Sección 2.ª

LO VIEJO Y LO NUEVO EN EL ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO, INFLUENCIAS FORÁNEAS Y MANIFESTACIONES AUTÓCTONAS (1880-1980)

Actas
del
V.º CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE
Barcelona; 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984

Presidente: Antonio Bonet Correa
Vicepresidente: Ignasi de Solà Morales i Rubio
Secretaria: Mireia Freixa i Serra

SUBSECCIÓN PRIMERA

Ponencia marco:
Recepción del concepto de vanguardia en España

Apertura de la sessió

FREIXA, Mireia. (Universitat de Barcelona. Secretària de sessió). En esta bandera absolutamente inédita, que Pere Romeu, el organizador de los «Quatre Gats», entregó el día de la inauguración de su local, hay una frase que sintetiza bastante la finalidad de esta sección dice así:

«Som del gremi dels que riuen de l'art vell i respecten l'art antic i estimen el modernista. Son del gremi, no dels que el vi us embriaga sinó dels que el vi us inspira; no dels que mengen per vici sinó per agafar força; no dels que riuen per riure, sinó per burlar-se del poderós, ridícul i enlairar lo modest que s'ho mereix.»

La frase esencial sería ésta: «Som del gremi dels que es riuen de l'art vell i respecten l'art antic i estimen el modernista». Entender esta síntesis entre el arte viejo y el arte nuevo, diferenciar entre arte viejo y arte nuevo y arte moderno como alternativa, son los conceptos que tienen que dinamizar esta sesión.

BONET, Antonio. (Universidad Complutense de Madrid. President de la secció). Ya tenemos bandera y lema.

Recepción del concepto de vanguardia en España

Ángel González García

Buenas tardes, quisiera agradecer a la comisión o comité organizador del V Congreso del CEHA, la extravagante deferencia de invitarme a presentar una ponencia en este congreso, esto en primer lugar. En segundo lugar, disculparme con este mismo comité y con todos ustedes, queridos colegas, por no haber podido enviar a tiempo mi ponencia y, en consecuencia, de que ustedes no tengan un resumen de la misma. En cualquier caso, he querido que se hiciera —supongo que muchos de ustedes lo tienen— una fotocopia de lo que yo consideraría, no tanto un resumen de la conferencia como un índice temático de la misma. No se trata de un índice analítico, sino más bien de un repertorio de cuestiones o temas. De todos ellos voy a tratar, de algunos mucho y de otros muy poco, prácticamente nada, no es más que un índice retórico. De todas maneras, la conferencia se acomoda vagamente a este índice.

Dicho esto, quisiera comenzar por leerles algo que escribió Ramón Gómez de la Serna en 1927 o 28 no recuerdo, a propósito de El Greco: «Hay que conocer a Venecia en invierno para comprender que tenía algo de Toledo sobre abismo de aguas, sobre empedrado de canales». Pues bien, no es así: Toledo no es Venecia en invierno, mientras el Tajo no sea navegable no tendrá nada que ver con Venecia. El libro de Ramón es excelente, allí se dicen entre otras cosas esta frase magnífica aplicada al Greco de «gran pintor de bacalaos celestiales», la frase me parece magnífica, pero algo benevolente con el único pintor que ha cometido el gravísimo delito de abandonar Venecia por Toledo. Toledo y El Greco precipicio y tumba de la pintura. Felipe II, nuestro buen rey, que era además buen aficionado a la pintura —lo del Bosco fue quizá un desliz— lo supo descubrir a tiempo, El Greco, aquel renegado de Venecia anunciaba la precipitación de la pintura, su caída, primera caída. Afortunada e inevitablemente, el griego fue olvidado muy pronto, inevitable y tal vez desafortunadamente apareció de nuevo y como por sorpresa, cuando la vanguardia amenazaba con precipitar la pintura, o simplemente con dejarla caer.

El viaje de Maurice Vague a Toledo no fue más que un viaje al fin de la pintura. La perplejidad de muchos de mis colegas, historiadores de arte, ante este extraordinario eclipse del Greco me parece innecesaria. Vague dedicó su *Greco* o *Misterio de Toledo,* que republicó en París en 1912, al conde Robert de Montesquieu, que —como dice Vague en la dedicatoria del libro— fue uno de los primeros apologistas del Greco, pero fue también el presunto protagonista de una célebre novela de Huismann, que quizá ustedes hayan leído, *Au revoir,* tal vez la paradójica fortuna del Greco también haya que entenderla al revés, a contrapelo.

