

II. RESÚMENES

TESIS DOCTORALES

MIGUEL HERMOSO CUESTA

LA PINTURA DE LUCAS JORDÁN EN LAS COLECCIONES ESPAÑOLAS

6 de junio de 2005 (Directora: Dra. María Isabel Álvaro Zamora)

Miembros del Tribunal. Presidente: *Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis (Universidad de Zaragoza).* Secretario: *Dr. Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza).*

Vocales: *Dra. Rosa López Torrijos (Universidad de Alcalá de Henares),*

Dr. Jesús Cantera Montenegro (Universidad Complutense) y

Dr. Enrique Valdivieso (Universidad de Sevilla).

El napolitano Luca Giordano (o Lucas Jordán, como se le llamó en nuestro país), en muchos aspectos puede considerarse como el prototipo de pintor barroco en su sentido más amplio. Nacido en un momento clave para la pintura napolitana, el de la última actividad de José de Ribera y el de las primeras obras de Mattia Preti para la ciudad, el propio Jordán parece seguir la progresión marcada por esos dos pintores en su propio arte, yendo desde unos inicios tenebristas, marcados pronto por la huella de Rubens y Pietro da Cortona, hasta un estilo mucho más luminoso y personal, que prelude en su eclecticismo gran parte de la pintura del siglo XVIII y que influirá poderosamente en la pintura española, gracias a su estancia de diez años en nuestro país, entre 1692 y 1702.

Por ello la realización de esta tesis doctoral se planteó con dos objetivos fundamentales, el primero era contextualizar a Jordán en su época, liberarlo de tópicos y de afirmaciones categóricas, no por asumidas menos inexactas, como es la del «faprestismo» mal entendido.

En segundo lugar queríamos estudiar en profundidad las obras realizadas para España, no sólo las pintadas en los diez años de su estancia en nuestro país, sino también aquellas que alguna vez pertenecieron a colecciones españolas y las que envió a la península antes y después de esos diez años en los que permaneció en España. De esta forma, se puede afirmar que antes de esa venida del pintor ya había un gusto por su pintura y que a los ojos de Carlos II debía ser el artista idóneo para pintar las bóvedas del Escorial, tanto por su talento como por su rapidez de ejecución.

En primer lugar en el estudio se traza una biografía del artista, incidiendo sobre todo en aspectos artísticos, pero también en otros más prosaicos, como el interés de Jordán por el bienestar económico, que seguramente justifica la acusación de tacañería que hacen algunos de sus biógrafos más antiguos. Jordán desde el primer momento de su carrera va a representar la vanguardia artística del momento, el pleno barroco, que en Nápoles no será demandado hasta después de la peste de 1656 ni plenamente aceptado hasta después del regreso del

pintor de Florencia, a mediados de la década de 1680, cuando pueda mostrar libremente lo que ha aprendido de Cortona, de Rubens y de Bernini y que ha plasmado en los distintos encargos de la Corte Granducal.

A continuación se analiza el estilo pictórico de Jordán y la motivación para realizar sus famosas «imitaciones» de otros pintores. Dichas obras tienen sin duda un carácter experimental y no son sólo un ejercicio de virtuoso, pero desde luego tampoco son un privilegio exclusivo de Jordán, sino que los cuadros a la manera de otros pintores era algo con lo que habían experimentado Padovanino, Annibale Carracci o Pietro da Cortona. A ésto se sumaba la capacidad para variar la técnica con la que se realizaba el cuadro, intentando adaptar así el discurso pictórico a la expresión de los valores emocionales que se hallaban en el lienzo, siguiendo las reglas de la retórica, del mismo modo que hacían los oradores, y los oradores barrocos por excelencia, los predicadores.

Algo similar puede afirmarse acerca de la famosa celeridad del pintor. Sin duda Jordán estaba extraordinariamente dotado para la pintura, pero tampoco en esto fue único en su época, pues se conocen otros «fa presto» como Domenico Piola, Elisabetta Sirani o Michel Serre. A esto hay que añadir que seguramente Jordán contó con un amplio taller perfectamente organizado y capaz de acortar el tiempo de realización de los encargos.

Una vez que se conocen las motivaciones que llevan al pintor a elegir un estilo determinado para cada obra se pasa a estudiar el proceso creativo de las mismas, basándonos para ello en las propias declaraciones del pintor recogidas por sus biógrafos, en los datos publicados tras las restauraciones de algunos de los frescos del napolitano y en observaciones personales realizadas ante la contemplación in situ de sus obras.

Su talento le permitía valerse del dibujo en ocasiones como un sustituto del boceto y del modelo, lo que también hacía que el trabajo fuese más rápido. Para Jordán no debía ser muy diferente enfrentarse a una bóveda o a un gran lienzo, pues la técnica usada para cubrirlos parece bastante semejante en ambos casos. En primer lugar se aplicaba una capa de imprimación que le servía para crear las medias tintas dibujando en ocasiones directamente sobre la superficie del lienzo con el pincel. De esta forma se conseguía una mayor rapidez en la realización de sus obras, al igual que con el uso de líneas de contorno que perfilan las formas de los protagonistas y les ayudan así a definirse en la superficie pictórica.

