

Juan Arpa. Pintura

Juan Arpa ha expuesto *Pintura* en el Casino Zaragoza, del 3 al 22 de junio. Se trata de una pequeña muestra de lo realizado en los últimos veinte años. Encontramos ocho grandes lienzos que nos resumen estas etapas y nos muestran la evolución del artista durante estos años.

Partimos de una abstracción gestual e informalista en dramáticos rojos y negros, nos encontramos con pinceladas que parecen cuchillos que hieren el lienzo. Impulsos que surgen del subconsciente del artista, sin ninguna intención formal. Negros y blancos, grandes espacios de oscuridad semejan agujeros, que amenazan con tragarnos, nos atraen, no podemos sustraernos a su fuerza. Momento lleno de espontaneidad, en el que el pintor coloca los lienzos en el suelo o los clava en la pared para trabajar en ellos. Predominan blanco, negro y rojo con grandes brochazos y chorreados.

Dando un paso más en esta tendencia, pasamos a un período que podemos denominar paisajes interiores, porque en ellos se plasman emociones, momentos del artista que escapan al exterior, que libremente van a emerger a la tela. Se caracterizan por la fuerza expresiva, vigorosos trazos, luminosidad y viveza de colores, combinando más gamas dentro de un mismo lienzo, llenándolo de colores, veladuras, pinceladas, brochazos y salpicaduras, hasta hacernos pensar en horror vacui. Etapa muy atractiva, que hay que contemplar tranquilamente, sin tiempo, para descubrir la riqueza de gamas y matices, para desvelar todo lo que esta pintura está expresando.

Posteriormente entramos en otra etapa más lírica, en que sin abandonar totalmente la abstracción, vislumbramos románticos y serenos paisajes, estampas japonesas, cumbres, páramos, nocturnos... El protagonismo de estas composiciones siguen teniéndolo la fuerza, el color y el dominio cada vez más

conseguido de las veladuras. Aquí, Arpa reduce la gestualidad del trazo dando paso al enigma, a una luminosidad mágica.

Finalmente lo que atrae el quehacer del artista es contarnos historias a través de su lenguaje pictórico, pero en estas ocasiones, como ocurre en *Cielos y mares. El regreso*, esas historias no surgen del subconsciente, ni de vivencias interiores o de paisajes evocados, sino que son lecturas juveniles, recordadas con cariño, releídas e interpretadas muchos años después. En estos cuadros, de gran colorido, sigue predominando una cierta abstracción y composiciones en que se alternan poéticas escenas serenas transmisoras de calma, con otras de tempestades, mares embravecidos, olas gigantes o evocaciones de diosas monstruosas.

Desde un informalismo el autor ha ido atemperando la gestualidad, avanzando siempre en la abstracción, hacia unas composiciones de trazos más suaves, siempre dentro del vigor y profusión del color que le caracterizan.

El artista aprovecha esta exposición para meditar sobre estos años, ver su quehacer actual y plantearse la línea a seguir.

Proyecto LasArmas300: Del hiperrealismo al happening

Steve Gibson nacido en Liverpool, tiene en su estudio de la calle Las Armas uno de sus principales centros de trabajo y producción artística. El taller se encuentra ubicado en el casco histórico de Zaragoza; concretamente en el barrio de San Pablo.

Como ya apuntó Pérez-Lizano Forns en el número 26 de AACA,

Gibson pretende desarrollar su proyecto durante diez años, el cual consiste en realizar dibujos de grafito negro a tamaño natural a partir de fotografías. Su objetivo es la plasmación en papel de treinta de estas fotografías al año. Podríamos decir que se trata de una especie de "happening": el mecanismo de interacción con el público consiste en que el viandante presiona un botón situado en la entrada de su taller del barrio del Gancho, y la cámara de forma instantánea saca una fotografía, la cual posteriormente será seleccionada al "azar" para la realización de uno de estos dibujos.

Hay que destacar que para Gibson éste es un proyecto cuya importancia radica en la participación ciudadana: de esta manera, en la intervención el artista adopta una posición secundaria con respecto al ciudadano, activo.

La técnica empleada en sus dibujos hiperrealistas se basa en el uso del grafito de alta calidad sobre papel, donde el artista aplica directamente la barra de grafito sobre el soporte, de escala superior a la natural. En su obra se deja entrever que para él es muy importante el trazo y la intención de crear texturas: donde si observamos con detalle sus obras podemos constatar que no hay en ellas rastro de difuminados.

Otra parte de su producción –y quizás la más importante- es su obra escultórica, la cual se realiza tomando varias fotografías del modelo que se disponen para conseguir una plantilla ordenador de 360 grados. Comienza componiendo un armazón de hierro que se recubre posteriormente con trozos de cartón; éstos a continuación se cortan con el cúter y por último modela la figura. Gibson explica que "es como pintar en el aire". Expresa que no busca la perfección "sino más bien el gesto del material".

Para policromar sus esculturas, utiliza pintura acrílica debido a que si empleara otro tipo de técnica (como por ejemplo el óleo) disolvería la base de cartón por su composición química y su acidez.

El escultor valora muchísimo el concepto espacial, porque "viene dado por el dibujo". Su manera de entender el mundo depende de éste, porque para él "el dibujo es forma". De este modo en sus comienzos trabajó el cartón mientras ejercía como maestro de niños en un colegio bilingüe, pudiéndose decir que todo empezó a partir de las "máscaras y figuras".

No obstante, en una entrevista personal con el artista, Gibson nos confiesa que es mucho más laboriosa la ejecución de una de sus esculturas que un dibujo efectuado a grafito, donde el promedio que invierte de tiempo en las primeras es de unas diez semanas de realización, mientras que cada dibujo a grafito le lleva un trabajo de unas veinte horas.

Con este proyecto podemos constatar la intención de Gibson de interaccionar con el público, de hacerlo partícipe en su obra. El individuo es seleccionado como protagonista aleatorio de algo que puede ser trascendental. Por tanto se percibe una cierta imbricación con el medio que rodea al artista y sobre todo con la gente que reside en su ciudad, porque al fin y al cabo todo ello es un proyecto con un fin social colectivo; así lo especifica: "a mí siempre me ha interesado la interacción con el público, donde quiero que la gente llegue a mi obra".

Así pues parece ser que la obra de Gibson intenta captar la más pura de las esencias, reflejando en cada una de sus piezas un carácter, una actitud, un espíritu que hace a cada dibujo único y que quizás en mayor o menor medida, nos logra transmitir algo en lo que posiblemente cada uno de nosotros podamos sentirnos identificados.

Desde luego se conjuga perfectamente la técnica con la ideología del artista, en la muestra sus preocupaciones se hacen patentes. Gibson siempre ha estado inmerso en los problemas sociales, los dramas infantiles o las circunstancias más próximas a su entorno. Todo ello lo podemos deducir si echamos la vista atrás y damos un giro de ciento ochenta grados a modo de retrospectiva; en este sentido

podemos repasar los contenidos de las muestras como "El Flautista de Hamelin" en la galería A del Arte de Zaragoza realizada en el año 2012, o "Aquí, allí y en ningún sitio" en el Torreón Fortea en año 2009. En ambas, ya estaba patente cierta preocupación social.

Por todo ello se puede decir que el espectador no se va a sentir indiferente, sino que seguramente va a tender a empatizar con los representados. Para acercarse todavía más al público, Gibson también utiliza recursos como las redes sociales -y en concreto Twitter- con el hashtag "300CHZ" para que el visitante tenga la posibilidad de ser seleccionado como modelo para la realización de uno de sus retratos.

El proyecto "LasArmas300" establece vínculos de manera clara, concisa y emotiva entre el autor y su producción, de forma que los conceptos que se trabajan son el compromiso social, la sensibilidad y la constancia. Así pues parece ser que la obra de Gibson intenta captar la más pura de las esencias, reflejando en cada una de sus piezas un carácter, una actitud, un espíritu que hace a cada dibujo único y que quizá en mayor o menor medida, nos logra transmitir algo en lo que posiblemente cada uno de nosotros podamos sentirnos identificados.

Exposición bibliográfica del cine español

La Universidad de Zaragoza, y más concretamente la Biblioteca de la Facultad de Empresa y Gestión Pública de Huesca, ha decidido este año apostar por algo que, en los últimos tiempos, viene siendo habitual dentro del mundo académico: vincularse a una actividad celebrada fuera de éste.

En particular lo ha hecho con el Festival Internacional de Cine de Huesca, un evento geográficamente próximo, y que a su vez aporta gran material de estudio dentro del Séptimo Arte. Y es que, con motivo de su 44ª edición, la biblioteca ha decidido hacer visible al público en forma de exposición bibliográfica, parte de sus fondos dedicados al cine español.

La muestra está formada por algunos de los libros que, con anterioridad, formaban parte de la ya extinguida Licenciatura de Humanidades, y que ahora se han rescatado para elaborar esta particular sección dentro de la sala de lectura. Es necesario señalar que se ha elevado el número de títulos gracias a la donación de particulares e instituciones, lo que ha hecho que la colección inicial haya aumentado hasta los 200 ejemplares. Entre los mismos no faltan las obras de grandes estudiosos aragoneses, como Agustín Sánchez Vidal (*El cine de Carlos Saura*, 1988; *Vida y opiniones de Luis Buñuel*, 1992) o Fernando Sanz Ferreruela (*Catolicismo y cine en España (1936-1945)*).

Con la finalidad de dar mayor coherencia a la exposición, la misma se ha articulado en cinco secciones: Historia del cine español; El cine y la literatura; Directores, actrices y actores españoles; Guionistas y guiones originales; y, Carteles y Festivales de Cine. A todo ello se suma a su vez un apartado en el que se recogen los catálogos del Festival Internacional de Cine de Huesca disponibles en la biblioteca. Además, para favorecer su difusión, se encuentra disponible en la web de la institución un listado completo en formato PDF de las obras expuestas.