Ramón Gómez de la Serna escribió su libro sobre El Greco consciente de la admiración que había despertado entre los modernos. El Greco mismo le parecía, sin duda, un modelo «delirante», dice él, de modernidad, «su cenotafio —escribe Ramón— está en la obra de Bartolomé Corio, tengo que reconocerlo con admiración, pero su fantasma inquietante, evadido y delirante quisiera que estuviese en este libro». Ramón ha expuesto en este

libro con una asombrosa clarividencia, el programa crítico de toda una generación de intelectuales españoles, salvar a la pintura de la perezosa laboriosidad de los historiadores del arte y sobre todo salvarla de sí misma, de su mortal perfección. Lo de menos, por ahora, es saber si Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Moreno Villa, Juan de la Encina, Ramón Gaya, o el propio Gómez de la Serna, Ramón, fueron capaces de presentir y argumentar el precipitado destino de la pintura. Me atrevería incluso a decir, es mucho atrevimiento tal vez, que la mayoría de lo que escribieron, excelente sin duda, sobre Velázquez o sobre Goya, o sobre El Greco es literatura castiza, pero su novedad, su relevancia, consiste, sin duda, en haber convertido la pintura en un problema, problema nacional, en primer lugar. Implícitamente esos libros venían a plantear una pregunta muy embarazosa y de corte inequívoco regeneracionista, ¿por qué no se pinta en España? Yo mismo, como tantos otros historiadores del arte, que es lo que soy, o como cualquier buen aficionado que es lo que quisiera ser, me lo he preguntado muy a menudo, ¿por qué en España no se pinta, más aún, por qué apenas se pintó nunca? Algún día podremos contestar estas dos preguntas entre todos nosotros, en vez de tener que añadir un apéndice sobre el caso español a los manuales de nuestros colegas italianos, franceses o ingleses. ¿Será acaso el arte español un mero apéndice del arte occidental, del arte europeo? Algún día habrá que decidir si es que en efecto en España no se pinta y apenas se ha pintado nunca, o si es que se ha cometido una grave injusticia crítica e historiográfica con nuestros pintores, a excepción, claro está, de diez o doce a cuya costa alguien inventó ese patético slogan «España tiene pintores».

Aquellos tiempos felices y hasta gozosos en que ingleses, franceses e italianos coleccionaban frenéticamente cuadros de escuela española pasaron ya, como si el agravio de algunos ilustrados franceses, bien conocidos, hubiera recibido con esta fugaz celebridad de la pintura española, una completa y definitiva reparación.

He vuelto a leer hace muy poco, el ensayo histórico y crítico sobre la escuela de la pintura española de monsieur de Seaya, que se publicó en Cannes en 1843. Este convencional admirador de la pintura española de era —como él mismo declara en la página primera de su libro— miembro de varias doctas sociedades, pero a ciencia cierta, no lo era del CIAM. Pero volvamos a ello, en España, ¿se pinta o no se pinta?, no quisiera sin embargo olvidarme del objeto de esta sección segunda de este V Congreso, cuyo título es «Lo viejo y lo nuevo en el arte español contemporáneo, influencias foráneas y manifestaciones autóctonas 1880-1980». A mí este título me plantea una duda: ¿son dos temas los que aquí se plantean? o ¿acaso la segunda parte del enunciado, «influencias foráneas y manifestaciones», es una nueva paráfrasis de la primera, «Lo viejo y lo nuevo en el arte español»?, y si lo es, ¿debemos considerar que foráneas es una paráfrasis de nuevo y autóctonas de viejo o viceversa? Ignoro si la ambigüedad del título es voluntaria o involuntaria, benévola o irónica, pero en cualquier caso nos lleva hacia el centro mismo de aquel viejo conflicto crítico de los años treinta. Porque esta vanguardia, ¿la hemos recibido o la hemos producido? producido a mano quiero decir. Convengamos, es la primera afirmación que les voy a hacer, y les voy a hacer muchas, en que la asociación entre vanguardia y pintura ha concluido en 1920, provocando la precipitación o caída de la pintura, su derrumbamiento. ¿Cuál tendrá que ser la trinchera que nos revele la propiedad de cada uno de los fragmentos o de las piezas íntegras que vayan apareciendo en una virtual excavación? Mi trabajo actual transcurre en la capa más superficial, en esa delgada corteza que cubre por erosión el perfil oblicuo de la pintura derrumbada, me encuentro así con un problema algo tonto, saber cuál era la posición real de cada pieza antes del derrumbamiento vanguardista, esto es establecer su trayectoria, adivinar si es o no de mi competencia, si he de reintegrarla a su posición original o abandonarla a su continua precipitación. A diferencia de Ramón Gómez de la Serna e Italia, hoy podemos contar con la ventaja de saber que mientras ellos, esos intelectuales españoles de los años veinte o treinta, descubrían este problema de la pintura, la pintura como problema y se esforzaban por salvarla a sí misma, la pintura ya se había autosuprimido. Existe hoy una cierta y descabellada tendencia a menospreciar o a descartar incluso la evidencia histórica y física, hasta química, ya hablaré de ello, de la autosupresión de la pintura.

Se presenta entonces el trabajo llevado a cabo por Mondrian o por Malevich, por una parte, y de Marcel Duchamp por otra, como fruto de un capricho extravagante y no de una vigorosa concien-