Una vez analizados estos aspectos se pasa a estudiar la relación del pintor con España, que comenzó mucho antes de su venida a nuestro país. Jordán gozó siempre de la protección de los distintos virreyes de Nápoles, lo que favoreció que su obra fuera conocida en la Corte. Su primer envío documentado data de 1657, fecha que aparece en el San Agustín y santa Mónica contemplando la Trinidad, del monasterio madrileño de la Encarnación. Incluso en 1666-1667 el pintor enviaría al rey una serie de grandes lienzos que se colocarían en El Escorial y en 1687 Carlos II le encargaría una gran serie con temas religiosos históricos y mitológicos en la que el pintor pudo demostrar todo su talento y versatilidad.

Por fin en 1692 el pintor llegó a nuestro país, donde permanecería hasta 1702. Su primera gran empresa fue la realización las pinturas al fresco de las bóvedas de la escalera y de la basílica de El Escorial, que son algunas de sus obras maestras. Jordán estudia en cada caso el lugar desde el que va a ser contemplado su fresco, adaptándose a la arquitectura e intentando crear una transición fluida entre el espacio del espectador y el de las alegorías que pueblan la superficie de las bóvedas, cuyo estudio y análisis iconográfico se realiza en algún caso por primera vez. En los frescos escorialenses se advierten tres claros temas recurrentes, la devoción a la Eucaristía, la defensa de la Inmaculada Concepción y el destino de la Monarquía Hispánica, es decir la protección que le dispensa la Divina Providencia.

Tras la realización de este gran ciclo de frescos el napolitano pintó la recientemente redescubierta decoración de la bóveda del Despacho del Rey en el palacio de Aranjuez. Jordán pasa de la alegoría religiosa a la política con la misma facilidad con la que pasa del lienzo al muro. El programa decorativo, tan complejo como los de El Escorial, es un panegírico de la prudencia y la justicia ejercidas por Carlos II como gobernante ideal de un imperio en el que aún no se ponía el sol.

Cronológicamente el siguiente gran conjunto de frescos que Jordán debió pintar se destinó al Casón del Buen Retiro, donde aún se conservan los de la bóveda del gran salón. Este espacio debía reemplazar al Salón de Reinos como el principal espacio representativo del palacio, por lo que el pintor realizó una gran composición alegórica que es una apoteosis de la monarquía, llamada a perdurar aún cuando la dinastía se extinga con Carlos II.

A continuación se estudia, y podemos afirmar que por primera vez, el gran fresco de la bóveda de la sacristía de la catedral de Toledo en el que Jordán de nuevo representó varios temas, por una parte la Descensión de la Virgen, por otra el Triunfo de la Iglesia y por otra la Adoración del Nombre de Dios, en una composición que se adapta perfectamente a un espacio difícil y que es capaz de implicar al espectador al ocupar su espacio y unir simbólicamente el fresco con el Expolio del Greco, que ocupa el altar de la sacristía, gracias a un rayo de luz que parte del centro de la bóveda y que parece dirigirse tanto a la escena de la Descensión como a la escena del Expolio.

Tras la realización de esta obra Jordán pintó otros dos conjuntos de frescos, desgraciadamente no conservados. El primero estaba destinado a la Capilla real, en el Alcázar de Madrid, donde se representaba la construcción del Templo de Salomón, que quedaba así equiparado con el propio espacio religioso palatino. El segundo era el de la capilla de la Virgen de Atocha, en el que lógicamente se realizaba una exaltación de la Inmaculada Concepción, asociándola con temas escasamente representados del Antiguo Testamento, como el sueño de Nabucodonosor, y con otros supuestamente históricos, como la participación de la Virgen en la conquista de Madrid a los musulmanes.

El último gran conjunto decorativo que Jordán realizó en nuestro país fue la decoración interior de la iglesia de San Antonio de los Alemanes en la que,

al parecer, Jordán utilizó materiales de peor calidad, seguramente debido a que el comitente no era el monarca y no podía pagar pigmentos tan caros como los usados en otras ocasiones por el pintor.

El interior del templo quedó completamente transformado gracias a la intervención del napolitano, en parte porque ordenó modificar los arcosolios en los que se alojaban los retablos primitivos diseñando unos mucho más sencillos, para que la pintura no encontrara ningún impedimento, ocupando así libremente todo el espacio interior. La iglesia se convirtió en una especie de teatro sacro decorado con colgaduras por entre las que vuelan los ángeles, y a cuya representación, la apoteosis del santo titular, asisten los reyes canonizados de Europa. Jordán es capaz de transformar completamente la arquitectura del recinto usando únicamente su pintura.