Se trata, tal y como se puede apreciar en su descripción, de una exhibición modesta, cuyo objetivo no es otro que dar publicidad al propio Festival. Celebrado desde 1973, por él han pasado figuras de reconocido prestigio, como Carlos Saura, Gracia Querejeta o Fernando Trueba. Lo organiza la Fundación Festival de Cine de Huesca, y al margen de los homenajes, se entregan los premios Una Vida de Cine, Luis

Buñuel, Ciudad de Huesca y Ciudad de Huesca del Cortometraje.

Sería injusto juzgar la exposición por el material inserto en la misma, puesto que el valor en este caso no reside en los objetos que la componen, sino en el simbolismo de su propio planteamiento. Es decir, retomando la idea expresada en las primeras líneas, al realizar esta actividad se ha conseguido que, de algún modo, la comunidad universitaria haya conocido o se haya interesado por el cine desde otro punto de vista. Como arte, no se concibe únicamente para ser estudiado en las aulas, sino para vivirlo y ser partícipes de él; ya sea acudiendo a los museos o, como en este caso, a las salas de cine. Es necesario reflexionar sobre ello, puesto que muchas veces las propias instituciones no ven más allá de sí mismas, manteniéndose al margen de otras muchas cosas que también interesan a la sociedad. En el caso de la Universidad, fue quizás uno de los principales hándicap con los que, en el pasado, se encontró a la hora de abrirse a todo tipo de público; y más concretamente la falta de colaboración con otros colectivos quizás más “populares”. Éste aspecto fue uno de los que propició que, para muchos, ésta se viera como un organismo elitista.

Por suerte, muestras como ésta sirven para establecer lazos de conexión entre el ámbito académico y el público en general, tanto el que participa del mismo, como el que se encuentra desvinculado de éste. Lo positivo es que cada vez se realizan más actividades de este tipo, nacidas desde el círculo universitario pero a su vez apoyadas por otras asociaciones (o al revés, como en este caso). Es necesario luchar por seguir manteniendo esta línea, puesto que sin duda es la manera perfecta de acabar de conectar la Universidad con el resto de la sociedad.

Retrospectiva de Mona Hatoum

La exposición Mona Hatoum, que se puede ver en la Tate Modern hasta el 21 de agosto (y que fue inaugurada el 4 de mayo), ofrece un recorrido por el trabajo de la artista de origen palestino (Beirut, Líbano, 1952) desde las performances y piezas más políticamente directas de los años 70 hasta la actualidad, a través de trabajos que son una muestra de los diferentes medios explorados a lo largo de su trayectoria como el vídeo, la instalación, la escultura, la fotografía o la obra sobre papel. La retrospectiva ha sido organizada por la Tate Modern, en colaboración con el *Centre Pompidou de Paris* (donde se expuso del 24 de junio al 28 de septiembre de 2015) y la *Finnish National Gallery / the Museum of Contemporary Art Kiasma de Helsinki*, que será su siguiente y último destino.

Artista internacional, ha expuesto de manera individual en espacios tan relevantes como el Centre Pompidou, Paris (1994), el Museum of Contemporary Art, Chicago (1997), The New Museum of Contemporary Art, New York (1998) o la Tate Britain, London (2000), entre otros[\[1\]](#). Ha participado en importantes exposiciones colectivas como The Turner Prize (1995) -que terminaría ganando Damien Hirst-, la Bienal de Venecia (1995 y 2005), Sensation (Royal Academy of Art, Londres, 1997), la Documenta XI, Kassel (2002), la Biennale of Sydney (2006), la Bienal de Estambul (1995 y 2011) o The Fifth Moscow Biennale of Contemporary Art (2013).

La artista, afincada en Londres desde 1975, lugar que compagina con Berlin, no se puede decir que sea una desconocida para el público de nuestro país. Desde la famosa exposición colectiva -comisariada por Dan Cameron en 1994- "Cocido y Crudo", en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en la que expuso la impactante pieza "Corps étranger" (1994), se le han dedicado varias exposiciones individuales, la última en 2012 en la Fundació Joan Miró (Barcelona), a raíz del Premio que dicha Fundació le otorgó en 2011. Asimismo también cabe

destacar, en 2010, la exposición "Le Grande Monde", en la Fundación Marcelino Botín (Santander) y, hace ya algunos años, la individual en el Centro de Arte de Salamanca (CASA) y en el Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC, Santiago de Compostela), en 2002. Respecto de su participación en exposiciones colectivas, desde la primera -tan influyente en nuestro contexto- ya mencionada ("Cocido y Crudo"), en 1994, ha expuesto en diversas ocasiones [\[2\]](#).

Lo más característico de la obra de Hatoum es la hibridación entre un lenguaje basado en una exquisita elección y uso de objetos y materiales -que suele jugar con las características tanto sensuales como simbólicas y materiales de los mismos- y que trata cuestiones desde el ámbito de lo personal, pero que a menudo tienen que ver con problemáticas políticas (el conflicto palestino -y el exilio forzado que le tocó vivir- ha ocupado muchas de sus performances, vídeos o piezas escultóricas), así como de carácter global. En este último sentido es significativo, por ejemplo, el uso constante de mapas a lo largo de toda su trayectoria. Todo ello es expresado con una estructura formal que bebe del *povera* y del *minimal*. Como afirma la propia artista "[] fue el descubrimiento del minimalismo cuando era estudiante lo que realmente me marcó. Tanto como el modernismo y el arte conceptual. El pensamiento riguroso, lo cerebral que logra su expresión por encima de lo meramente visual" [\[3\]](#).

Este modo de proceder se complementa con la explicación que la propia Hatoum da de su proceso creativo: "[] confío cada vez más en mi intuición, me arrojo hacia algo y luego busco la idea que puede haber en el fondo". Es, por tanto, el origen sensual, intuitivo, lo que proporciona una base profunda, que se nutre de lo experimentado o sentido, y que, unido al rigor conceptual, a menudo aplicado posteriormente, es lo que propicia esa riqueza de interpretaciones característica de su obra. El resultado se presta por lo general a numerosas lecturas, como la artista menciona, ya que le gusta que su

obra tenga *de todo*, "que sea visualmente atractiva, que te llegue tanto a nivel físico como emocional y que también te haga pensar".

Podría aventurarse que parte del logro de la obra de Hatoum proviene de la combinación entre una sensualidad que proviene de la cultura árabe (influenciada sin duda por infancia y juventud en Beirut) junto con su formación anglosajona^[4]. La artista ha explicitado la influencia que tanto el arte povera como el lenguaje del minimalismo ha tenido en su planteamiento. Asimismo, puede rastrearse la influencia en sus inicios del artista *Rasheed Araeen*, así como de lecturas y posicionamientos feministas o reivindicaciones postcoloniales que han hecho de su obra un cruce de intereses para los movimientos ocurridos en el campo del arte desde los años 80, sobre todo en la explosión de los años 90, con derivaciones hacia lo escultórico e instalativo (a mayor escala) de los años siguientes.

Y es precisamente este desarrollo hacia la mayor escala de algunas de sus piezas e instalaciones, vista de modo global su trayectoria, tal y como la ocasión de la exposición en la Tate Modern permite apreciar, el que podría producir cierto efecto de frialdad en la percepción de algunas piezas. Esta relativa frialdad -cierto mecanicismo en la factura- resta, en nuestra opinión, fuerza a su poética pues quizás se pierde en la ejecución la sensibilidad inicial o de origen que sí se plasma, sin embargo, en los cuadernos, dibujos y pequeñas piezas, bocetos o maquetas que pueden contemplarse en la exposición. Estas pequeñas obras nos devuelven el sentido corporal, táctil, sensual y sutil de la aproximación cercana de Hatoum. El equilibrio entre el lenguaje formal de influencia minimal pero dotado de "contenido" corporal o sensual que tan potente resulta en algunas de sus piezas más conocidas, parece difícil de mantener en algunas piezas a mayor escala posteriores.

Quizás la dificultad esté relacionada con la necesidad de

crear para un mercado siempre demandante, o la necesidad de aumentar la escala para adecuarse a los grandes espacios de los museos contemporáneos. En nuestra opinión la obra de Mona Hatoum encuentra su verdadero potencial cuanto más, tanto la escala como la técnica, se muestran acordes a la cercanía, sensualidad e impulso íntimo que se intuye es la fuerza motora en el planteamiento artístico, vital, de Mona Hatoum.

Quizás esto tenga que ver con algunas preocupaciones respecto de la exigencia de (¿excesiva?) producción material que la artista en alguna ocasión cuestionaba cuando, tiempo atrás, siendo Hatoum profesora visitante en la l'École Nationale de Beaux Arts á Paris, tuve la fortuna de asistir, como estudiante, a su *atelier*.

En cualquier caso, una visita a una exposición de Mona Hatoum es siempre una ocasión para disfrutar de su inteligencia artística, de su sensibilidad y de la diversidad de lecturas y estímulos que garantiza la inmersión en sus propuestas.

[\[1\]](#) Castello di Rivoli, Turin (1999), Hamburger Kunsthalle, Kunstmuseum Bonn, Magasin 3, Stockholm (2004), Museum of Contemporary Art, Sydney (2005), Measures of Entanglement, UCCA, Beijing (2009), Interior Landscape, Fondazione Querini Stampalia, Venice (2009), Witness, Beirut Art Center, Beirut (2010), Kunstmuseum St Gallen (2013-2014), o Turbulence, Mathaf, Arab Museum of Modern Art in Doha (2014).