cia de la perfección de la pintura, de su acabamiento. Se esgrimen distintos argumentos y argumentos singulares; en el caso de Malevich, su retorno a la pintura en los años treinta; en el caso de Mondrian su recapitulación americana, o bien a Duchamp se le considera un caso perdido. Estos argumentos se basan tan sólo en la confusión entre dos hechos, entre dos circunstancias muy distintas; una, la autosupresión de la pintura y, la otra, el rendimiento óptico y conceptual de la autosupresión. A partir de 1920 la supervivencia de la pintura ha sido, en cierto modo, simulada o propiamente fantasmal. En su precipitación, fruto a un mismo tiempo de su perfección, de su fin, de su acabamiento y de las instancias «tecnológicas» de la vanguardia, ha dejado sobre ella, sobre la superficie de la pintura y de la vanguardia a su vez, por rozamiento, un rastro duradero. Todo marcha bien desde 1920, pero el aspecto de la vanguardia, su aire, fue durante muchos años el de una casa desocupada donde podemos reconocer todavía el perfil de los muebles, la superficie de las alfombras, la combustión de las estufas. La vanguardia ha conservado incluso un vago olor a trementina, el rendimiento óptico de la autosupresión de la pintura, ha retrasado el recuerdo de su caída. Podríamos incluso hablar de una serie de graves consecuencias o de molestas consecuencias derivadas de una mala administración del retraso de la pintura, entre 1920-60 un clima de euforia, la pintura buscaba y encontraba su legitimidad en la vanguardia y la vanguardia inconscientemente la encontraba en la vigencia óptica o conceptual de la pintura; así se explica, por ejemplo, el ciclo de la pintura americana desde Pollock hasta Robert Morris. Pero lo que quedaba de manifiesto, al descubierto, era la inviabilidad de una pintura sin vanguardia, pero con algo más. A partir de 1970, con lo que nos encontramos, con lo que nos damos de bruces, es con un desenlace grotesco. Se culpa a partir de 1970 a la vanguardia, que había permanecido abusivamente asociada a la pintura de yugular su existencia, y se dice «la vanguardia no pinta», pero ¿por qué había de pintar? Las consecuencias son, en definitiva, y resumiendo, por una parte, el descrédito arbitrario de la vanguardia y, por otra, una práctica salvaje de la pintura. Por lo que se refiere a este descrédito arbitrario, diría que a despecho de lo que digan algunos bárbaros vengadores de la pintura actuales, su exclusión nada tiene que ver con el presunto fin de la vanguardia, pero la vanguardia no ha muerto, porque la vanguardia es precisamente lo que está más allá de la pintura, es un principio de razón, disfrazado, eso sí, de distancia tecnológica durante su prolongada y monstruosa asociación con la pintura. La vanguardia son piezas, pantallas, tal vez cuerpos, una cierta y progresiva uniformidad material, una especie de desierto. Por lo que se refiere a la práctica salvaje de la pintura, les diría que el desfallecimiento artificial de la memoria histórica y física de la pintura, ha traído por su parte, no sólo una degradación de sus protocolos ópticos, sino además la ocultación sistemática del rendimiento conceptual de su caída. Voy a poner algunos ejemplos virtuales de este rendimiento conceptual que son insuficientes, pero he intentado hacer un catálogo suficientemente completo. Los que parecen que están más cercanos a la pintura o aquellos que está más lejanos: insuficiencia del ojo vigente, necesidad de multiplicar su competencia, estados pasajeros de ceguera, un olfato más fino, mareos y vértigos, planes de evasión, disimulo, algunos más incluso, contrabando de pieles, falsificación clandestina de licores, tráfico de obras de arte, es decir, vivir del arte, canciones, turismo y sobre todo compra de postales. Quisiera hablarles, pero no voy a tener ocasión, de ciertas debilidades pictóricas del arte conceptual, como las debilidades de Joseph Beuys. Pero, me voy a limitar a hablar de cómo se administra el rendimiento conceptual de la caída de la pintura, de cómo administrar las energías liberadas por la escisión de la vanguardia y la pintura. Cómo retratar conscientemente por medios mecánico o ideológicos, el recuerdo de su caída, bien Marcel Duchamp ha dado un excelente ejemplo en su *Gran Vidrio,* al que calificó precisamente de *Retrato en vidrio.* Todo va bien, así que nadie quiere saber nada de la crisis de 1920, los aficionados porque ya se han comprado un video y además porque todavía hay pintura, los pintores y sus amigos los críticos porque han decidido empezar de nuevo, refundir la pintura. Los historiadores del arte ante la evidencia de la caída de la pintura, estarían obligados a pensar la historia de la pintura como un ciclo cerrado. La prolongación fantasmal de la pintura nos exime de pensarla completa, en su totalidad, de ahí claro está que sean precisamente los especialistas en pintura de los siglos XVI-XVII-XVIII-XIX los principales interesados en que Klee sea del gusto de los espe-

cialistas del siglo XX. Lamentablemente, las continuas metamorfosis de la pintura han disipado en nosotros aquella incertidumbre de los años veinte y treinta que animó a tantos intelectuales españoles a preguntarse por su destino y a convertirlo en objeto de reflexión.

María Luisa Caturla en un libro espléndido y poco leído que se llama *Arte de épocas inciertas,* que ella comenzó a escribir, como declara en el prólogo en 1929, dice: «a juzgar por la producción artística, nunca supo el hombre menos que pensar ni por donde salir, que en estos decenios primeros del siglo XX, nunca han sido más notorios los signos de incertidumbre en el arte. Consciente de ellos el hombre actual ignora si algún día serán considerados o no de transición, si esta rigidez última en que estamos reclusos contiene en sí, resurgimiento y muerte». Yo solamente le haría una objeción a este texto o este pasaje de María Luisa Caturla: incertidumbre en el arte o incertidumbre en la crítica. El libro de Caturla es una buena prueba de que en España, en la España de los años veinte o treinta la incertidumbre crítica fue mucho más explícita y sugestiva, incluso, si quieren, productiva, intelectualmente hablando, que la incertidumbre artística.