Tras el estudio de los grandes frescos realizados por Jordán en nuestro país se analiza a continuación la obra sobre lienzo en dos grandes grupos, en primer lugar el formado por la pintura religiosa, analizando primero los grandes ciclos y después los cuadros exentos, generalmente destinados a los retablos que presidían los templos. Puesto que estas obras se comentan individualmente en el catálogo razonado por orden cronológico pareció oportuno agruparlas temáticamente en un apartado y estudiar el conjunto de cada serie. De esta forma se puede comprender como el pintor responde en diversas ocasiones a los mismos temas, dependiendo del destino que vaya a tener su obra o del comitente. También se aprecia como Jordán se adapta al gusto de la clientela local, pintando escenas inspiradas en textos religiosos españoles o realizando cuadros en los que aparecen imágenes de vestir, como el Cristo de Ocaña.

El mismo esquema se sigue a la hora de realizar el análisis de la pintura profana, comentando las series en conjunto, puesto que los cuadros se estudian individualmente en el catálogo razonado. Aquí se destaca un aspecto que no ha sido excesivamente valorado por la crítica y es el de Jordán como pintor de retratos.

Por último se estudia la influencia de Jordán en la pintura española, una influencia que se manifestó muy pronto, gracias a sus ayudantes y a los discípulos que debió tener en nuestro país y que contribuyeron a difundir sus tipologías por toda la geografía peninsular. Los modelos y tipos de Jordán se pueden encontrar desde Aragón hasta Portugal, pasando por Granada y Valladolid. Sin embargo en esta influencia cabe diferenciar entre estos imitadores superficiales que crean copias poco afortunadas de modelos del napolitano y los pintores de talento como Giaquinto, Mengs o el propio Goya que sabrán apreciar más profundamente las enseñanzas de Jordán, tal y como mostrarán en sus propias obras.

En las conclusiones se destaca la importancia de la estancia española del pintor, pues aquí descubrió el arte de Velázquez, que supo trasponer al lenguaje del fresco, técnica en la que no había trabajado el sevillano. Y su trascendencia para los pintores que tomaron sus obras como modelo. Del mismo modo se incide en la novedad que para nuestro país debió suponer su figura y sus ambiciones más propias de la burguesía que de un artesano, como era considerado

un pintor en la España de la época, o de un artista. Jordán siempre aparece preocupado por su bienestar económico y el de su familia, él no pide títulos nobiliarios ni quiere pagos en moneda que se pueda devaluar, prefiere las joyas y los inmuebles, tanto las tierras de labor, en las que obtiene sus propios vino y aceite, como las viviendas que pueda alquilar en Nápoles.

Este interés influyó seguramente en la organización de un amplio taller, que le permitiera crear rápidamente cuadros de un marcado carácter «jordanesco», perfectamente reconocibles por su estilo, y cuyo precio variaba según el grado de intervención del pintor en los mismos.

La tesis incluye también un considerable apéndice documental, fruto de investigaciones en el Archivo General de Simancas, en el Archivo Histórico Nacional, en el de la Real Academia de la Historia, en el del Ministerio de Asuntos Exteriores, en el Archivo Histórico de Protocolos y en el Archivo General de Palacio, en Madrid, en el Archivo del monasterio de El Escorial, en el Archivo Histórico de Protocolos de Toledo y en el Archivo Capitular de la catedral de dicha ciudad y en los Archivos

El trabajo concluye con el catálogo razonado de la obra de Lucas Jordán para España, dividido en dos grandes secciones, una dedicada a la pintura y otra a los dibujos. Las fichas correspondientes se presentan por orden cronológico y en ellas se incluyen las dimensiones y técnica de cada obra así como su ubicación y un estudio lo más completo posible de cada pieza, que aparece acompañada de la historia de la misma así como de su correspondiente bibliografía.

En el catálogo se incluyen 466 pinturas admitidas como autógrafas, 14 como dudosas y 77 catalogadas comúnmente como de Jordán pero cuya autografía no se admite. El mismo sistema de clasificación se utiliza con los dibujos, 92 se admiten como autógrafos mientras que otros 24 aparecen como de autoría dudosa o distinta de la de Jordán.

MARÍA PILAR SANCET BUENO

**JUANA FRANCÉS,
UNA INTELLECTUAL DE SU ÉPOCA**

Enero de 2006 (Directora: Dra. Carmen Rábanos Faci)

Miembros del Tribunal: Presidente: *Dr. Ángel Azpeitia Burgos (Universidad de Zaragoza)*. Secretario: *Dr. Vicente David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza)*.

Vocales: *Dr. Ignacio Henares Cuellar (Universidad de Granada)*,
Dr. Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid) y
Dr. José Ángel Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)

El objeto de esta tesis es realizar la biografía de la artista, encuadrándola en el contexto histórico de su tiempo (1924-1990); la periodización y estudio pormenorizado, analítico y crítico de sus composiciones. Estudiar cómo se realiza su proceso creativo, sus talleres, sus hábitos de trabajo y las técnicas que emplea en su labor artística. Ver de qué manera inciden en su obra las influencias culturales y sociales que recibe a lo largo de su vida, y hacer un recorrido por la España de los años cincuenta a los noventa a través de su labor artística.

