadro hacia los observadores tanto versados en la lengua árabe como los que no.

En sus obras apreciamos cómo el autor trata a la caligrafía como una forma de ocupación dentro del espacio pictórico. Compone entendiendo las características de la escritura en un contexto de reflexión poética. La línea recta, la curva, el color, la textura y la proporción, que si bien se originan de los estilos *Kufico* y *Nasaj* donde relaciona la forma sólida con otro tipos más etéreos- adopta una nueva identidad en el contexto plástico del tema. Un simbolismo que encuentra en la semántica del lenguaje una doble lectura y cuyo espectador viaja al pasado y el presente del tiempo. Ermes celebra las cualidades rítmicas del lenguaje. Se perfecciona con valentía contorneando letras árabes con las formas sólidas donde la letra toma cuerpo, yuxtaponiendo con delicados textos detallados. Este trabajo, conducido por el barrido de la forma central, está animado por las inscripciones más pequeñas que incluyen líneas de la poesía árabe. Interesado en la relación entre la literatura y la pintura, Ermes a menudo cita la poesía y sus fuentes, en sus obras, conectando así sus imágenes con grandes discursos.

En los trabajos expuestos, especialmente el cuadro titulado *Kaf* (inspirado por el *Kufi antiguo*) en negrita, acompañado de una inscripción de un fragmento del poema de C. Abbasid califa Al-Mansur (745-775 d.C.), con observaciones y percepciones sobre la injusticia de la sociedad, usa el guión magrebí, el guión característico del norte de África.



Ali O. Ermes, *Ramayaton Khalifah*. Acrílico sobre papel verjurado sobre lienzo . 153 x 122 cm. 2003



Ali Omar Ermes. *La letra kaf*. Tinta sobre papel. 2005. UK

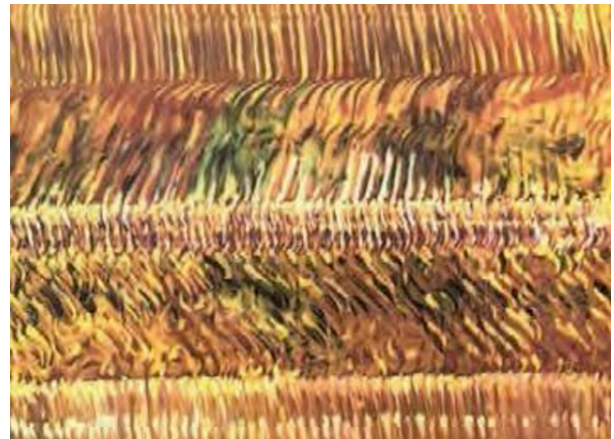
En el caso del pintor Altaher Al-Magrubi, dicho artista establece unos principios de relación entre caligrafía y pintura más ponderada que la obra analizada anteriormente. Su apego a la escritura árabe es evidente, pero subordinada a una visión plástica, donde la forma y el color parten de una interpretación del natural. Sus textos nos recuerdan la filosofía de los sofistas, ya que contrasta letras y recursos pictóricos a la vez que posiciona la mayoría de los artistas contemplados de este capítulo, en un plano simbolista de la realidad. En los siguientes trabajos observaremos algunas de sus obras intentando configurar unas unidades equilibradas con un entorno admirado.

Otros artistas que juegan con las letras como pieza clave de sus obras pictóricas, y que utilizan las fuentes de la

caligrafía como forma estética, desarrollando su nivel expresivo, entienden la plástica resultante con un talento más individualista y no con una espiritualidad religiosa, tal y como lo demuestran los pintores Ali Abani, Omar Al Garyaniy Askndr Esoukni, los cuales celebran las cualidades rítmicas del lenguaje de la caligrafía, pero sin olvidarse de las bases de los estilos caligráficos (como el *Nasj* y *Thulth*), si bien se alejan del significado ortodoxo del término, e introduciendo la figura de la letra en un espacio plástico formando un entramado, pero sin que ello merme el orden en cuanto a la disposición de los elementos del cuadro, apoyándose en la fuerza que genera la letra árabe y su concepción estética.