Mientras la mayoría de los artistas de «vanguardia» una vez más, demostraba una festiva credulidad y una completa incapacidad para ver lo que estaba ocurriendo, ella, Caturla, no solamente se aventuraba a calificar de incierto el arte contemporáneo, sino que además decidió muy sensatamente, extender su incertidumbre a otras épocas de la historia del arte, concretamente al gótico flamígero y a eso que entonces y ahora todavía se llama, inciertamente, el manierismo. La incertidumbre de Caturla era hija de la incertidumbre de Ortega y Gasset, que ya había expuesto en *El arte en presente y en pretérito,* que luego formaría parte de su célebre libro *La deshumanización del arte,* publicado en 1925. «No creo —decía Ortega— que pueda haber un arte del pasado cuando falta otro del presente, ligado a aquél con un nexo positivo». Este texto está escrito con motivo de la exposición de artistas clásicos del año veinticinco. El argumento orteguiano prosigue de la siguiente manera: «El arte actual consiste en que no lo hay, en primer lugar, después, en segundo lugar, el arte del pasado es arte en el pleno sentido de la palabra, en la medida en que aún es presente, que aún fecunda e innova. Y en tercer lugar, después de Manet, Velázquez es una maravilla arqueológica». Y concluye Ortega: «El único modo de animar ese argumento, sería presentar concretamente un cuadro, un solo cuadro que siendo heredero de la tradición insinúe un nuevo tema pictórico, señale algún rincón aún intacto en la topografía del arte usado. Mientras esto último no acontezca, será invulnerable la posición de quienes piensan que la tradición artística ha llegado a consumir todas sus posibilidades, y es preciso buscar otra forma de arte».

¿Estaría, pues, toda esta literatura artística regeneracionista de los años veinte y treinta, dedicada a reanimar la ejemplaridad del arte del pasado, o simplemente a revivirlo para que a su vez cobrara vida el arte del presente? Ramón Gómez de la Serna parece haber encontrado el camino más corto para devolver al pasado su vivacidad perdida. Al *Caballero de la mano en el pecho* del Greco, se le desploma esta mano en público. Un milagrito de salón, pero más expresivo que las elipsis de Ortega sobre la conveniencia de pintar cuadros, más que cosas; más expresivo que las tímidas, aunque certeras observaciones de Moreno Villa sobre el convencionalismo de Velázquez, y más expresivo también que la polémica entre Renau y Ramón Gaya a propósito de Goya.

Dejo voluntariamente a un lado los desvelos de Eugenio D'Ors y algunos más, Benjamín Palencia, por ejemplo, por reanimar las influencias de los antiguos pintores italianos. El prestigio de Giotto o de Piero della Francesca, fue un lugar común en la Europa de los años treinta como ya advirtiera la propia Caturla en su libro. Una acepción disparatada y «cañí», de este ambicioso programa de regeneración de nuestro pasado artístico, es, cómo no, la que se empeña en presentar al Greco, Velázquez y Goya como padres inverosímiles de la pintura moderna.

¿Constituye este programa una versión española de la vuelta al orden? No estoy muy seguro. Existen, sin duda, afinidades con el caso italiano, pero creo, que el regeneracionismo artístico tuvo aquí en España causas y tal vez intenciones, también, muy particulares. En primer lugar, el hecho de que fuera un español, Pablo Picasso, el responsable más notorio del desorden reinante, y, en segundo lugar, la súbita y atropellada revelación de la modernidad en un país que apenas era consciente de su tradición. ¿De dónde demonios salía Picasso? ¿Qué

pintura corría por sus venas?, la existencia de Picasso constituyó un verdadero enigma histórico y racial. Durante todos estos años, los problemas derivados de la difícil asociación entre vanguardia y pintura, quedaron oscurecidos y confundidos por las peripecias de la obra de Picasso. Pintura de vanguardia o pintura moderna, no eran más que paráfrasis de la pintura de Picasso, del Picasso ordenado de los años veinte y treinta, por supuesto. Nuestros intelectuales regeneracionistas estaban seguramente asombrados de la habilidad con que aquel hombre había destruido la pintura para reconstruirla luego a su antojo. Por eso no me extrañaría que fuera en Picasso en quien pensara Eugenio Montes cuando declaró a *La Gaceta Literaria* ante la cuestión: ¿Que es la vanguardia?: «La vanguardia es o ha sido el guirigay con el que simulando una apariencia de desorden, el arte de nuestra época ha restaurado el orden». José María de Cosío respondió a la misma pregunta, diciendo que la vanguardia no será sino la extrema avanzada de la tradición, todos los que no tengan esta conciencia de continuidad serán guerrilleros francos, generalmente desorientados y efímeros.