El tema es el proceso creativo de Juana Francés, los distintos momentos de su trayectoria, cambios, rupturas entre etapas y el hilo conductor que une toda su obra, su coherencia técnica y discursiva tanto en sus fases objetivas como en las subjetivas.

Para realizar este trabajo se ha entrevistado a las personas que le rodearon en los distintos ambientes en que se desenvolvía: amigos, compañeros de estudios, miembros de *El Paso*, artistas, galeristas y familiares. Se ha analizado todo tipo de documentación: escritos personales, correspondencia, fotografías, libros, catálogos y artículos críticos sobre la obra de la artista y sus exposiciones realizadas en numerosos países.

Se trata de una artista muy formada intelectualmente y preocupada por las transformaciones que se tienen que producir a nivel creativo y socio-político. Estudia en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, obtiene becas y premios, realiza viajes para conocer museos y las tendencias plásticas y culturales exteriores. Participa como fundadora en el grupo que mayor relevancia va a tener en el cambio artístico de aquel momento, *El Paso*, así como en diversos colectivos plásticos. Casada con el escultor Pablo Serrano y presidenta de su Fundación en Zaragoza.

Juana Francés fue una pintora muy prolífica, a su fallecimiento legó gran parte de su obra a cuatro museos: Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, Instituto Valenciano de Arte Moderno en Valencia, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid y Museo Pablo Serrano de Zaragoza. Se ha analizado toda esta obra, además de la perteneciente a la familia de la artista, galerías de arte, instituciones y colecciones particulares. En total se han catalogado 383 obras entre grabados, dibujos, pinturas y construcciones.

Siguiendo la evolución de sus obras podemos dividir su creación en las siguientes fases:

1. *Formación*

Esta etapa se desarrolla en plena posguerra, en sus años de adolescencia, se inicia autodidacta, y podemos decir que termina en 1949 cuando acaba la carrera de Bellas Artes, habiendo recibido una rígida y completa formación académica.

2. *Pintura Figurativa*

Hacia 1950 comienza su corta etapa figurativa, muy marcada por la influencia de la pintura mural, se caracteriza por la geometrización de las formas y la rigidez, el silencio y la soledad que emana de sus obras.

El arte en esta etapa está determinado por la situación económica, por la intervención estatal y por el aislamiento internacional, aunque en torno a los años cincuenta se perciben algunas transformaciones en España.

Los temas son, preferentemente, figura humana, animales y bodegones. Pinta maternidades, grupos familiares, pero principalmente una sola figura, sobre todo, femenina. La actitud de sus personajes es pausada y hermética, y su soledad es infinita, ésta es la verdadera protagonista del cuadro, con independencia del tema que represente. Este silencio de sus figuras y objetos, que recuerda cierto realismo mágico, es precisamente el que nos habla de su dificultad de comunicación, y nos lo cuenta con un vocabulario lleno de lirismo. Otras veces nos lo hace más patente, reforzándolo con el hecho de que sus personajes no tienen boca o se la tapan, incluso, en algunos casos, sus rasgos casi desaparecen.

Es una etapa en la que utiliza el óleo exclusivamente, y consigue una materia densa y rugosa, en unos casos espatulada, en otros matizada con pincel. Los colores que utiliza son vivos —amarillos, rojos, azules—, combinados con grises y gamas pasteles, otras veces son más patéticos —violetas y negros—.

Con independencia de la influencia de la pintura mural de Daniel Vázquez Díaz y del constructivismo de los pintores renacentistas, vemos, en alguna obra, aspectos surrealistas, y en otras, un modo de abstracción geométrica que prelude su etapa informalista.

3. *Informalismo*

Se trata de una de las etapas más atractivas de su trayectoria, llena de poesía, fuerza y dramatismo. Da comienzo hacia 1956 y termina aproximadamente en 1963. Es momento de transformaciones y acontecimientos, se inicia la España del desarrollo.

Sus composiciones ahora van a ser totalmente libres, nada le va a dictar lo que tiene que hacer, salvo el subconsciente, sus trazos van a ser impulsos, gesto, *dripping*, y va a experimentar con toda clase de materiales.

El soporte va a tener mucha importancia, emplea lino, lienzos, arpilleras y sacos que van a conferir distinta personalidad a sus obras, su textura y el hecho de que va a dejar parte de la misma sin pintar, dotará a sus cuadros de gran expresividad, supone el aprovechamiento de otro material más. Utiliza arena, pigmentos y latex, pinceles y brochas cada vez más gruesas, espátulas, y recipientes con los que realiza el regado gestual.