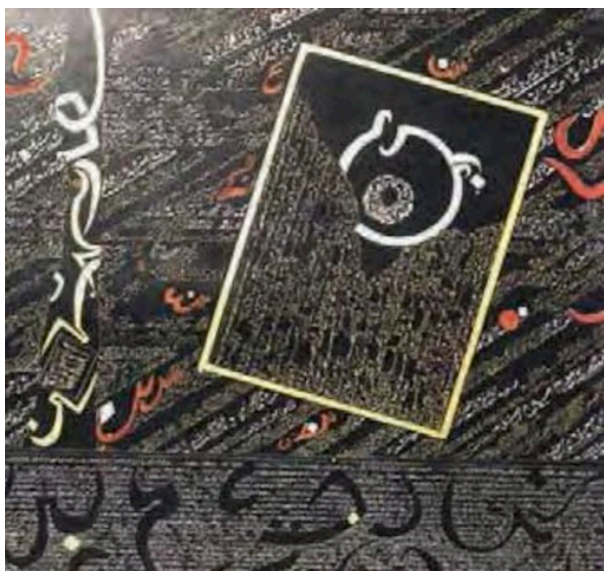
Ali Abani. *Escritura árabe.*
Acrílico sobre tela. 70×100.
1993. Trípoli



Omar Al- Gariani. *Letras árabes.*
Acrílico sobre tela.
70×100. Trípoli

Por su parte, Askndr Esoukni usa contornos que recuerdan la caligrafía árabe que sin embargo no son letras propiamente dichas, rompiendo todos los significados. Crea formas de contenido geométrico como pirámides y cuadrados. Otros artistas contemporáneos inmersos en esta corriente son Califa Al-Tunsi y Salah Al-Sharda. El primero está atento a una tradición libre en cuanto a la forma de usar las letras árabes en sus composiciones plásticas, pero es muy difícil separarla

del significado religioso como el cuadro que mostramos a continuación, en donde se representa una frase coránica intentando separar las frases entre sí. Este trabajo, de pinceladas abiertas y expresivas, nos recuerda influencias occidentales. El interés de este artista reside en la relación existente entre la caligrafía y el Corán, dando al conjunto un sentido expresionista que nos sumerge en una controversia o dinámica especial.



**Esoukni. *Qart Afriqui*. Óleo y tinta sobre cuero
.150×150.1984.Trípoli.**



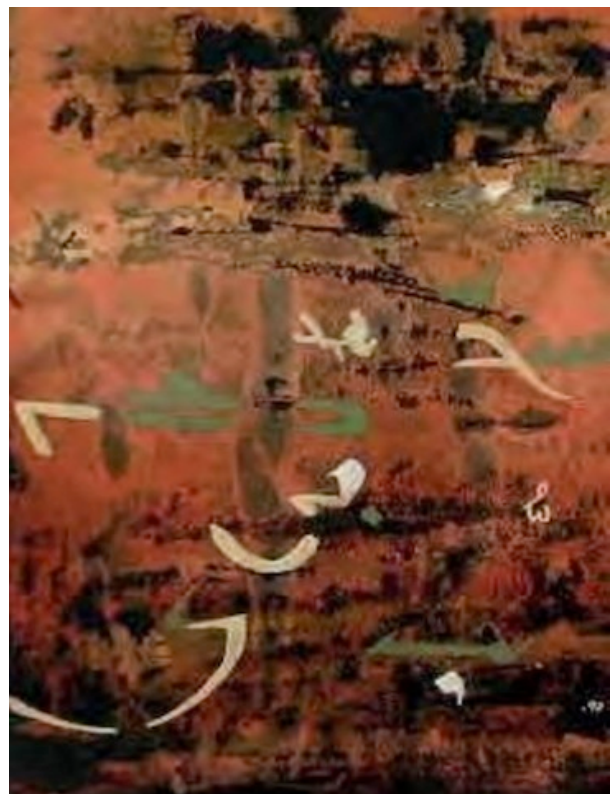
**Salah Al-Sharda. *Besm Alah Alrahman Alrahem*.
Estilo *Tagra* encima del nombre de dios
ALLAH kufí geométrico moderno. Acrílico y espray sobre tela. 100×80 cm.
2000-2003. Trípoli**