La admiración legendaria —lo reconozco— de los falangistas por Picasso y la histórica decisión del gobierno de la República de nombrarlo director del Museo del Prado, encuentran en estas dos respuestas, en la de Eugenio Montes, falangista, aunque ambiguo, sin duda, y de José María de Cosío, una interesante y temprana argumentación. Aquéllos, los falangistas, podían admirar en Picasso su temperamental deslizamiento desde el desorden al orden, como un Mussolini de la pintura. El gobierno de la República, por su parte, resolvía por decreto las incertidumbres de Ortega y Gasset sobre el destino de la pintura. Bien pensado, nombrar a Picasso director del Prado revelaba tanta ingenuidad como calificar a España de República de trabajadores de todas clases. Tanto para la izquierda como para la derecha, aparece como el paradigma del pintor español, cifra y resumen de la pintura española, y el propio Picasso con sus citas lo demostró, o quiso demostrarlo, o se convenció de ello.

Es cierto que Eugenio D'Ors mostró una cierta resistencia, dice: «Pero si Picasso no es francés, ¿qué será?, ¿español acaso?, de ningún modo». Probablemente en Picasso empieza, al contrario, una era de antiespañolismo en el arte del mundo. Picasso es un pintor italiano, probablemente el único pintor italiano de hoy.

Este juicio dorsiano es muy conocido, pero creo también que mal comprendido; por culpa de Manet, dice D'Ors, la pintura se había toda ella españolizado un poco. La italianización de Picasso no es pues, más que un regreso a los orígenes de la pintura y en particular, claro, de la pintura española. Picasso es español por italiano, e italiano por español, como Velázquez. Y dice D'Ors de nuevo, «como este clásico arruinado, este aristócrata declassée, pero conservador de la condición de estirpe todavía, va a confundirse con un nuevo rico y caer en el delirio de los comienzos absolutos». «Ya vuelven los italianos, madre, ya vuelven los italianos», exclama D'Ors en 1930, y Sebastià Gasch contesta. «Ya vuelven los bárbaros, madre, vuelven todos ellos a regenerar la pintura porque la pintura ha degenerado». Clasicismo o barbarie, Gasch y D'Ors difieren en los medios pero no en los fines, hay que sacar a la pintura del estado de postración en que se encuentra, a diferencia tal vez —no lo sé— a diferencia de Ortega, creen conocer las causas y los remedios y anuncian una severa depuración de la pintura española, no es difícil ni insensato reconocer en sus proyectos, indicios de un fenómeno alarmante, la transformación del regeneracionismo en autoritarismo.

«No me interesa la pintura —decía Gasch en 1930— o mejor dicho, únicamente me interesa la pintura cuando sirve de medio para exteriorizar un intenso resplandor espiritual, amo cada día con más intensidad las cosas vivas, detesto las cosas muertas, detesto, por lo tanto, la pintura, la pintura fin en sí, la pintura que sirve de pretexto para disimular una triste insuficiencia espiritual». Sin comentarios, o sólo éste: Gasch no quiere reconocer que la pintura fin en sí misma, es precisamente esta pintura despiadadamente consciente de su propio fin.

El estado de ánimo de Sebastià Gasch, de D'Ors, o incluso de Ortega, me trae a la memoria el de alguno de nuestros contemporáneos. Ellos también creen que la pintura ha degenerado y no sólo por culpa del buen gusto, como diría Gasch, o de la ignorancia de su pasado, como dirían D'Ors u Ortega, sino además y sobre todo por culpa de su prolongada y, sin duda, aberrante asociación con la vanguardia. Pero una cosa es que, en efecto, la pintura se haya caído del proyecto de vanguardia, y otra muy distinta que todo lo que se ve sea pintu-

ra o visto como pintura, más aún, que toda la pintura sea pintura. Una tromba de marcianos, unas verduras en una olla, siesta de un fauno, no son inevitablemente pintura. Y lo diré de otro modo, el fin de la pintura de vanguardia, o en vanguardia, no comporta necesariamente el regreso del pintoresco romántico; regreso del pintoresquismo bajo la forma de una legítima pero desdichada nostalgia de aquella edad en que la pintura ejercía el monopolio de la representación y mediatizaba la visión de la realidad volviéndola pintoresca, eso que Cézanne llamaba el mundo transfigurado en pintura. Durante poco más de cuatro siglos la pintura se presentó a sí misma como una especie de razón figurativa. Había constituido y conservado un cierto orden en el ámbito de la representación y de la reproducción del mundo, orden que la vanguardia concluyó y en consecuencia acabó por repudiar. Fue entonces precisamente cuando la vanguardia se presentó a su vez como nuevo orden por ausencia, sin duda de la pintura.

Pero la pintura no se ha resignado a su ausencia y la pintura regenerada ha invadido desordenadamente su propia historia. El eclecticismo que resulta de ello no constituye, sin embargo, un orden figurativo, sino simplemente un repertorio heterogéneo de figuras, de cosas pintadas cuyo número aumenta a velocidad alarmante y amenaza en sepultarnos en pintura. Si alguien había imaginado que el eclecticismo garantizaría a la pintura un ritmo de producción más lento y reflexivo se equivocó de medio a medio. El ciclo histórico del eclecticismo post-moderno o post-vanguardista, como ustedes quieran llamarlo, será tan corto como cualquier aparición, en cualquier caso es muy frecuente que los fantasmas, que las apariciones vagabundeen durante siglos sin provocar más que un escalofrío de tarde en tarde.