En este momento la luz está conseguida por la superposición de manchas de color y por los dorados de las arenas. A partir de aquí va a empezar un nuevo cambio, incorpora más color, lo que va a aumentar la luminosidad. Así, a los tonos ya utilizados, blanco, negro y óxido, hay que añadir azules, naranjas, verdes; todos, por lo general, muy diluidos y transparentes.

El lienzo se va a ver enriquecido con más materia, en principio serán piedras y grava, después, a éstas se les unirá materiales de desecho: trozos de vidrio, madera, ladrillos, chapas, alfarería, baldosas, plástico, loza, pizarra, pendientes, monedas, botones... Ingredientes que aportarán sus colores y texturas al cuadro.

4. *El hombre y la ciudad (reencuentro con la forma)*

Esta es la etapa más larga dentro de su trayectoria artística, se inicia en 1963 y llega hasta 1979 aproximadamente. En España se ha dado una transformación de los procesos productivos, empobrecimiento del sector agrario y aumento del sector industrial y servicios. El hombre llega del medio rural atraído por la ciudad y el progreso. La artista denuncia la agitación urbana y el maquinismo al que nos aboca el progreso, unas veces con gran dramatismo, otras con ironía.

Tras el informalismo vendrá el reencuentro con la forma, pero la experiencia matérica que le aporta su paso por aquel, y que ya venía apuntada en su etapa figurativa, va a ser una constante en Juana Francés, no le abandonará ya nunca, por el contrario, seguirá investigando con más materiales y soportes.

Las primeras manifestaciones de «El hombre y la ciudad» hay que colocarlas dentro del período anterior, informalista, al principio no es más que una, más o menos definida, forma abovedada, con un elemento de alfarería o de cualquier otro material, en el que, si queremos, nos podemos imaginar una boca o una nariz. Es entre estos años 63-64, cuando empieza a definirse más, unas veces tiene patas y otras no, después estará sustentado por ruedas. Los más cercanos a la época informalista, con un predominio de materiales de construcción, que poco a poco van cambiando a materiales industriales.

Ya no se limitan a presentarse aislados en sus marcos, ahora están en cajas transparentes, en las que los contemplamos como si se tratase de redomas de alquimistas, son seres de laboratorio. Pero el sentido se ha invertido, ya que no son sustancias, materias o cosas convertidas en hombres, sino hombres convertidos en cosas.

Los colores que emplea son, en general, como ya hemos dicho gamas muy oscuras, en algunos casos solamente el negro más profundo y la coloración que puedan llevar los objetos. Otras veces utiliza tonos pardos, verdesos, tierras, sie-

nas, azules, ocre, y en muy pocas ocasiones, nos sorprende con un rojo o azulón. Rara vez encontramos más de dos o tres colores en una misma obra.

Respecto de la materia utilizada, al principio es la misma empleada con anterioridad, a la que se van añadiendo enchufes, tornillos, tuercas, bombillas, condensadores, cables, esferas de reloj, material telefónico, lentes, terminales de radio, etc., que van componiendo los rostros de los pequeños homúnculos. El empleo de todo este material puede estar muy relacionado con la exposición antológica de arte *dadá* que ve la artista en París, en 1967, también con el *pop art* en el sentido de crítica al consumismo, al arte *povera*, por la utilización de materiales de desecho y por el trabajo sobre papel, que inicia en este momento y continúa en la última etapa.

Existe en toda la serie un juego de formas ovales y cuadrangulares, por el homínido y las arquitecturas que le rodean, o por las cajas que lo contienen que van a enlazar con las formas características de sus creaciones últimas.

5. Paisajes Submarinos y Cometas

Así llegamos a 1980, España ha dado un vuelco definitivo, es una España nueva, industrial, altamente urbanizada, dinámica y con posibilidad de alcanzar más niveles de desarrollo. Estamos en la Transición, hasta ahora todas las manifestaciones artísticas tenían connotaciones políticas, a partir de ahora la relación política/cultura-arte se va a normalizar.

Juana Francés había cumplido con su deber como artista intelectual y comprometida, y aunque no abandona su investigación plástica, ahora su pintura podía tener una fase lúdica.

Entramos en otro momento subjetivo y abstractizante de la pintora, supone un gran cambio, una ruptura total con el período anterior, pero dentro de la coherencia que le caracteriza. El tema es el cielo y el agua, el movimiento de las cometas en el aire y el movimiento y la luz reflejada en los fondos submarinos a través del agua.

Nos va a deslumbrar con su nuevo colorido y la luz que éste proporciona, los colores son muy luminosos e intensos: naranjas, amarillos, azules, verdes. Pero tenemos que hacer la salvedad de principios de etapa, y en sus últimas obras.

Respecto de la materia, también se opera un gran cambio, ahora apenas se va a emplear, en función de la utilización de aguadas en la mayor parte de la obra, así como de la utilización del papel como soporte.

Hay que hablar de su última obra, la del último año de vida, quizás inacabada. Podemos ver en ellas su testamento pictórico, recogen los colores utilizados en su fase informalista, sus grandes brochazos y *dripping*, el juego de formas ovales y rectangulares que es recurrente en ella, y su continua materialidad.