Con respecto a Salah Al-Sharda, este pintor coge los estilos literalmente y realiza una composición a modo de collage. En el siguiente cuadro, observamos al frente o primer plano la palabra *ALLAH* "Dios" con estilo *Tugra*, de influencia turca, y tres barras verdes y un círculo realizado en estilo *Kúfico*. El conjunto tiene un carácter simbólico.

Tras la apertura de la Facultad de Bellas Artes a finales de los 80, se licenciaron generaciones de artista muy influidos por el Departamento de Diseño y Ornamentación y también los Departamentos de Artes Plásticas, que utilizaron la caligrafía como medio de expresión .Entre éstos podemos destacar las artistas Landa Eruehay Fatima Abu-Ksheim.

Ambas se hicieron muy conocidas en el entorno de Trípoli gracias a sus trabajos y exposiciones, siendo ambas de las primeras mujeres especializadas en el arte caligráfico, como demostraron en la exposición colectiva titulada "QUARTES" en la Casa del Arte.

Fatma Abu Khsheim construye su obra a través de una clara relación con la caligrafía, la letra "Sin" con estilo Kufico y se convierte en forma geométrica, que a modo de muro se dispone sobre la superficie. El signo gramatical adquiere una mera definición, es plano y volumen, color y luz. Los ritmos rectilíneos y curvilíneos articulan una arquitectura de notable interés plástico.



Fatma Abu Kasheim *Letra "Sin"*
Acrílico sobre papel. Trípoli

Landa Erueha *Curtains of Fire*. Gouache on Paper
35 x 50 cm 1996/1997.

Landa Erueha plasma en su obra, simbologías caligráficas inspiradas en los estilos kufi y nasj tal y como podemos verlo en los cuadros titulado "Cortina de Fuego" donde introduce letras sueltas incorporándolas con contenido poético que reflejan a su vez, conceptos estéticos más allá del propio significado gramatical. En la obra siguiente titulada "Memoria de la Primavera" apreciamos el estilo kufico a través de una serie de ejes verticales donde se introducen las letras. En toda su producción pretende que la caligrafía ocupe el espacio plástico, dándole importancia a su estética y despegándose de todos los significados literales.

En mi opinión el arte islámico a principios del siglo XX, la influencia es mucho más directa y fructífera que otras tendencia de las artes en Libia (principalmente en arquitectura, ornamentación, tapices y caligrafía...), debido al apoyo conseguido por el imperio otomano, que estaba interesado en divulgar las fuentes artísticas e islámicas, en unos países donde la religión, la cultura y la política están íntimamente relacionadas; al contrario de lo que ocurre en el occidente actual. De esta forma, se puede apreciar que la producción estético-plástica libia está empapada directa o subliminalmente, de la tradición místico-religiosa.

En el momento actual, el arte en Libia busca e indaga por establecer las genuinas señas de identidad de nuestro pueblo, a través de sus manifestaciones estético- plásticas, aportando desde sus raíces islámicas y cultura tradicional, a la contemporánea pintura libia, un sutil equilibrio entre las dos concepciones mencionadas. Es cierto que ello ha supuesto para el artista libio una motivación importantísima, arraigada en sus vivencias autóctonas, implicándose en potenciar su propia idiosincrasia. Recordemos como ejemplo la importancia de la caligrafía para el espíritu creador libio,

que, a la vez que se incorpora al lenguaje pictórico, constituye un punto de la relación íntima entre el pintor y su pensamiento.

Del sincretismo cultural entre las artes y letras (mientras la danza se cierra tras una ominosa puerta).