[\[2\]](#) Hasta la última en Photo España, Face Contact, Teatro Fernán Gómez, Madrid, en 2011; en 2007, Double Movement. Migratory Aesthetics, Sala Verónicas, Murcia; 2005, Colección de Fotografía Contemporánea de Telefonica, MARCO, Vigo; 2004, Colección de Fotografía Contemporánea, Fundación Telefónica, Madrid; 2004, "Laocoon Devorado", ARTIUM, Vitoria-Gasteiz/ Centro José Guerrero, Granada / DA2, Salamanca; 2002, "To Eat or not to Eat", CASA, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca;

2001, “El Instante Eterno” / “The Eternal Instant: Art and Spirituality at the Change of the Millennium”, Espai d’Art Contemporain de Castelló, Castelló; “Cuerpo y Pecado”, Bienal de Valencia, Valencia; “Un Siècle d’arpenteurs, les figures de la Marche: de Warhol à Nauman”, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastian; 2000, “No es solo lo que ves. Pervirtiéndolo el minimalismo”, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; 1999, “Minimal-Maximal”, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany y Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain; 1994, “Cocido y Crudo”, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

[\[3\]](#) Esta, y las siguientes afirmaciones de la artista, están extraídas del artículo “El minimalismo 'infectado' de Mona Hatoum”, Fietta Jarque, El País, 9 de octubre de 2010.

[\[4\]](#) Estudió en *Beirut University College* y, posteriormente, en *The Byam Shaw School of Art* y *Slade School of Art* en Londres.

El mausoleo republicano en el cementerio de las Mártires de Huesca

Estado de la cuestión: Arte público en Huesca durante el último cuarto del siglo XIX.

La Primera Restauración (1875-ca.1902) supuso para la ciudad de Huesca un periodo con personalidad propia en numerosos ámbitos, especialmente en el político. La capital oscense fue el “feudo” del republicanismo posibilista de Emilio Castelar, materializado en el “cacicato” del farmacéutico y político local Manuel Camo Nogués (García Mongay, 1988), que se

prolongaría hasta su muerte en 1911. Esta situación unida a la coyuntura socioeconómica y geográfica, y a la propia tradición académica y cultural de la ciudad, excitarían la actividad política local, lo que se reflejaría en la intensidad del panorama asociativo y en el auge de las publicaciones periódicas locales durante el último cuarto del siglo XIX. Este contexto favoreció la gestación de nuevos espacios y actividades de ocio (tales como cafés, sociedades de ocio, etcétera) a la vez que se reactivaban los antiguos (teatros, plaza de toros y el propio espacio urbano: calles, plazas, etc.). La mediana y pequeña burguesía oscense se adueñaba del espacio urbano, y demandaba continuas mejoras dentro de las nuevas corrientes sincrético-filosóficas del higienismo. En 1864 se habría producido la llegada del ferrocarril, irrumpiendo así la *modernidad* en un contexto urbano heredado de la ciudad conventual y universitaria del siglo XVIII. Nuevas plazas y vías de desarrollo, especialmente el eje sureste, quedaban integrados en el tejido urbano, cuya adecuación y reforma se realizaba de forma progresiva con la creación de zonas ajardinadas, la mejora del piso urbano, la introducción del alumbrado, etcétera. El saneamiento y la nueva fisonomía de la ciudad decimonónica determinaron, especialmente durante el último tercio del siglo XIX, numerosas intervenciones, algunas de ellas desafortunadas, producto de la especulación. También se cometieron graves tropelías contra el patrimonio artístico de la ciudad, tan solo protegido por la tristemente ineficaz maquinaria de la Comisión Provincial de Monumentos.

En esta época se desarrollaron nuevas manifestaciones de “arte público” y de “arte en la esfera pública” (Habermas: 1981). Ésta última se concretaría entre otros aspectos, en la actividad sociabilizadora y cultural generada en los nuevos espacios de ocio y en el propio entorno urbano, así como en cualquier marco adecuado para la sociabilidad: iglesias, edificios públicos, museos, cementerios, etc. Se ha de incidir en la importancia que tuvieron en este sentido los espacios expositivos. Las exposiciones artísticas favorecieron, no

solamente la difusión e intercambio de impresiones puramente estéticas, sino que también propiciaron los debates, ocupando los espacios de sociabilidad más populares de la época como los cafés, las sociedades, teatros y otros lugares de ocio. Pero dentro de esa esfera pública nos interesa aquí destacar el papel desempeñado por el “arte público” aquel que es hallado de forma fortuita por los ciudadanos de paso, no necesariamente interesados en cuestiones artísticas (Lorente, 2015: 9).

Precisamente, el arte público en Huesca no fue muy abundante durante el siglo XIX. Sus escasas muestras estuvieron representadas por las fuentes instaladas a raíz de reformas urbanísticas en las principales plazas de la ciudad así como en otros espacios. Para estas nuevas acciones de saneamiento, que requerían un elemento decorativo escultórico, se encargaron la *Fuente de las Musas* (1885) y la *Fuente de la Moreneta* (1886-1887), destinadas a las plazas de Zaragoza y del Ayuntamiento, respectivamente. En ambas ocasiones se recurría a la fundición del empresario parisino Antoine Durenne (Sommevoire, Francia) y a la de Averly en Zaragoza, para los elementos constructivos. (Martínez Molina, 2014). Se trataba de copias de modelos difundidos en España por la fundición francesa. El importado conjunto escultórico de la *Fuente de las Musas* oscense tiene en Edimburgo una copia idéntica. En el caso de la *Fuente de la Moreneta* existen en España, al menos, dos copias de la misma, realizadas por la misma fundición. Una de ellas está emplazada en el Parque de de la ciudad de Málaga o Glorieta del General Torrijos, conocida como la *Fuente de la Ninfa del Cántaro*, y la otra en la ciudad de Antequera (Málaga), lugar donde recibe el nombre de *Fuente de la Negrita*, situada en los jardines del mismo nombre junto al paseo Real (Garcés Manau, 2011). Todas estas actuaciones se realizaron bajo la supervisión de los arquitectos municipales, quienes estaban generalmente ligados a la selección de las intervenciones escultóricas que se realizaban en las ciudades.

Para cerrar esta referencia sobre el arte en la esfera pública oscense durante el siglo XIX, deben citarse los trabajos decorativos de los pintores León Abadías, Félix Lafuente, Manuel y Ramiro Ros, y del ebanista Francisco Arnal, que conformaron el panorama artístico de la ciudad durante la Primera Restauración. La obra del taller del citado Arnal se materializó en la creación en madera (puertas, cancelas, muebles, etc.), y en los escasos ejemplos de modernismo oscense. La realización de arte religioso sería otra de sus especialidades: al margen del mobiliario y de otros trabajos, destacaron los retablos de estilo neogótico que realizó en la ciudad, así como en otros puntos de la geografía española: San Sebastián, Badajoz, Santo Domingo de la Calzada, etc. (Ramón Salinas, 2014:128-132).

Además de lo expuesto, debe destacarse la labor del escultor Mariano García Ocaña, escultor zaragozano formado en la capital aragonesa y en la ciudad de Barcelona, que tuvo en Zaragoza su propio su taller, en la calle 4 de agosto. García Ocaña realizaría trabajos escultóricos en la restauración del claustro de San Pedro “el Viejo” de Huesca, contratado por el arquitecto responsable de la misma, Ricardo Magdalena (García Ciprés: 1916, 358-360 y Figueras Laperuta: 2011, 111-134). Tras estos trabajos se asentaría en Huesca, dedicándose fundamentalmente a la construcción y diseño de lápidas y panteones, tarea que desarrollaba, al menos, desde la década de los noventa en su taller de la calle del coso Alto Nº 22. La redacción de *El Diario de Huesca*, siempre hizo una importante labor de difusión y publicidad de su actividad. Mariano García colaboraría con Francisco Arnal en la decoración del Círculo Oscense, y realizó numerosos trabajos en el cementerio municipal. Fue precisamente en este espacio donde obtuvo una plaza como conserje desde 1898, favorecido por su buena relación con el entorno de Manuel Camo (Ramón Salinas, 2014:84).

El entorno del mausoleo: el “cementerio de Las Mártires” (1832).

Ubicado en las laderas de un cerro en cuya cima se sitúa una iglesia de origen medieval, cuya edificación inicial data del reinado de Sancho Ramírez, rey de Aragón entre 1063-1094, y rey de Pamplona entre 1076-1094), se encuentra el Mausoleo-Monumento Republicano, realizado en 1885 por dos arquitectos, el riojano Federico Villasante Milón, y el turiasonense Félix Navarro Pérez, en el cementerio antiguo de la capital oscense denominado “cementerio de las Mártires”. Sobre la primera iglesia se edificaría la actual, del siglo XVII (Madoz:1845-50, 309). En este lugar sería donde, según la tradición local, a mediados del siglo IX, el *wali* o gobernador musulmán de *Wasqa* (Huesca), Zuhamil, habría ordenado abandonar tras su ejecución los cuerpos de las mártires, las hermanas Nunilo y Alodia, motivo por el cual se les consagró la iglesia. Este camposanto, que cuenta con referencias a edificaciones y usos diversos muy antiguos de la edad antigua, se convertiría en el cementerio oscense durante varias décadas. Fue construido e instalado en 1832, a consecuencia de las medidas higienistas que prohibieron los enterramientos en el interior de los cascos urbanos. Hasta esa época era habitual la sepultura junto a parroquias o conventos (Lasaosa Susín, 2006). En el declive del cerro, en su ladera norte, se extendía el cementerio viejo, en el que "se dio sepultura hasta el último día de 1846, fecha en la que se abrió el cementerio nuevo, en dirección opuesta, en la carretera que conectaba Huesca con Zaragoza." Fue reformado y ampliado en 1898, aunque el camposanto de las Mártires siguió siendo lugar de enterramiento aunque sólo se destinaba a “los muertos en desgracia, en hospital o ajusticiados” (Madoz:1845-50, 309).

Este es, precisamente, el caso de los republicanos fusilados tras el levantamiento de 1848. A éstos se añadieron los restos de otros oscenses que fallecieron en diversas contiendas, como los caídos en la Primera Guerra Carlista en 1838, los de revuelta republicana de 1848, los represaliados republicanos

de la Guerra Civil, además de un número indeterminado de otros fallecidos por causa de la contienda entre julio de 1936 y enero de 1945, ya que el cementerio estaba situado en la línea del frente. También se utilizaron como zonas de enterramiento localizaciones próximas. En 1949 se trasladarían al recinto los restos encontrados en los alrededores (Lasaosa Susín, 2006).