Hemos vuelto a caer en el mismo error de los años veinte y treinta, en el absurdo conflicto de pintura degenerada y pintura regenerada, en la ridícula presunción de que la pintura no tiene fin, en la vana esperanza de que el pasado, clásico o bárbaro de la pintura la salvará de sí misma, eso es, de su modernidad. Pero tratándose de pintura —tal vez la música o la poesía sean otras cosas— podemos decir, yo puedo decirlo al menos, que su tradición es su modernidad, la pintura es siempre moderna. Tuvo un principio Giotto y un fin Ducham —diría yo— con algunos otros. Con Marcel Duchamp, la pintura emprende su último viaje, un viaje de placer, como ha dicho en un artículo reciente el pintor y escritor Carlos Alcolea, un viaje de París a Nueva York, su retraso dependerá tan sólo de la velocidad del transporte, del paquebote de turno y de la resistencia del vidrio. Su rotura, esa rotura definitiva, la rotura del *Gran Vidrio,* lo vuelve intransportable, y ahí comienza el fin de la pintura en su intransportabilidad.

La historia de la pintura, en efecto, coincide con la época en que se generalizaron los intercambios comerciales por mar; con el tren, claro está, la pintura iría más deprisa. Porque la pintura es simplemente cierta convección óptica entre un ojo inmóvil y una pantalla que viaja, ahora el que viaja es el ojo, las pantallas permanecen inmóviles aunque pueden conectarse entre sí. Alguno de ustedes me dirá que de pintura ya hubo antes, y es cierto, pero el ciclo de la pintura antigua también tuvo su principio y tuvo su fin. Un principio y un fin legendarios, de ahí que sea más pertinente hablar de ciclo mítico de la pintura que de pintura antigua. En sus orígenes y durante un largo período de tiempo, la pintura moderna se propuso repetir aquella otra que sólo conocía por descripciones retóricas, alcanzar de nuevo la mítica perfección de la pintura antigua. Los primeros modernos leyeron literalmente la pintura antigua, la imaginaron a través de las fuentes literarias, y dado que estas mismas fuentes literarias habían descrito vigorosamente y privilegiadamente su perfección, también los modernos se dedicaron obsesivamente a darle nuevo cumplimiento. El Miguel Ángel vasariano, el Rafael de Friesz o el David de Renard, son los mejores testimonios de que la pintura moderna ha perseguido su perfección y ha querido alcanzarla en diversas ocasiones.

«Ars perfecta erat», dijo Plinio del arte de los antiguos. ¿Lo fue, sin embargo, la pintura de Miguel Ángel o de Rafael o de David. ¿No será, por el contrario, un vago sueño que la pintura acabe y se consuma? ¿Hasta cuándo —incluso si quieren que me ponga retórico— deberemos compartir su constante agonía? Reconozco, desde luego, que en mi exposición he dado por cierta la consumación histórica de la pintura —continuaré haciéndolo— . Mi principal argumento ha sido —también lo reconozco— un argumento at ergo, por así decirlo, por la espalda y a traición, la regeneración de la pintura. Y ustedes me van a permitir mi breve y

tendenciosa disgresión sobre su degeneración. Todos conocen, sin duda, los criterios del partido nacional-socialista alemán en materia de arte de vanguardia, su concepto pretendidamente racial de arte degenerado. Pues bien, en 1949 se publicó aquí, en Barcelona un ensayo del Dr. Oriol Anguera, sobre Werner Peiner, un protegido de Hermann Göring y autor de los cartones de una serie de tapices para la nueva cancillería del Reich, donde dicho doctor, el doctor Oriol Anguera amigo, discípulo o admirador de Ortega y Gasset, llegaba a la estupenda conclusión de que la pintura regenerada se caracteriza precisamente por su acabado, es decir, por ser una pintura acabada, y como se acaba un cañón se acaba una tela, decía Oriol Anguera, no sé si consciente o inconsciente de la ambigüedad, de la notable ambigüedad semántica de este acabado. Pero decía más, y se lo voy a leer, en un epígrafe que se titula: «Pero no se dijo que el canciller prescindió del *homo ludens*», escribe, «pero no se dijo que el *homo regens* de turno de la Alemania contemporánea, pensó jamás en prescindir del *homo ludens*, del hombre que canta y sueña, del poeta y del pintor, en manera alguna, aquí está Peiner entre los pintores, Arnold Brecker entre los escultores. ¿Qué tenían esos pintores para que los retuviesen a su lado y qué tenían aquellos otros que quedaron condenados como herejes, desterrados unos, sepultados otros? Por debajo del plano racial y hondo que es el judaico o ario, había otro problema tan profundo que ni el mismo canciller, —se refiere obviamente a Adolf Hitler—, pudo sospechar su existencia, se trata de aquel subsuelo o plataforma en donde se alimentan las creencias de un pueblo. Y en estas honduras hay esto tan elemental, el que unos pintores gustan y otros no, los que gustan tienen papel histórico, los otros no. ¿Qué pintores podrían gustar? Pues a la vista está, aquellos que convergían en el mensaje histórico de Alemania, los que tenían en su arte la disciplina al servicio de la técnica, los que podían, debían, dar lugar a la productividad, al acabado, como los científicos, como los filósofos, todos convergían en la misma tónica vital». El proyecto nacional-socialista, su cumplimiento, el Tercer Reich estaba destinado a durar, por una tímida convención, mil años, del mismo modo la pintura regenerada de Peiner se constituía un modelo de perfección, de consumación y fin de la pintura misma suspendida para siempre en el instante de su perfección. Las operaciones regeneracionistas que se llevaron a cabo en los años veinte y treinta, guardan una manifiesta semejanza con los que ahora se emprenden; se da la hora, en efecto, de refundar la pintura porque no se la cree arruinada o despoblada, degenerada en suma, por su asociación a la vanguardia. Las consecuencias de esta refundación o de este proyecto de refundación de la pintura son evidentes. En primer lugar, los pintores regenerados de entre-guerras se convierten o se han convertido o se quieren convertir en paradigmas de esta nueva regeneración post-vanguardista. Y en segundo lugar, el viejo conflicto, o la vieja disyuntiva entre clasicismo o barbarie, entre memoria y anacnóresis, vuelve desarmado ante la escena artística como testimonio de que la refundación de la pintura es una empresa ecléctica donde conviven amistosamente las tendencias más dispares. El caso es no cuestionar la vigencia de la pintura ni dar en consecuencia razón completa de su ascensión y de su caída. Si convenimos, por el contrario, en que la pintura ha concluido su ciclo histórico, debemos convenir también en que las competencias descriptivas de nuestra disciplina, la historia del arte, son ya insuficientes, aunque parezca previsible, por otra parte, que estas mismas descripciones se constituyan en virtuales disquisiciones retóricas. Nuestra principal tarea como historiadores del arte, ha de consistir en, primero, argumentar como Plinio su perfección, «ars perfecta est», o simplemente en descubrir, en revelar, como Cézanne quería, la verdad en la pintura. La refundación de la pintura ha revelado su incapacidad para pensarla, para pensarla parcial o íntegramente. La literatura regeneracionista buscaba en el pasado, remedio para el presente, sin considerar o considerando muy vagamente y casi siempre como ya dije, en un tono castizo, el fundamento científico, valga la palabra, de esas aptitudes curativas de la pintura de Velázquez, Goya o El Greco.