Conclusiones

Se trata de una intelectual totalmente comprometida con su época. Tanto en su faceta personal como artística rompe moldes. Mujer moderna que va muy

por delante de su tiempo, afirmando su personalidad, dando rienda suelta a sus sentimientos y siguiendo tercamente la línea profesional y vocacional que ella se había trazado. Hizo de su vida lo que quiso en cada momento.

Hemos definido a la artista como impulsiva en su juventud, alegre, sensible, de fuerte carácter, de trato dulce y agradable conversación, generosa como demuestra su legado, entregada a la causa de Pablo Serrano, tímida, apasionada, introvertida y atormentada.

No quiso hablar de feminismo, si no de trabajo —persona— ser pensante. No quiso poner etiquetas al arte. Pero desde la perspectiva feminosófica tenemos que decir que tuvo que influir necesariamente, en aquellos años, el hecho de ser mujer, y los roles sociales asignados, aunque ella fuese un espíritu libre y no se atuviese a los mismos.

Fue ella en todo momento y no la esposa de un gran artista famoso y de atrayente personalidad. No fue eclipsada por él, sino alguien con un carácter diferente. Consideramos que esta unión fue beneficiosa para ambos.

Hemos situado su figura en un contexto histórico que inevitablemente tanto tenía que influir en su vida. La hemos situado en un momento político-artístico con repercusiones mutuas, hemos visto cómo la política influyó en el arte y cómo el arte influyó en aquella, cómo la artista que nos ocupa formó parte de estos cambios.

Hay una continua manifestación en su obra, de los males que acechan al individuo: soledad, incomunicación, maquinismo... en definitiva deshumanización.

Hemos hecho un profundo estudio de su obra y dividido la misma en etapas, claramente diferenciadas entre sí, y a la vez, siempre unidas por una coherencia temática y estilística. Hemos establecido correspondencias entre sus fases estilísticas y los cambios político-sociales de la España de su época.

Su obra es muy interesante, de gran calidad técnica y artística. Totalmente personal. Con dominio del color y la materia, llena de expresividad, fuerza, poesía y dramatismo.

Hemos visto como a pesar de su carácter temperamental, no confió en la inspiración momentánea, si no que creyó en el continuo trabajo diario y la formación.

Hemos comprobado cómo ha sido una auténtica investigadora en la plástica, probando todo, trabajando con la materia, yendo en determinados momentos desde la exacerbación de la misma, hasta llegar en otros, a casi la ausencia de pintura.

Se trata de una persona que logró en vida lo que quería, ser *pintora*, con el reconocimiento de los mejores críticos, realizando exposiciones en todo el mundo, en las mejores galerías. Todo esto a pesar de estar en una sociedad en la que primaba ser hombre y a pesar de las inevitables zancadillas.

Hemos demostrado a través de su vida y obra que estamos ante todo un personaje y una gran artista, una gran trabajadora e investigadora, una intelectual. Que fue reconocida a lo largo de su vida, con éxito, ya desde muy joven,

que en su madurez como artista y como persona, se pudieron ver magníficas retrospectivas.

La espléndida obra de Juana Francés no ha recibido siempre el reconocimiento que merecía, sí lo obtuvo en vida, pero podríamos decir que hay cierto olvido o falta de interés en nuestros museos, incluso poseyendo obra de la artista. Sabemos que algunos de estos museos están en vías de solucionar este olvido, y tendrán salas en que permanentemente podamos contemplar su obra.

Por otra parte instituciones privadas, cajas de ahorros y galerías, en los últimos años han expuesto al público obra de la artista en exposiciones, en algunos casos individuales y en muchos colectivas.

Creemos que estamos en el principio de la nueva potenciación de esta artista. Queremos que se le de el sitio que le corresponde, deseamos la presencia de sus obras, que sean expuestas y podamos disfrutarlas. Reivindicamos su figura y su obra.

MARÍA JESÚS TORRENS OTÍN
**PATAGALLO Y CALIGRAMA,
DOS DÉCADAS DE ARTE EN ARAGÓN**

Febrero de 2005 (Director: Dr. Ángel Azpeitia Burgos)

Miembros del Tribunal: Presidente: Dr. Carlos Reyes Pérez (Universidad Complutense de Madrid). Secretario: Dr. Fernando Alvira Banzo (Universidad de Zaragoza). Vocales: Dra. Carmen Rábanos Faci (Universidad de Zaragoza), Dra. María Teresa Ortega Coca (Universidad de Valladolid) y Dr. Santiago Echandi Ercilla (Universidad de Zaragoza)

«El artista, es pues, la vía para que la colectividad históricamente delimitada, se haga cargo de su inconsciente, de lo que reprime y anhela, ampliando así su consciencia, al modo del análisis personal... La obra de arte no es asunto exclusivo del artista, sino también, y fundamentalmente, signo de los tiempos... es un mensaje simbólico que brota de lo inconsciente colectivo y que el creador, desde su psicología femenina, da a luz.»