Desde entonces, el cementerio quedó en un estado de abandono hasta que, en el 2014, y tras numerosas reivindicaciones, el consistorio restauró y rehabilitó el recinto, construyendo en torno al cementerio el actual parque “Mártires de la Libertad”. Se trata de un espacio ajardinado en el que se han suavizado los desniveles del cerro, creando itinerarios que los viandantes pueden recorrer a través de caminos y escaleras. Esto facilita el acceso al viejo cementerio de reducidas dimensiones que, si bien aún no se encuentra plenamente restaurado, alberga entre sus muros la obra que aquí nos ocupa: el mausoleo republicano.

La sublevación republicana de Manuel Abad en 1848 y el ideario martiroológico republicano decimonónico: hechos que inspiraron la creación del monumento.

La revolución francesa proyectaría desde finales del siglo XVIII una serie de ideas que quedarían registradas en la memoria colectiva de la sociedad durante mucho tiempo. Este ideario y su recuerdo se alimentarían durante el siglo del Romanticismo. De este modo, la idea de una muerte heroica por la patria y la república se convertía en una de las formas más elevadas de virtud (Aldunate León, 2009: 253-4). Este sentimiento, que calaba profundamente en muchos artistas del siglo XIX, los convertía en mensajeros de la doctrina republicana. En el caso español, dentro del último cuarto del siglo XIX, el culto a los mártires de la República vino dado por el recuerdo de los conflictos relacionados con el Carlismo a lo largo de la

centuria. Del mismo modo, debemos señalar que la memoria a los caídos del liberalismo español se mantuvo vigente durante la Restauración, de hecho, los grandes promotores del sistema turnista, Cánovas y Sagasta, tuvieron un pasado marcadamente liberal en los inicios de su carrera política.

La martirología republicana española se incrementaría tras los hechos acaecidos desde el advenimiento de la Primera República (1873-1874), y sería recurrentemente reprimida por los gobiernos conservadores, así como tratada con recelo por los liberales, quienes tratarían de contener a toda costa los sentimientos antimonárquicos. (Aldunate León, 2009: 255-6).

Las sanciones a la prensa, y el control por parte de los gobiernos civiles de las sociedades y de las reuniones pro-republicanas constituyeron los principales mecanismos de contención de aquellas tendencias que pudiesen amenazar el orden establecido: la monarquía constitucional y el sistema turnista de la Restauración de inspiración británica. Aún así, durante el último cuarto del siglo XIX se sucedieron, tal y como atestigua la prensa local, los “banquetes” republicanos y los actos conmemorativos en torno a la célebre *cincomarzada*, las misas y funerales por los caídos, etc. Este fenómeno se acentuaría en Huesca, donde el poder político estuvo controlado progresivamente por republicanos posibilistas, partidarios de las tesis de Emilio Castelar y que, una vez desaparecido éste, evolucionarían a posiciones liberales *sagastinas* siempre de la mano de su líder local, el farmacéutico y político Manuel Camo.

También fueron frecuentes los actos dedicados a la propaganda del ideario republicano en la ciudad, así como la defensa de las ideas importadas de Francia. Huesca mantenía una larga tradición liberal que se acentuaría tras la Revolución Gloriosa de 1868, impregnando a gran parte del electorado oscense. *El Diario de Huesca* se convertía en un vehículo idóneo para la transmisión de estos mensajes que salpicaron las páginas de la publicación propiedad de Manuel Camo. En

este sentido, fueron habituales los textos que recordaban hechos importantes y personajes relevantes dentro del difícil camino emprendido por las diversas tendencias de los republicanos españoles durante el siglo XIX. De este modo fueron muy frecuentes las notas de prensa referidas a reuniones conmemorativas como los actos de homenaje, suscripciones de apoyo a las familias de los exiliados, presos y condenados en fallidas pronunciamientos militares, etc. La prensa y en concreto *El Diario de Huesca*, órgano difusor del posibilismo castelarino, insertaba artículos laudatorios y esquelas que salpicaron sus páginas durante más de treinta años. Su contribución al mantenimiento de la “memoria” del ideario republicano y sus héroes se acentuó más aún al tratarse del principal periódico de la provincia por su factura, cantidad de contenido y distribución (Ramón Salinas, 2014: 36).

GRATITUD REPUBLICANA Una aciaga fecha; unos mártires de su honor y de su adhesión a la libertad; un manso levanto sobre la que hasta ahora ha sido casi olvidada tumba, es lo que conmemora, bendice y admira mañana, 7 de Noviembre, la democracia oscense en sus diferentes matices y partidos. La desgraciada jornada de Sitama de 1848, aun no bien conocida a pesar de haber acaecido ayer, se relatará mañana por nuestros sucesores, tal vez, con todos los caracteres que las conveniencias sociales de hoy relatan con la niebla densa de espíritus transigentes más acomodados a ensalzar el recuerdo de los que fueron, que a revolver conizas aun calientes y a insinuarse por modo a todas luces conveniente a la verdad histórica. Fuó víctima de una defecion infame el jóven y házaroño hijo de Huesca don Manuel Abad, jefe de aquellas esforzadas hijas de la libertad en el año 48? No se sabe, aunque se murmura: que siempre estuvo al lado de la nobleza y el heroísmo, el dolo y la hajeza del confidente delator, no tan satisfecho con los favores del poderoso, como con la sangre derramada cual castigo de una culpa originaria y por consiguiente imputable a moderados y liberales, a republicanos y reaccionarios. No son momentos estos de crítica respecto de aquella etapa revolucionaria. Es, sí, mañana, día de recordar los patrióticos hechos, las heróicas virtudes, el corazón fuerte de los fusilados en esta ciudad los días 6 y 7 de Noviembre de 1848, por cuanto con ese acto tradicional de los demócratas-republicanos oscenses, se afirma la fe en las creencias, se despiertan mal dormidos sentimientos, se aquilatan servicios muy apreciables para la causa del progreso y se jura muda, pero elocuentemente, sobre la majada arena del lugar de los fusilamientos, que nuestro pueblo es soberanamente íntegro para que se acallen en él, por medios autoritarios y coercitivos, los generosos arrequeos de omnes y de subiesion a la patria honrada, a la patria libre, a la patria republicana.	De ayer a hoy LOS FUSILAMIENTOS DEL 48. El lunes próximo, por no autorizarlo mandará la liturgia eclesiástica, conmemorará los liberales de Huesca, especialmente los numerosos partidarios que la República cuenta en nuestra antigua y preclara ciudad, el trigésimo octavo aniversario de la desgraciada jornada de Sitama, por resultado de la que fueron fusilados en los días cinco y siete del año 1848 nuestro paisanadon Manuel Abad y los más distinguidos jefes de aquel movimiento insurreccional, que fué el despertar de todo un pueblo contra la reacción y el despotismo de los Borbones. El mártir sufrido por aquellos valientes soldados de la libertad en aras de sus profundas convicciones y de sus arraigados sentimientos de patriotismo, constituyó para el honrado pueblo oscense una página gloriosa de heroísmo cívico y de elevación de propósitos que habla con la verdad de los hechos y la palpante realidad, de cómo el sustrato de los pueblos independentes y libres, acompaña siempre a la existencia del despotismo, y las lágrimas de los buenos, que con los más, riegan y rautizan sin interrupción la tumba de las víctimas. Junto a la capilla del Cristo de las Mártires de esta ciudad, están la sepultura de los fusilados en Noviembre del 48 y el mazonaje levantado por suscripción pública en el año anterior en su honor y en su recuerdo. Allí se congregarán a oír misa los demócratas oscenses pasado mañana a las diez y cuarta, como lo han hecho todos los años en memoria de aquella triste fecha, y para compadecer la suerte aciaga de los que en las sociedades son brazos mercenarios de las iras y caprichos del poderoso.
<i>El Diario de Huesca</i>, 6 de noviembre de 1885	<i>El Diario de Huesca</i>, 6 de noviembre de 1886

Muchas de estas notas de prensa estarían protagonizadas por disidentes del republicanismo posibilista, seguidores de las

tesis de Manuel Ruiz Zorrilla que encontraron de forma frecuente un recuerdo cariñoso y respetuoso en el diario dirigido por Manuel Camo. Del mismo modo, la publicación se convertía en un vehículo idóneo para canalizar suscripciones en beneficio de las familias. Sirva de ejemplo la fracasada sublevación republicana de Santa Coloma (Barcelona), en la que participaran activamente el *zorrillista* oscense natural de Embún, el comandante Ramón Fernández Laplaza, y el capitán Manuel Velles Casanova, ambos fusilados en Gerona el 27 de junio de 1884 (*El Motín, periódico satírico semanal*, Madrid, 10 de agosto de 1884); o la sedición republicana de Cartagena y Madrid de 1886, protagonizada por el general Manuel Villacampa del Castillo, que generaría todo tipo de alabanzas y muestras de solidaridad(*El Diario de Huesca*, 12 y 13 de enero de 1886). Manuel Villacampa, cuya familia provenía de Huesca -era sobrino del militar y político oscense, Pedro Villacampa y Maza de Lizana (1777-1854)- fue detenido junto con el resto de los cabecillas el 22 de septiembre de 1886. Se les condenó a muerte en juicio sumarísimo ya que habría participado en todos los movimientos militares habidos en España desde 1843, más activamente desde la revolución *septembrina* en 1868. Durante la Primera Restauración, aparecía vinculado a todos los pronunciamientos militares pro-republicanos hasta este último de 1886. Finalmente y tras una larga polémica, serían indultados por la reina regente María Cristina (1885-1902) a instancias de Sagasta, siendo conmutada la pena máxima por la cadena perpetua que cumpliría en el norte de África y después en Melilla, donde finalmente fallecería enfermo en 1889. Su confinamiento inspiraría la obra dramática de Marcos Zapata titulada *La piedad de una reina*, con el objeto de pedir públicamente desde los escenarios la conmutación de la pena de muerte a la regente María Cristina. En la Librería Oscense se publicitaba dicha obra, buscando así una oportunidad de venta, dada la popularidad del tema (Ramón Salinas, 2014: 582).