Esta exposición se enmarca en el ciclo de antológicas de la propia colección del IAACC, que hasta ahora nos habían mostrado diversas selecciones del conjunto recientemente adquirido a Pilar Citoler; pero en esta ocasión, con muy buen criterio, no sólo figuran piezas de la colección Circa XX sino también del legado fundacional de Pablo Serrano y de la donación Escolano. Otra novedad con respecto a las anteriores es que esta exposición no se circunscribe a un determinado soporte o técnica, sino que reúne pinturas, estampas, dibujos y fotografías, pues esta vez el criterio de compilación ha sido temático. Y el asunto escogido no podía ser más fascinante: investigar interrelaciones entre las artes visuales y la literatura. Un argumento inagotable, que quizá haya inspirado el actual Director General de Patrimonio (Nacho Escuín, reconocido poeta y activista cultural) y en todo caso cuadra estupendamente con la actual apuesta por hacer de esta institución no sólo un museo de arte, sino un centro de cultura contemporánea, digno de su ambicioso nombre.

Esa renovación se quiere defender como un regreso a los orígenes del museo, así que no es de extrañar que la primera sección de la exposición sea un homenaje al artista epónimo y

fundador de la institución, Pablo Serrano. “Un hombre de palabra” no sólo en el sentido figurado con que usamos esta expresión para referirnos a una persona cabal, veraz, fiel al cumplimiento de sus compromisos, sino también en el sentido literal (nunca mejor dicho) porque Serrano mostró gran afición a conversar y escribir, a poner en palabras sus pensamientos o emociones: un “letraherido” diríamos hoy, adoptando un hermoso término catalán. La exposición se abre por tanto con algunos de los documentos escritos de su legado, entre ellos no pocas poesías firmadas por el escultor o dedicadas a él por escritores coetáneos que fueron amigos suyos, como Gloria Fuertes, Anthony Kerrigan o Luesma Castán, y esta sección se “ilustra” con sus proyectos para los monumentos a tres grandes autores: Pérez Galdós, Unamuno y Machado.

Aunque figure como culminación de la anterior sección, la serie de quince litografías de Serrano titulada *Ecos y éxtasis* inspiradas en versos de San Juan de la Cruz (que el visitante puede leer en una hoja de sala plastificada), yo creo que más bien son el punto de arranque de la sección “Versos a buril” donde se compilan obras gráficas editadas también en los años setenta para bibliófilos, con ilustraciones de José Caballero, Amadeo Gabino, Pablo Palazuelo y Antonio Saura a partir de los escritos de Pablo Neruda, San Juan de la Cruz, Max Hölzer, Jean-Clarence Lambert y Franz Kafka, respectivamente (quizá hubiera sido buena idea ofrecer también esos escritos para la consulta en sala de los interesados en cotejarlos con las imágenes).

La tercera parte es a mi juicio el punto fuerte de la exposición, y es lástima que por seguir el habitual sentido de montaje de derecha a izquierda haya recalado en la parte más recóndita de la sala; aunque también es verdad que por su mayor oscuridad ese espacio garantiza mejor la conservación de tan delicadas piezas, y hasta nos brinda un grado de intimidad que induce mejor al sentimiento de duelo. Como el título de la sección indica, “Vientos del pueblo. Homenaje de los Pueblos

de España a Miguel Hernández” ofrece, de nuevo, una carpeta con una serie de obra gráfica editada en 1976 con la colaboración de consagrados artistas, entre otros el propio Pablo Serrano, Juana Francés, Arcadio Blasco, Juan Genovés o Daniel Canogar. Pero en este caso no pretendían ilustrar determinados poemas concretos sino homenajear colectivamente al poeta de Orihuela. Aquel homenaje a su persona tuvo importantes ecos en Aragón, donde ya por entonces estaba muy activo uno de los mayores expertos y divulgadores del poeta, el profesor de la Universidad de Zaragoza Agustín Sánchez Vidal, y otro ilustre colega suyo del mismo campus, el catedrático de literatura Jesús Rubio, ha sido el responsable de las vitrinas donde se presenta tan entrañable memorabilia, con la que el museo se une a las conmemoraciones que este año 2017 se están organizando para celebrar el 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández.