A este respecto podría decir tranquilamente, que Ortega y D'Ors fueran dos curanderos resolutivos, como se dice en medicina, en una época en que la historia del arte, los historiadores del arte todavía practicaban orgullosamente métodos hipocráticos, examen de las orinas y las heces, etc… Muchos de nosotros creemos que la historiografía artística debe plantearse ahora problemas muy distintos.

Las grandes y gravísimas inundaciones de Florencia de la década del sesenta pueden servir-

nos de modelo analógico, en efecto, las aguas, las aguas del río Arno arruinaron íntegra o parcialmente las pinturas murales, pero arrastraron y conservaron las tablas pintadas, en plancha, se pudo saber entonces qué es lo que flotaba y qué es lo que se hundía, la imagen del Cristo de Cimabue flotando sobre las aguas nos reveló, por obra del azar, la línea de flotación de la pintura.

Pero no quisiera concluir mi exposición con esta imagen del Cristo flotando sobre las aguas, sino con otra aún más expresiva, más ejemplar, y más reciente, la limpieza de *Las Meninas.* He venido a decirles, he venido aquí hoy a decirles que la refundación de la pintura no es posible ni deseable, lo que ha de morir que muera; ahora les digo, sin embargo, que tal vez fuera posible esta refundación en dos circunstancias, una catástrofe comparable a las invasiones bárbaras, o incluso si quieren que nos remontemos más atrás, una catástrofe comparable a aquélla del tránsito del mito a la historia, una catástrofe que permitiera una «restauratio» o bien, y esto es lo que yo propongo como más posible, aunque quizá la catástrofe esté próxima, una progresiva suplantación de la pintura por su descripción y su reproducción. La limpieza de *Las Meninas* es un magnífico ejemplo de lo que digo —y que nadie piense que esto es una ironía— es un magnífico ejemplo de reproducción en colores y a mano, como diría Dalí, del cuadro pintado por Velázquez. La conservación de pinturas degeneradas, esto es dedicadas a una irreversible autosupresión material, química, no debe afrontarse. La pintura está destinada a pensarla íntegramente desde su arte hasta su ocaso. De ahí que la limpieza de *Las Meninas,* su reproducción a mano, sea a mi juicio, el acontecimiento artístico más relevante de los últimos sesenta años, es decir, desde la autosupresión de la pintura. Y eso es todo.

Coloquio sobre la ponencia de Ángel González García

Bonet Correa, Antonio (Universidad Complutense de Madrid). La sala tiene que responder o preguntar o cuestionar lo que Ángel González García ha hablado. ¿Hay alguien dispuesto a romper el fuego? ¿Quién quiere tomar la palabra?

González, Ángel. No sé, vamos, yo estoy muy decepcionado. Sí, porque yo realmente lo que había pretendido al venir aquí, ya digo que gentil y amablemente invitado por el Comité Organizador, era presentar una especie de repertorio, de perplejidades ¿no?, perplejidades que estoy seguro de que yo comparto con muchos de ustedes. Son varias las perplejidades que yo he expuesto aquí y quizá son unas perplejidades muy domésticas.