El episodio histórico que motivaría la construcción del

mausoleo se producía en un momento anterior, concretamente en el mes de octubre de 1848: el militar y político oscense Manuel Abad Goded encabezaba una numerosa partida de hombres de diferentes localidades de las provincias de Huesca y Zaragoza (especialmente de la comarca de las Cinco Villas), que recorrerían un itinerario entre Ejea de los Caballeros y la capital oscense, y que acabaron refugiándose en la localidad de Siétamo (Huesca). Su periplo persiguió atraer a la población oscense a la causa del alzamiento en contra del gobierno en coordinación con las facciones progresistas zaragozanas lideradas por el gaditano José M^a Ugarte Sierra, que en 1873 aparece como diputado por Córdoba en el Congreso, y que fue gobernador de Huesca en 1840 y 1841, siendo uno de los principales difusores el progresismo y el republicanismo en Aragón, (Gil Novales, 1990:348 y 1992: 99). Su activismo político le supuso llevar una azarosa existencia, todavía poco conocida, entre la vida militar y la civil plagada de pronunciamientos, conspiraciones y temporadas en el exilio.

Concretamente Abad y sus compañeros fueron los responsables de un pronunciamiento pro-republicano contra la monarquía isabelina y la política del general Narváez quienes, temerosos por el efecto de las revoluciones europeas de 1848, especialmente tras la acaecida en Francia que derrocaba la monarquía de Luis Felipe de Orleáns, reprimieron con gran severidad y dureza este levantamiento oscense. Por otra parte, hay que señalar que algunas de estas conspiraciones estuvieron instigadas y favorecidas por banqueros e industriales que fomentaron los desordenes para ocasionar el cese de Narváez y la entrada en el gobierno de sectores progresistas que favoreciesen sus negocios. En este sentido deben destacarse las acciones del Marqués José de Salamanca, quien financiaría la sublevación de Abad desde su exilio en Francia (González/Benito, 2007).

Tras su periplo desde Ejea de los Caballeros (Zaragoza) hasta las poblaciones de Bolea, Ayerbe y otras localidades cercanas

a Huesca, la partida republicana de Abad llegaría a la capital, donde liberaría a los presos políticos y no encontraría el ansiado apoyo popular. Al no ser capaces de defender la ciudad y ante la llegada de las fuerzas gubernamentales dirigidas por el general Ramón Anglés (González/Benito, 2007), los sublevados se dirigieron a la población de Siétamo (Huesca), donde poco después, eran sitiados por las tropas oficiales. Tras algunas escaramuzas, la rendición se pactaba a cambio de la libertad de los rebeldes. Desgraciadamente no se respetó el acuerdo, y poco después, el general Narváez ordenaba el fusilamiento en Huesca de Manuel Abad y siete de sus cabecillas, llevado a cabo el 5 de noviembre de 1848. Pasados dos días se fusilaban a otros seis soldados elegidos por sorteo entre los detenidos. Respecto al resto de los arrestados, muy pocos quedaron en libertad, y la mayoría fueron embarcados en Valencia con destino a Filipinas.

Estos sucesos fueron un pálido reflejo de las revoluciones europeas: las escasas acciones llevadas a cabo no fueron de carácter obrero ya que en España no existía el proceso de proletarización ni el grado de industrialización que había en otros países como Francia, ni se compartieron ninguna de estas ideas en torno a la regularización del trabajo del programa revolucionario galo. Si bien hubo fervientes partidarios de un cambio de régimen hacia el modelo francés, tampoco fue el español un movimiento estrictamente vinculado con el republicanismo. Los carlistas aprovecharían para presionar a la monarquía isabelina desde posiciones ideológicas antagónicas. En este sentido, debe subrayarse el papel trascendental que tuvo la influencia ejercida por el gobierno británico a la hora de propiciar un cambio de gobierno en España que favoreciese sus negocios en el país. En Zaragoza prendió especialmente esta sublevación en contra del general Narváez dado el tradicional apoyo de su población al general Espartero (Lambán Montañés, 2001:133).

Por todo esto, puede decirse que la sublevación aragonesa de 1848 fue un episodio producido por una crisis de tipo político sin el apoyo social necesario que este tipo de contiendas tuvieron en otros lugares de Europa. En Aragón, como en el resto de la nación, la sublevación tuvo escasa repercusión. Se llevaba a cabo en dos fases: la primera, que se desarrolló principalmente en Huesca y Zaragoza entre otros lugares, fue marcadamente urbana. Organizada y promovida por iniciativa británico-progresista, ocurría durante los primeros meses del año; por otra parte, la segunda fase estuvo protagonizada por las facciones carlistas y los republicanos, quienes llegaron a ofrecerse ayuda mutua durante el verano y el otoño de 1848. Los conflictos pasaron al ámbito rural a través de partidas armadas (Lambán Montañés, 2001:127), y fueron reprimidos con una gran severidad, tal y como hemos apuntado por parte del general Ramón María Narváez (1800-1868). Éste ordenaría movimientos de tropas al norte del país, a través de la Ley de Poderes Excepcionales, en vigor desde el 13 de marzo de 1848 hasta enero del año siguiente, que precipitaría la ejecución de los sublevados aragoneses (Fernández Segado, 1976: 81-118).

El Mausoleo Republicano: artífices y desarrollo del proyecto

La construcción de un mausoleo erigido en homenaje a los fusilados pro-republicanos de 1848 fue una intervención artística que se financió por suscripción popular en medio del gobierno conservador de Antonio Cánovas del Castillo –IVª Legislatura, 27 de abril de 1884-4 de abril de 1885– (*El Diario de Huesca*, 1 de julio 1885). Esta iniciativa se concretaba en julio de 1885. La instalación del mausoleo en el cementerio de Las Mártires, o “cementerio viejo”, favorecería su conservación al convertirse muy pronto en un recinto semiabandonado. Peor suerte correrían otros monumentos de arte público situados en el centro urbano como la estatua sedente de Manuel Camo, obra de Julio Antonio, realizada por suscripción popular en 1916, y que sería desmantelada por

causa de la barbarie prebélica en los albores de la Guerra Civil (Garcés Manau, 2012: 18-23).

La remodelación y ampliación del cementerio Municipal del la carretera de Zaragoza, provocaría muy pronto el cierre del antiguo en el mes de julio de 1898 (Ramón Salinas, 2014: 124-126). Las directrices higiénicas desarrolladas en el último cuarto del siglo XVIII en España para la construcción de cementerios fuera de los núcleos urbanos fue extendiéndose, no sin resistencia, a través de diversas normativas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. No obstante fue frecuente el incumplimiento de dichas leyes establecidas en 1778 lo que motivaría nuevas ordenes que instaban a su definitiva implementación; sirvan de ejemplo las Reales Cédulas emitidas en 1806, 1833, 1834 y 1840, además de la Legislación de 1849, 1857 y 1884 (Bermejo Lorenzo, 1998:32). Los problemas de jurisdicción entre la Iglesia y el municipio serían algunas de las causas fundamentales de la resistencia a los nuevos dictámenes sobre enterramiento, agudizados por la constante situación de crisis política, la idiosincrasia de la época, y el peso de la tradición de las inhumaciones en recintos sagrados (López Villalva, 1991: 345-373).

En los cementerios españoles se aplicarían modelos importados de Italia y Francia, en los que se impusieron las concepciones del racionalismo ilustrado y los preceptos estéticos neoclásicos. Unido a éstos, se añadirían progresivamente por influjo británico nuevas formas de entender estos espacios, en los que se procedía a una inclusión de zonas ajardinadas, dotándolos de un aire de serenidad que favorecía la reflexión (Bermejo Lorenzo, 1998:47-50). A estos elementos neoclásicos se añadirían construcciones diversas (mausoleos, esculturas, etc.) en diversos estilos revitalizados por el Romanticismo, que popularizaría fundamentalmente la estética medieval.

Los citados cementerios oscenses se planificaron de acuerdo a los preceptos constructivos de este tipo de edificaciones: espacios poligonales rodeados de un muro para su protección,

cuyo acceso se realizaba a través de una portada monumental. Junto a ellos, se encontraba una iglesia o capilla, y una construcción sencilla para albergar al conserje, a los operarios y al capellán.



**Vista del “cementerio viejo”
o de “las Mártires” de
Huesca.**



**Cima del cerro: ermita y
acceso al recinto del
cementerio.**

La realización de un monumento conmemorativo como homenaje a Manuel Abad y sus compañeros fue una idea que ya estuvo presente entre las filas de los demócratas y republicanos oscenses hacia 1873, según consta en las actas del consistorio oscense del 22 de marzo de dicho año. El proyecto se aprobaba el día 1 de julio de 1885, aunque habría sido ideado en noviembre de 1884, con el inicio de la recogida de fondos. El día 12 de julio fue el elegido para la resolución definitiva de la comisión ejecutiva, donde se adjudicaría la obra al autor que presentase el proyecto más económico. Desde el primer momento, se convertía en depositario de los fondos obtenidos por suscripción pública, el banquero Antonio Orús. La suscripción se extendía a localidades vecinas donde existía un nutrido grupo de correligionarios del republicanismo, como la vecina localidad de Ayerbe (Huesca).

En agosto de 1885 el consistorio oscense aprobaba la

realización de la obra (*El Diario de Huesca*, 8 de agosto de 1885). Para la realización del mausoleo se creaba una comisión ejecutiva del proyecto. Los planos, la memoria, la cubicación, el cuadro de precios y el presupuesto iban a exponerse públicamente a los suscriptores en la redacción y administración de *El Diario de Huesca*, con sede en la calle del coso Bajo Nº 23.