C. G. Jung

Patagallos y Caligramas fueron dos galerías de arte de vanguardia fundadas por el artista Sergio Abraín en Zaragoza. La primera, se situó en la calle del Temple, n.º 10, estuvo en funcionamiento desde diciembre de 1978 hasta agosto de 1980 y contó con la colaboración de Concha Orduna. La segunda se inauguró en diciembre de 1982 y se cerró en agosto de 1985. Las características genuinas y originales que marcaron la concepción y el devenir de estos dos espacios hacen de ellos lugares únicos en la historia cultural y artística ya que no sólo fueron

galerías de arte moderno al uso, sino que constituyeron un concepto mucho más amplio de libertad, de trasgresión y de vida. *Patagallo* surgió como un intento de dar una respuesta a un vacío de modernidad, de internacionalidad y de libertad creativa en un momento social y político en el que el país estaba abriéndose a una nueva situación social, tras el fin del régimen franquista. Y, de este modo, dotó a la ciudad de un ámbito donde pudieran convivir y plasmarse los nuevos cambios y dar a conocer las obras y propuestas de los nuevos artistas emergentes, tanto locales, como foráneos. Fue un caja de resonancia, un detonador ya que se daban situaciones nuevas y cambiantes. Lugar de encuentro y una estación abierta por la que pudieron transitar nuevos conceptos de arte, más complejos y más comprometidos que el concepto tradicional de obra, soporte y exposición. Desde el punto de vista estético el discurso de lo ecléctico que se asoció años después a la «Movida madrileña» ya estaba muy presente en *Patagallo*, pues dejando a un lado ciertos discursos de vanguardia, se postulaba una obra sin prejuicios, atendiendo fundamentalmente a la experiencia física, vital y a la importancia del hecho creativo. No fue *underground* desde el punto de vista minoritario, ya que era abierto al mestizaje cultural y humano. Su concepto resultó ser corrosivo tanto para la izquierda como para la derecha, ya que cierta progresía, aunque liberal en teoría, adolece en la práctica, en muchos casos, de un sentimiento real de libertad. Sus objetivos, según su creador, fueron: fijar la atención en los movimientos marginales y las tendencias radicales, mantenerse al margen de los intereses económicos y autogestionarse, evitar los cánones y prototipos de galería tradicional, estar ligado a la cultura popular y a la creación contemporánea internacional. Por otra parte se creó la revista *Zootropo* única en su estética como en su factura, realizada en serigrafía manual y en sí misma era una obra de arte que atendía a las manifestaciones pictóricas, plásticas, musicales y artesanales e integrando también la poesía visual y la literatura. *Patagallo* innovó también en el plano estético con la incorporación de los sistemas de representación y la simbología de las producciones artísticas de los mal llamados enfermos mentales, ya que era una manera alternativa de romper los sistemas convencionales: se rompe la perspectiva convencional, el concepto espacial, la lectura de la obra y la alteración de los recursos estéticos tradicionales. Otra característica importante fue el elemento lúdico, tan poco habitual en el arte español hasta ese momento. Sergio Abraín creó una escuela diferente y una forma singular de ver el arte, un espacio interactivo en cuanto a la concepción artística que mezclaba distintas actividades: pintura, plástica, performances e instalaciones. La actividad de esta galería marcó en gran medida los diez años siguientes de la modernidad cultural en Zaragoza y allí expusieron muchos de los artistas aragoneses que hoy conforman el panorama aragonés, así como otros del resto del Estado: Pepe Bofarull, Vicente Villarrocha, Sergio Abraín, Enrique Larroy, Horacio Sapere, Luis Sevo, José Antonio Labordeta, Ignacio Mayayo, José Luis Rodríguez, J. Lapuente, Frances Canyellas. P. Felipe, Ocaña, José Luis Cano, Jaume Pinya. El grupo *Boira*, Francisco Rallo, Ruiz de Eguino, Carmen Lahoz, Pep Canyellas, Rubén Enciso. *Patagallo* significó la conciencia de que, en arte,