La cuarta sección, inspiradamente titulada “De puño y letra”, da la vuelta a la tortilla, pues ya no se trata de artes plásticas inspiradas en la poesía, sino de cómo se transforma la propia escritura en lenguaje visual. La hoja de sala lo explica muy bien, aludiendo por una parte a la lírica del informalismo, tan cercano al haiku japonés y a la caligrafía oriental; contraponiéndolos a los artistas que por influencia del diseño gráfico, la publicidad y el pop introducen textos impresos, inscripciones y logos en sus obras. Es una buena excusa para admirar obras de artistas tan reputados como Luis Feito, Antonio Tapies, Henri Michaux, Carmen Calvo, Jesse Fernández, Zush, Edwuard Ruscha o Dis Berlin; pero apuesto a que la comisaria de la exposición, María Luisa Grau, reconocida experta en pintura mural contemporánea, hubiera querido incluir también algún grafitero. Habrá que esperar a que entren en las colecciones del museo.

La última sección ha sido para mí una sorpresa, pues yo hubiera pensado como culminación lógica terminar con obras plásticas cuya iconografía plasmase algún relato o personaje

literario; pero quizá se ha dejado para otra gran exposición futura, pues hubiera desbordado el escaso espacio restante, donde se ofrecen exclusivamente determinadas iconografías. “Bibliotecas”, es su sintético título, y efectivamente aparecen imágenes librescas, algunas tan surrealistas como la sala inundada por el mar que nos presenta la foto de Pablo Genovés, o la onírica de Alicia Martín (una artista que lleva toda la vida usando los libros como materia prima para sus obras); pero cierra el elenco una foto del MoMA neoyorquino. De nuevo la explicación de la hoja de sala es estupenda, remitiendo a la biblioteca del Mouseion de Alejandría, el más famoso “templo de las Musas” de la Antigüedad clásica, origen etimológico de nuestros museos.

Enlazando con eso, no puedo dejar de acabar con una agria protesta, precisamente en nombre del sincretismo cultural que representa aquella institución clásica. Soy un apasionado defensor de la vuelta de los museos a sus raíces clásicas, cuando pretendían ser foros de discusión y educación ciudadana pluridisciplinar, incluyendo la literatura, la música y la danza, pues a ellas muy especialmente estaban consagradas las Musas. Por eso saludé con entusiasmo la decisión del Gobierno de Aragón de convertir el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos en sede de dos compañías de danza. Pero les han otorgado en exclusividad un espacio en esta sala, el mejor y más popular, nada menos que uno de los grandes miradores con los que el arquitecto Pérez Latorre había intentado representar la interrelación entre el museo y su entorno urbano, reivindicación favorita de la museografía postmoderna tras los años de fanatismo del “white cube”, la caja blanca iluminada con focos y cerrada, sin ventanas al exterior. Ahora una puerta nos cierra el paso y la visión a los visitantes, que ya no podemos acceder a esa parte principal de esta sala del museo, donde antes solía haber un espacio didáctico con libros o materiales complementarios a la exposición de turno.

Una exposición tan interesante no se merecía este broche

final. Hubiera preferido evadirme hablando de Terpsícore. Lo siento. Ojalá eliminen ese bloqueo visual, para que las futuras exposiciones no estén de espaldas a la calle. No es de recibo esa simbólica cerrazón ahora que tantos grandes museos, buscando la conexión con el público, muestran tras un cristal transparente a sus restauradores trabajando (en Dinópolis y en la ampliación del Prado por Moneo), o a su personal de oficinas, talleres y biblioteca (en la ampliación del Reina Sofía por Nouvel). Esa puerta ha de estar abierta al público cuando no haya bailarines dentro , e incluso si están ensayando no veo porqué deben ocultarse tras un vidrio esmerilado. Para eso, que se hubieran quedado donde estaban. Si se trata de ir al encuentro del público y de las demás artes, bien está el sincretismo cultural; para cerrar puertas, no merecía la pena que vinieran.