El contrato realizado con los autores del proyecto les obligaría a tener terminadas las obras el día 20 de octubre de 1885, momento en el que se entregaría el importe acordado. En la subasta para la ejecución del proyecto del mausoleo se presentaron dos propuestas: una con un coste de dos mil pesetas, y otra de mil novecientas pesetas y treinta y dos céntimos. Finalmente se adjudicarían las obras a Juan Gaztelu, que habría planteado la segunda opción, considerada como más ventajosa, aunque el presupuesto facultativo ascendería finalmente a dos mil doce pesetas y quince céntimos(*El Diario de Huesca*, 14 de julio de 1885).

En el segundo número del periódico satírico *El Caústico Oscense* -semanario satírico que aparecía en Huesca en 1885, dirigido por Joaquín Adán Berned, y que contaba con ilustraciones de Ramiro Ros Ráfales- (Del Arco y Garay, 1952: 208), se habrían dado a conocer los nombres de los encargados de realizar la obra, los arquitectos Federico Villasante (entonces arquitecto municipal de Huesca), y Félix Navarro, de Zaragoza (*El Diario de Huesca*, 8 de junio de 1885). Será precisamente, la participación en el monumento de estos dos importantes profesionales lo que aumentaba significativamente el valor del mausoleo.

Tal y como apunta el profesor Jesús Martínez Verónen su obra *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Federico Villasante fue “el arquitecto más destacable de Huesca durante los últimos años del siglo XIX”, y en él “cabe resaltar su intencionalidad de aplicar formas que subrayen la monumentalidad de sus edificios” (Martínez

Verón, 1993: 282; citado en Brioso Mairal, 1998-2002:34). Federico Villasante Milón fue arquitecto municipal de Huesca durante dos periodos: del 26 de agosto de 1882 al 14 de julio de 1887, y de 1890 hasta su fallecimiento en diciembre de 1897. Durante estos doce años realizaba numerosos proyectos que conformaron una parte importante de la realidad estética urbana de la Huesca contemporánea, siendo uno de los protagonistas del paisaje de la ciudad actual. Deben destacarse obras tan significativas como el edificio de viviendas del coso Bajo, Nº11 (1883), la casa de la antigua Imprenta Aguarón (hoy alberga la oficina principal de Bankinter) situada en la calle de Zaragoza, Nº 1 (1883), el colegio de Santa Rosa (1885), la casa del Banco de Aragón, (1888), la casa de la esquina entre la calle Padre Huesca y el coso Bajo, Nº 12, y dos de sus obras más importantes realizadas por encargo del empresario oscense Úrbez Viñuales: el ya citado conjunto ornamental de la *Fuente de las Musas*, en la plaza de Navarra (1885), y la reforma de la iglesia y convento de la Asunción, en la calle de las Cortes (1892-1895) (Brioso Mairal, 1998-2002: 34; Ramón Salinas, 2014: 258).

Por su parte, el turiasonense Félix Navarro Pérez (1849-1911), fue un notable arquitecto titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1874, miembro de una destacable saga familiar de arquitectos. Durante sus años de formación viajó por Alemania y Estados Unidos. Compaginó sus trabajos como arquitecto con tareas administrativas y académicas muy destacables como la de vocal de la Junta Provincial de Sanidad, académico de la Real de Bellas y Nobles Artes de San Luis y de la Real de Bellas Artes de San Fernando. Fue también profesor auxiliar de las asignaturas de Teoría del Arte y Proyectos en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, profesor de Principios de Construcción y Elementos de Física en la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, miembro de la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza, arquitecto del Ministerio de Instrucción Pública en Huesca, del Ministerio de Fomento, provincial de Zaragoza (1879-1892), y municipal de

Zaragoza (1910-1911). Obtuvo numerosos premios en certámenes nacionales e internacionales. Sus tareas profesionales estuvieron centradas en la ciudad de Zaragoza y su provincia a lo largo del último cuarto del siglo XIX y primera década del XX, donde realizó numerosas obras, la mayoría edificios de viviendas, que colaboraron a crear el actual paisaje urbano de la capital aragonesa. Al margen de éstas, deben destacarse las que realizó para ocasiones emblemáticas, como la construcción del Pabellón Francés de la Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza (1908), el Teatro Goya en la calle de San Miguel (1882), el Mercado Central, en la plaza de Lanuza (1895), el Teatro Pignatelli en el paseo de la Independencia (1878), y el Monumento al Justicia de Aragón en la plaza de Aragón (1887) (Martínez Verón, 2001: 332-334). En este último monumento laudatorio, realizado en colaboración con el escultor Francisco Vidal y Castro, podrían establecerse ciertas pautas comunes con el planteamiento constructivo del mausoleo oscense en el predominio de la verticalidad y el uso de elementos delimitadores del espacio en la base, como los pivotes unidos por cadenas en el caso zaragozano, y una sencilla barra de hierro en el mausoleo oscense.



Foto feneral del mausoleo



Foto general del mausoleo

Respecto a éste, en medio del espacio cuadrangular delimitado por los pivotes se erige un pedestal rectangular de 184 cm de altura, cuyas caras están coronadas por un frontón clásico. Sobre esta estructura de aproximadamente tres metros se levanta un sencillo obelisco funerario de otros tres metros, como metáfora de la eternidad que confiere al conjunto, al margen de su carga simbólica, un semblante severo con una estilizada ligereza. *El Diario de Huesca*, describía en 1885 el monumento de forma detallada, con un estilo poético, que reproducimos a continuación:

(...) Allí, junto a las toscas tapias del cementerio viejo de las Mártires, visitado con respeto por los liberales oscenses todos los años en un día como el de mañana, se levanta desde hoy un modesto monumento conmemorativo de la jornada de Siétamo. Severo, representa el carácter de los mártires de la democracia española; fuerte, como la piedra labrada por el artífice, deja entrever la convicción que lleva la serenidad hasta no anublarse a la hora terrorífica del sacrificio; esbelto, representa la

idealidad de una causa que después de haber dado valerosos espíritus a los azules espacios del cielo oscense, tiene que convertirse, andando el tiempo, en realidad sustancial en esta tierra de España por nosotros tan amada. Hemos visto el sarcófago, aquel defendido por sencilla verja, pero de robustos barrotes duros, como que son de hierro , y hemos conjeturado si el arte nos interrogaba si había entereza en nosotros para entrar en la apoteosis de los mártires en caso de prueba justificada y motivo razonable. Hemos examinado el pedestal a manera de urna funeraria, y nos ha parecido que el genio nos decía cuanto nos restaba que hacer para acopiar méritos de sepultura tan honrosa. La aguja final, contraste en la rigidez de sus artísticas aristas con lo quebrado de la próxima sierra de aquella tierra santa nos ha ofrecido a nuestra vista la aureola de gloria que alcanza la víctima de un poder ominoso y arbitrario.

En las cuatro caras laterales del pedestal se grababa para el recuerdo una sencilla narración del episodio. Dado el mal estado de conservación, que dificulta la lectura de de los datos optamos por reproducir a continuación la transcripción exacta que se publicaba en *El Diario de Huesca* el 6 de noviembre de 1885:

EN LA PRIMERA À LA MEMORIA DE MANUEL ABAO Y SUS COMPAÑEROS <i>Santos Castejon, Mariano Deza, Anselmo Perez, Saturnino Arrizabalaga, Antonio Velazquez, Isacencio Deza, Antonio Ferrer, Antonio Soro, Pedro Sanchez, Eusebio Auderiz, Ramon Rubio y Salvador Chás.</i> EN LA SEGUNDA <i>Los cuerpos que aquí yacen, unidos al naronil espíritu que latirá en los anales de la gran epopeya revolucionaria española, formaron una partida en las Cinco Villas bajo la enseña de ¡Patria y Libertad!, capitulando honrosamente en el vecino pueblo de Siétamo el 30 de Octubre de 1848.</i> EN LA TERCERA <i>La ciudad de Huesca vió consternada el día 5 de Noviembre de 1848, que, sin respeto á las estipuladas condiciones de rendición, fueran pasados por las armas, dentro de los muros que resguardan á un hidalgo y democrático pueblo, el valeroso oscense don Manuel Abad y siete de sus compañeros, cuyo número unido al de seis correligionarios sayos, fusilados en 7 del mismo mes y año, constituyen los mártires de un ideal tan preclaro como patriótico.</i>	
EN LA CUARTA <i>Los Republicanos del alto-Aragon, los de Egea de los Caballeros y de Sádaba, paisanos todos de los patriotas víctimas de la ferocidad reaccionaria, erigieron por suscripción pública este mausoleo en el año 1885, para perpetuar la ejemplar memoria de los malogrados héroes que aquí reposan, y la de muchos de sus amigos deportados á lejanas é inhospitalarias posesiones oceánicas.</i> * No nos resta más en la víspera del trigésimo sétimo aniversario, que consolarnos en las presentes desdichas políticas y en el eclipse pasajero de la ansiada libertad española, con la actitud patriótica de nuestro pueblo que ha erigido ese pequeño si bien modesto monumento á los mártires de una de nuestras muchas pruebas revolucionarias. Porque es motivo de regocijo la GRATITUD REPUBLICANA.	

Los demócratas, liberales, y especialmente los republicanos oscenses mantuvieron durante mucho tiempo, y hasta el advenimiento de la Guerra Civil de 1936, la costumbre de realizar una visita anual en procesión. Se trataba de una tradición que se ha recuperado, al menos en parte, tras los años de la dictadura.

El monumento, que pudiera considerarse una obra menor de los citados arquitectos, Villasante y Navarro, se integraría rápidamente en la vida de los oscenses, convirtiéndose popularmente en un símbolo del sacrificio por la libertad y el bien común más allá de su objetivo primigenio. Su "milagrosa" conservación merece un saneamiento definitivo del espacio del

cementerio, una vez finalizadas las obras que dignifican el entorno. El mausoleo republicano constituye uno de los escasos ejemplos de arte público decimonónico que perduran en la ciudad lo que hace necesaria su preservación y difusión.