se deberían de difuminar los límites de las presencias, eliminar las jerarquías entre las paredes y los espacios, haciendo que el arte aparezca como un todo. Cumplió con las funciones esenciales que debe asumir el arte: poseer un compromiso social, facilitar la proyección de los sueños, anhelos y frustraciones, propiciando una catarsis individual y colectiva. Contribuyó al desarrollo de una nueva simbología vital; siendo desde su inicio un original y efectivo instrumento de comunicación. *Caligrama* se inauguró en un contexto político y social diferente ya que, por primera vez, desde la época de la República, España tenía un gobierno socialista y la ciudad estaba despertando a una nueva andadura, debido a los cambios políticos y al deseo de toda una generación deseosa de vivir su libertad. En poco tiempo surgen nuevos conceptos estéticos y vitales creándose lugares de encuentros alternativos que mostraban la nueva estética, más libre y con menos prejuicios. El mismo Abraín hizo una notable aportación a la hora de dotar a la ciudad de una estética acorde con los nuevos tiempos, creando espacios singulares, logotipos, murales. Respecto a la infraestructura cultural, a pesar del impulso económico, se observan grandes vacíos: no existía, ni existe en la actualidad, una Facultad de Bellas Artes ni un museo de Arte Contemporáneo. Los artistas que trabajaban en la vanguardia eran casi los mismos que habían iniciado su trayectoria en *Patagallo* y estaban muy disgregados y no disponían de espacios adecuados ya que las galerías existentes tenían un corte clásico y comercial: sala Goya o cubrían valores consagrados: sala Cai y Cazar. La sala del Instituto Mixto 4 de Zaragoza dirigida por Manolo Val tenía la finalidad pedagógica de acercar a la joven generación de artistas locales a los institutos. La galería *Spectrum* estaba especializada en fotografía de experimentación y vanguardia. Para cubrir nuevas expectativas y poder contar con la infraestructura necesaria para llevarlas a cabo, Sergio Abraín montó *Caligrama* junto a un grupo de colaboradores, entre los que encontraban: Alberto Ibáñez, Jorge Martínez, Juan Colón y Chus Torrens. El espacio situado en la calle de la Paz, n.º 7, si bien tiene las mismas características de *Patagallo*, va más lejos, añadiendo dos galerías, una librería especializada en filosofía, literatura y arte y un bar con nuevo diseño que evoca el estilo postmoderno. El concepto básico seguía siendo el mismo que el de *Patagallo*, como espacio de encuentro y potenciación de artistas locales y como apoyo y cobertura a todas las manifestaciones nuevas: videos, música, diseño, performance, moda, arquitectura, instalaciones... El espíritu del espacio fue intentar unir los sectores progresistas de los setenta con las nuevas ideologías emergentes pero no se consiguió, debido a que estos grupos que fueron muy activos en *Patagallo*, no se implicaron en ciertas formas de modernidad como el punk, la homosexualidad, el rock y su estética. *Caligrama* creó escuela de artistas y contribuyó a la formación de técnicos, directores culturales y colaboradores de las instituciones públicas y privadas. Fue un fenómeno ecléctico que sintonizó con una manera abierta y global de concebir el arte y la cultura con todas sus manifestaciones. No había una tendencia estética exclusiva, se abordaba desde la nueva figuración hasta la transvanguardia italiana, la fotografía, las instalaciones, la abstracción... Por otro lado fue lugar de encuentro y colaboraciones con los críti-

cos de arte contemporáneo más reconocidos del panorama nacional: Juan Manuel Bonet, Francisco Rivas, Javier Rubio, Rosa Queralt, Victoria Combalía, etc... Una de las contribuciones especiales de *Caligrama* fue el traer a Zaragoza los aspectos más interesantes de lo que se llamó «La movida madrileña», presentación de la revista «La luna» de Borja Casani, exposiciones y participaciones de: Oukalele, el Hortelano, Mariscal, Darío Corbeira, Montxo Algora, Ceesepe... Exposiciones interesantes como la de Paco Leal, Canyelles y Sapere. Encuentros artísticos como los de los videos artistas Muntadas y Francec Torres. Colectivas como la de «Diseños Imposibles» donde se convocó a artistas plásticos y arquitectos de la ciudad para diseñar un espacio arquitectónico imposible de realizar o la titulada « Su disco favorito» de carácter itinerante por España y que congregó a la mayoría de los artistas de este país. Actuaciones musicales, performances como las de «Calidoscopio»...

En resumen, *Caligrama* viene a prolongar la misma idea que su predecesora, pero, con la perspectiva que da el tiempo, *Patagallo* resultó ser más radical ya que había más confrontación ideológica y política. La capacidad de provocar era mayor y el choque más brutal. Las dos galerías contribuyeron de todas formas al coleccionismo de arte aragonés de vanguardia que hasta ese momento apenas existía. Por otro lado es interesante resaltar que estas iniciativas nunca contaron con ningún tipo de apoyo oficial y sí con la pasión de una ciudad y de unas generaciones que vieron en estas propuestas el medio de llevar a cabo sus utopías... Muchos proyectos interesantes y originales quedaron sumergidos en el aire... en los muros de aquellos espacios que, durante un periodo de nuestras vidas, fueron nuestra casa y nuestro hogar. En ellos, como en una sinfonía en silencio, todos: el equipo, los artistas y el público dejaron algo de su emoción, de sus sentimientos, de su razón de ser, de sus aspiraciones y de sus sueños.

Patagallo y *Caligrama* permanecerán para siempre en la memoria de aquellos que los transitaron, como experiencias mágicas... paraísos de arte que Sergio Abraín creó cuando hizo polvo alrededor de los pies de su MADRE-TIERRA-ORIGEN-CIUDAD.