Tres lecciones de manualidad para el arte

No siempre se reconoce, el valor que la manualidad reviste en gran parte de las producciones artísticas contemporáneas. En pos de poner en primer orden la validez del concepto, de condecorar el carácter aureático de la idea; se olvida que el proceso manual forma parte y, como en esta ocasión, protagoniza las obras creadas.

Sin crear un discurso de oposición hacia el arte digital y los Nuevos Medios, al escribir estas letras recuerdo con placer la frase del artista ruso Vladimir Tatlin: “Hacer arte es formar el material”, frase que condensaba la base conceptual del Constructivismo.

Esta es la primera lección de manualidad, el reconocimiento aún en la supuesta “Posmodernidad” del valor del concepto griego *techné*. Sí, han pasado siglos, pero no por ello deja de ser movilizador el acabado de una obra de arte. Aunque el gesto, la acción, ya han transformado gran parte del accionar de la obra en los espacios y en su interacción con el público, en operatorias que incursionan en lo relacional.

Aristóteles mismo dice “un aspecto del proceso de generación y del movimiento se llama intelección [nóesis] y el otro, producción [póiesis]”, por tanto el vínculo con la naturaleza y con el compromiso existencial del agente -artista o técnico-

poiético continúa siendo interesante a la hora actual. En un proceso de creación donde si bien ya no hay una búsqueda de la verdad como fin último, por parte de quien crea o quien percibe, sí predomina en un por ciento alto del público el disfrute de lo mimético y en varias obras, el recurso de generar áreas comunes de reconocimiento del otro en la pieza.

Libro de Horas, muestra colectiva, heterogénea en cuanto a su convocatoria, soluciones formales, materiales y horizonte de vivencias de sus protagonistas; *Lecciones de manualidad*, muestra personal de Yonel Hidalgo como parte de la beca de creación que brinda Esterio Segura y *Los renegados*, de Pedro Luis Cuéllar, joven que va ganando simpatías dentro del circuito artístico, serán las exposiciones que tome de referencia en esta disertación.

Lejos estamos ya, de un ensayo como *El origen de la obra de arte*, de Heidegger dirán los entendidos. En la Posmodernidad, después de la renovación y contaminación de los lenguajes, de que haya de todo en cuanto se consume a nivel visual, ¿qué importancia puede tener volver sobre los inicios? Precisamente porque se ha reconfigurado en la era actual la experiencia artística, con referentes tan fuertes como White Cube y Damien Hirst y lo voluble de las ferias y subastas.

No encuentro gratuito el pensamiento que se interese por razonar, con ese *sacar-hacia-adelante* tendencias y conceptos que salen a la luz y nos encontramos a cada paso. Precisamente porque en la comprensión de la relación primera del arte con la naturaleza y ahora del sujeto-artista con su contexto, se abre un nuevo espacio, siempre polisémico para la creación y el campo teórico.

Recuerdo una pieza muy simpática de Lázaro Saavedra en la XI edición de la Bienal de la Habana, "Reposo para el caminante de la bienal". Agota la semejanza en el discurso, el uso hasta el desgaste de los mismos códigos y la no renovación. Por supuesto, que no hay que ser absoluto. Estas tres

exposiciones, obligaban a hacer un stop en el caminar, en el aturdimiento que provoca la mismidad.

Libro de Horas, muestra colectiva de 20 artistas y curada por Mayra Sosa evocaba a una reflexión sobre el tiempo como parte orgánica del proceso creativo de la obra de arte. La exposición agrupaba un corpus visual, creado mediante libros de artistas donde se advertían las intuiciones y cuestionamientos de sus autores, un microuniverso signado por el tiempo. Un tiempo circular en cuanto a su transcurrir, pero connotado por la actividad creativa. Por tanto, palabras o sensaciones creadas mediante incisiones sobre cristal, fibras o transparencias se concretaban en libros objetos, usados como soporte de la obra de arte.

Inicialmente, el Libro de Horas en la Edad Media era solo portador de un texto para cada hora litúrgica del día, luego pinturas en miniatura y calendarios, fueron complejizando su estructura primaria. El arte contemporáneo no es diferente. Al principio una habilidad o destreza, que se transformó en búsqueda de una verdad, en subjetividad del artista y finalmente en producto para un mercado voraz. Una mezcla o *merger*, como prefieran los distintos sujetos sociales, ante los cambios que se vislumbran en la Cuba actual, que ha llevado los procesos artísticos a dilatar sus fronteras. Lo cierto es que este palimpsesto visual llegó para quedarse y que las estéticas más relamidas, aún nos hacen suspirar.

La segunda muestra, bajo el título *Lecciones de manualidad* del 19 al 27 de febrero resultó un *work in progress* con piezas nacidas de cinco meses de trabajo en residencia del artista Yonel Hidalgo- quien vive desde hace varios años en Italia- como parte de la presentación de los resultados finales de la beca de creación ofrecida por Esterio Segura. Las obras se ceñían a video, papel y pintura. La sede fue el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, en La Habana Vieja.

Una gran amistad, fue el inicio de lo que culminaría en un

acto de creación plástica. "La parte más importante de este proyecto es el corazón; poder devolver lo que he aprendido y logrado con tanto trabajo", aseguró Esterio Segura en acto inaugural. A partir de ahora, los proyectos podrán extenderse entre cinco y diez meses, con un convenio entre Segura y el artista en residencia.

Un plus positivo a este primer resultado del proyecto de residencia artística, fue la propia línea que siguió el artista al tomar como punto de partida el concepto de residir, pero desde una solución que invitaba a rescatar las capacidades manuales, de ahí que los asistentes pudieran interactuar con sus apuntes y cuadernos de notas.

En la poética de Hidalgo, encausada hacia las diferentes formas de coexistencia entre personas y objetos afectivos o funcionales, su espacio de residencia resultó indicado para crear a partir de la propia memoria de los objetos de la vivienda. Es bien sabido que los esbozos, estudios de luz, color, son los primeros pasos antes del resultado final que se expone en galería. Esta vez, una oportunidad también de acceder a una narrativa diferente, la privada, que establece el artista con sus instrumentos de trabajo.

*En **Restauración (lavar)**, instalación de dibujos en carpetas, es el viento que activa de forma inesperada el hojearse y concede nuevo dinamismo a la acción de lavar. La reiteración del gesto, sin embargo, se realiza con el uso del papel de carbón en el díptico **Restauración (coser)**. Este medio, hoy día obsoleto, tiene como peculiaridad la posibilidad de hacer múltiples reproducciones. Entre los documentos encontrados hay uno que describe el árbol genealógico de los habitantes de la casa; de esta familia hago un retrato sin pintar intencionalmente sus facciones sino los objetos que le pertenecían y que en mi opinión los representan (**Retrato de los Arce y Retrato de los Alfonso**)*

Por ello se sumaban mesas de trabajo, materiales, libros de

referencia, como parte del cuerpo expositivo a modo de ambientación. **Filosofía popular** ofrecía manuales con indicaciones para construir instalaciones que nunca antes fueron realizadas y cerraba la exposición la videoproyección **Alberto** dedicada a Alberto Valdés, quien pese a ya no tener brazos conserva el instinto de usarlos.

Por su parte, Pedro Luis Cuéllar discursa desde el metal. Elaborados con el acero más brillante, un ejército de renegados tomó cada fragmento de la galería hasta el techo como símbolos de lo marginal, lo puesto entre paréntesis y que por su estética nos recuerdan a Tatlin, a los trabajos de Antonia Eiriz, René Francisco y Fernando Rodríguez. Figuras que se erigen como centinelas, pero resguardando qué: ¿el orden, la cordura, las tentaciones del cuerpo? Tal vez por su experiencia en la animación para cortometrajes es que sus parecen diseñados para sumarnos al caos.

Cuéllar crea un espacio para pensar sobre el dilema representacional, en una etapa que considero en busca de un camino más personal. Sus figuras, muestran la habilidad del creador para moldear, dar forma al material y se sumergen al mismo tiempo en un cubo de saberes, de corrientes que le preceden y marcan tendencias contemporáneas. Los renegados, son su producción, la concreción de su capacidad técnica y, al mismo tiempo, un producto de su intelecto; su búsqueda ya no de una verdad más allá de las sombras que se proyectan en una caverna, si no de ese saber que una vez los filósofos clásicos nombraron episteme.

A modo de cierre, me gustaría retomar los planteamientos de Gerardo R. Wehinger, quien traza en su texto *Téchne, una investigación del significado de téchne desde M. Heidegger* una reflexión acerca de la técnica en la contemporaneidad y lo que fue conceptualizado en la etapa clásica como téchne.

Así, téchne no solo es el mero producir fabril -más bien no lo es- sino un producir poiético que dignifica al hombre -el

agente- y restablece su vínculo con la naturaleza. Téchne es también un saber-propio del hombre- que es saber obrar, saber de la obra y un saber de verdad –alétheia.

Las fibras y materiales, seleccionados con tanto cuidado y esmero en *Libro de Horas*, donde todas las soluciones son diferentes y coexisten armónicamente a modo de ensamblajes; la síntesis y empatía que provocan los cuadernos de apuntes de Hidalgo en verdaderas *Lecciones de manualidad* y el coqueteo con amplios referentes, en Pedro Luis Cuéllar dejan más que probado el valor de la técnica. No mencionemos su valor agregado, pero de todos modos abre el horizonte a un bien común para la obra misma y quien la disfruta, el valor del hombre (sujeto-artista) en el mundo global (por consecuencia tecnológico) donde no siempre se asiste al instante feliz en que la tecnología y la técnica produzcan una obra de arte que sin el temor de ser bella, pueda decir sobre su tiempo y provocar tres lecciones de manualidad para el arte.

**Anna Valeria Borsari, Franco
Farinelli, Eleonora Fiorani,
Raffaele Milani, Gian
Battista Vai, Naturale e/o
Artefatto, Milán-Udine,
Mimesis edizioni,**

La editorial milanese Mimesis, ha tenido a bien editar las Actas del convenio *Naturale e/o Artefatto* celebrado el 26 de Junio de 2012 en el Aula Magna del *Dipartimento di Scienze*

della Terra e Geologiche Ambientali de la *Università di Bologna*. El libro se estructura en cinco capítulos firmados por diversos autores procedentes de diferentes disciplinas del saber, reunidos, esta vez, en torno a la idea común de lo natural y artificial en el arte, la arquitectura y el urbanismo. En el primer capítulo, bajo rúbrica del afamado geógrafo *abruzzese* Franco Farinelli, se lleva a cabo una interesante reflexión sobre el tema de lo natural y lo artificial desde una perspectiva mitológica; concretamente desde el mito de Dioniso, traído, esta vez, al más actual tiempo histórico contemporáneo. Le sucede, "*Morfologia delle bellezze naturali*", donde el experto paisajista italiano, Raffaele Milani, realiza un ilustrativo recorrido por algunos de los principales modelos de conocimiento estético patentizados a lo largo del siglo XVIII y XIX, centrados en torno al tema de la naturaleza y su representación. Se entrecruzan aquí filósofos, teóricos del arte, artistas y escritores, prestando especial atención a las consabidas teorías estéticas de Goethe y Ruskin. Rosseau, Simmel, Turner, Leopardi, o Cassirer, no podían faltar en esta breve antología del profesor boloñés. Curiosa en extremo, resulta la tercera de las entregas de este pequeño librito, realizada por Gian Battista Vai, director del *Museo Geologico Giovanni Capellini*, intitulado, "*Leonardo e la geologia: la scienza indagata nel paesaggio*". En él se aborda, desde un punto de vista geológico, el análisis pictórico del paisaje leonardesco. Battista prueba que Leonardo, aplica sus innovadores estudios de geología a la representación pictórica de sus cuadros. Pone como ejemplo el óleo titulado *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, donde el artista toscano unifica de manera magistral arte y ciencia: "Las láminas onduladas, las fracturas, las piedras que Leonardo representa, actualmente están bien estudiadas por la ciencia geológica, pero él esto lo había visto 500 años antes, codificándolo primero en su mente, y después en imágenes y descripciones textuales" (36). Se trata de un estudio novedosísimo en el que se entrelaza el comportamiento "genético" de la geología con el arte de la

representación plástica. Segunda esta intervención la disertación , “Naturale artificiale e artificiale naturale”, de la afamada epistemóloga Eleonora Fiorani, en la cual se incide, nuevamente, en el antagonismo de lo natural y lo artificioso, esta vez, llevado al plano de lo urbano y lo arquitectural. La autora nos obliga a una nueva reflexión sobre estos conceptos aparentemente encontrados y contrapuestos. La realidad de las metrópolis de tercera generación, los paisajes híbridos y hermafroditas, la nueva ciudad ecológica y natural, y en definitiva, el concepto naciente de una nueva ecología artificial, apremia a nuevas lecturas conceptuales sobre los diferentes prototipos de habitabilidad, tanto naturales como artificiales. Cierra el libro la intervención e instalación de la artista Anna Valeria Borsari con su “*Musei del vento*”; una interesante reflexión sobre la musealización a lo largo de la historia, desde el renacimiento hasta nuestros días, que sirve a la autora como justificación para la instalación de su obra, realizada con motivo de tal evento en el *Museo Geologico Giovanni Capellini*. Ultima el libro un apéndice fotográfico de láminas a todo color del efímero proyecto de la citada obra de Borsari.

Cuadros de Natalia Baquero

En la Sala Juana Francés, Casa de la Mujer, se inaugura, desde el 25 de mayo, la exposición de pintura *Intervalos*, obra de una joven artista diplomada en Diseño Gráfico por la Escuela Superior de Diseño de Zaragoza, en 2004, y licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, en 2013. En el catálogo no figuran la fecha de nacimiento y el lugar, como datos imprescindibles para abordar una crítica, aunque está claro que es muy joven. La pintora escribe un breve y sencillo texto en una hoja suelta del que destacamos lo siguiente: *Mis*

pinturas se estructuran a partir de la repetición de elementos básicos, configurando unas pautas sencillas de seriación como punto de partida de un proceso que incluye la expansión y los saltos que conllevan el trazo y el accidente pictórico. El catálogo, sin embargo, está prologado por Alicia G. Hierro que aborda la obra de Natalia Baquero con absoluta brillantez, aunque de paso se marca un melancólico quejido medio cursi, perfil hipotética lágrima sin control del lector, sobre la muy injusta sociedad con la mujer artista pero desde siempre en todo Occidente, algo que en la actualidad española, desde hace años, está más que superado, en realidad trasnochado. Cabe recordar, por limitarnos a Zaragoza, las numerosas artistas exponiendo desde muy principios del siglo XX y durante la dictadura, tanto en individuales como en colectivas. Ni digamos ahora.

Exposición sin cartela a pie de cada cuadro, lo cual imposibilita la oportuna cita de algunos cuadros de gran calidad no reproducidos en el catálogo, como aquel con predominio de los azules y el tono expresivo. Los cuadros, de pequeño y gran formato, son de técnica mixta sobre panel o madera. El planteamiento formal dominante es muy sencillo, pues estamos ante una generalizada estructura de barras paralelas entre sí y la base del cuadro, siempre de la misma anchura, la cual se rompe en algunos cuadros mediante líneas que trazan dispares formas geométricas, como los dominantes triángulos en un primer plano para que resalten. A partir de aquí, con tan diáfano perfil geométrico, la clave está en la variedad de los colores que posibilitan las dominantes estructuras de un determinado color, hasta el punto que emergen planos irregulares de gran variedad formal naciendo dentro de las barras paralelas, lo cual posibilita el siempre hermoso y creativo enfrentamiento entre la dominante racionalidad basada en dichas barras paralelas y el tembloroso ámbito expresionista dispuesto a engullir su infinito entorno geométrico. Estamos ante un duelo perpetuo sin vencedor, pues de darse aniquilaría la realidad humana.

Muy buena exposición de una joven pintora que anuncia un porvenir excepcional. Nos encantará ver, en un próximo futuro, quien vence entre racionalidad y ámbito expansivo, aunque quizá se mantenga el pulso pero cambiando las formas y los colores.

Obras de Víctor Solanas-Díaz

En la galería Antonia Puyó, desde el 26 de mayo, se inaugura *Duración I-VI*, con extenso prólogo de Pilar Cruz Ramón que define los diferentes enfoques con el tiempo como gran tema de lo exhibido pero cambiando la imagen.

La exposición comienza antes de abrir la puerta con varios tacos adhesivos contrapuestos a los ubicados en la sala y en formato rectangular para mostrar las variantes de los suaves colores. Otra obra corresponde a un conjunto de las mismas frases repetidas, como en el castigo del colegio, hasta que la letra se deforma por la repetición perfil aburrimiento. Frases que son pensamientos del artista tipo *Debo analizar la situación con coherencia, Procuraré las cosas con coherencia o Necesito pensar en profundidad cada idea*. Desde un ángulo visual tenemos, por su atractivo, la contraposición entre la prueba de fábrica de un rotulador azul y las cinco cartulinas rectangulares verticales pintadas por el artista con rotulador azul hasta que se acaba la tinta. La exhibición concluye con un guardarraíl auténtico ubicado en el suelo, para el artista como si fuera una escultura, que se remata en la pared por un alto número de fotografías en color, muy pequeño formato, que son una especie de testigo sobre la visión fugaz del conductor ante un paisaje que pasa incesante sin ser observado con detenimiento, en realidad como si no existiera. Dicha fugacidad se complementa con tres vídeos que muestran el

parpadeo y el sonido de los intermitentes de cualquier coche.

Exposición muy compleja para los no iniciados en arte, que muestra dispares enfoques partiendo de una idea concreta, como matiz que vemos de gran complejidad hasta su total desarrollo sin fisuras. El tiempo, según indicábamos, transcurre con diferentes parámetros visuales y cambiante intensidad.

Cuadros de Fernando Romero Aparicio

En la galería A del Arte, desde el 11 de mayo, se inaugura la exhibición *Paseo Hasta La Linde*, del pintor Fernando Romero Aparicio, nacido en Teruel el año 1983, cuya primera exposición individual es en 2005, con 22 años. Prólogo de Alejandro J. Ratia con citas impecables para enriquecer el texto, como por ejemplo de Le Corbusier cuando afirmó aquello de “La casa estará posada en la hierba como un objeto”. Porque en la exposición del pintor la arquitectura adquiere, salvo excepciones, un absoluto protagonismo. Estamos ante un magnífico pintor con la unión de una excepcional técnica y el tema, de manera que el resultado es magia total, arte en estado puro. Muy buen montaje usando el vacío de las paredes para contemplar cada cuadro con máxima limpieza, si encima consideramos que exhibe obras de gran formato y otras de 30 x 30 cm.

Estamos ante edificios de una o más plantas con la línea como gran protagonista y el uso esquemático en el resultado final, como si la elegancia natural viviera desde la escueta y aparente sencillez, por supuesto con dosis de vacío, de soledad. Edificios posados, desde luego, en medio de muy dispares paisajes, siempre uno por cuadro, que se distinguen

por uno o más planos y la permanente soledad multiplicada por la geometría. A sumar el uso del cielo, siempre sencillo salvo en el gran juego de nubes para el cuadro *Villa Saboya*, y el muy controlado color que impide cualquier absurdo estallido. Pero hay variantes. En los cuadros *Zona I*, *II* y *III*, de 100 x 120 cm. cada uno, no hay edificios, para centrarse en un palpitante énfasis en la geometría con el disimulado paisaje como otro protagonista. Dicho esquemático énfasis por la simplificación tiene su punto culminante en el tríptico *Terrain Vague*, con cada pieza de 40 x 30 cm., basado en una rigurosa abstracción geométrica flotante sobre fondo negro, sobre la que es prematuro sacar conclusiones analíticas respecto al significado. Tenemos, por tanto, dos campos: la arquitectura unida al paisaje y la muy reciente abstracción geométrica, en ambos casos con absoluta creatividad.