Anguiano, Aida (Universidad Complutense de Madrid). Creo que ese recorrido muy rápido por la crítica, ha sido elegido con una intención clarísima y no ha sido sólo eso lo que ha existido; el mismo Gómez de la Serna autor de los *Ismos,* podría ser la otra cara de la moneda. María Luisa Caturla es una historiadora anclada en el pasado desde mi punto de vista, que a lo mejor en un momento determinado podía decir cosas ajustadísimas pero que, a mi entender, no comprendía el arte del presente. Creo que has tomado todos aquellos estudios del arte de quienes precisamente no estaban de parte de la vanguardia y que, por tanto, era factible decir que esto ha degenerado y que lo que hay que hacer es regenerar, peligrosísimo, porque es justo lo que pasó con el nazismo.

González. Bien, no sé; la verdad es que no pretendía presentar ni a Ramón, ni a Ortega ni a Caturla, aunque efectivamente se trata de personalidades, digamos, de escritores o de ensayistas muy dispares, no pretendía presentarlos como enemigos de la vanguardia. No, cada uno adoptó posiciones muy dispares con respecto a la vanguardia. Particularmente, por empezar por María Luisa Caturla yo la he mencionado aquí, y comprendo que es una escritora que se sale un tanto del contexto; María Luisa Caturla, que en paz descanse, que por cierto me he enterado hoy de que había muerto y yo lo he sentido muchísimo, ha muerto en un absoluto silencio y es un escándalo porque es la única historiadora del arte español, historiadora del arte, no quiero decir escritora o ensayista, que se interesó realmente por el arte moderno en los años veinte. Y el *Arte de Épocas Inciertas* es un libro verdaderamente deslumbrante, ¿no? en una época en que D. Manuel Gómez Moreno recorría en burro la provincia de Toledo, María Luisa Caturla hablaba de la *Bauhaus.* Yo no tengo nada contra los burros, pero ciertamente es meritorio por parte de María Luisa y el libro es muy brillante, es verdaderamente ingenioso; lástima que luego se sepultara en el Archivo de Protocolos de Madrid, en búsqueda de unos interesantes, seguramente, documentos sobre Zurbarán.

Pero no es que yo haya pretendido presentar a Ramón como enemigo de la vanguardia; por el contrario, lo he presentado como un intelectual, entre otros muchos, que pretendió refundar la pintura moderna sobre el ejemplo del pasado y sus ensayos sobre el Greco y sobre Goya son, indudablemente, testimonio de esta voluntad regeneracionista.

Ortega, fue amigo de los pintores modernos y les apoyó en la *Revista de Occidente,* con ciertas re-

ticencias a veces, pero, a su vez, él mismo declaraba que —como yo también a su vez he recogido y he sugerido— el arte moderno todavía no existía y solamente existiría en función de una reflexión sobre el pasado. He presentado y además con benevolencia y con entusiasmo a estos escritores regeneracionistas españoles, no como amigos o enemigos de la vanguardia, sino como exponentes o representantes de este programa de regeneración. Ellos son los primeros que se plantean la pintura como un problema, los primeros que consideran incluso que la pintura es un problema nacional, del mismo modo que puedan serlo la literatura o las colonias, o la producción de carbón en Asturias. Es decir, que ellos y no los historiadores del arte fueron quienes, por primera vez tímida y creo que desafortunadamente, aunque no sé si es adecuado reprochárselo, consideraron que era necesario pensar la pintura y sobre todo pensar la historia de nuestra pintura. Lo que ocurre es que mediatizaron por el deseo de refundarla, de regenerarla, y no solamente he citado a Eugenia d'Ors, sino que también he citado, como contrapartida o como otra cara de la moneda coincidente, a Sebastià Gasch. Sebastià Gasch creía que venían los bárbaros; d'Ors pretendía que quienes venían fueran los clásicos italianos. Pero en definitiva, todos ellos lo que quería es que viniera alguien a resolver los problemas de la pintura, a regenerarla, a sacarla, a arrancarla del estado de postración en que se encontraba. Y en ese aspecto lo que quiero decir es que, quizá por este episodio ridículo de que la pintura se diera por degenerada y no por concluida, por primera vez en España se intenta pensar la pintura, se intenta convertir la pintura en un objeto de reflexión.

Ahora bien, estaban excesivamente mediatizados por ese otro proyecto complementario de refundar la pintura. Si ellos hubieran sido conscientes de que la pintura hacia 1920 o incluso si quieren en 1913, ya había decidido auto-suprimirse, hubieran podido llevar esa reflexión o hubieran podido ejercer ese proyecto de reflexión de un modo más completo, más íntegro, y hubieran podido quizá entonces hacerse esa pregunta y responder esa pregunta que yo mismo me he hecho y que no he sabido responder: ¿por qué no se pinta en España?

Bonet Correa. Quizá a propósito de Ramón y a propósito de esa refundación de la pintura en España, habría que pensar que los intelectuales son los que de verdad se plantean el problema de la pintura, porque el problema de la refundación de la pintura española no se lo plantea Sánchez Cantón, por ejemplo, pongamos por caso, que fue director durante muchos años del Museo del Prado, sino que se la plantean los intelectuales, pero todos los intelectuales van a tener el ideal del pintor, del pintor de su generación y la generación del 98 pues lo va a querer encontrar en Zuloaga, pero vamos a dejar ese problema. Ramón, tan de los ismos, es amigo íntimo de quien le interesa y es sobre José Gutiérrez Solana sobre quien escribe y con quien convive y el que le va a pintar, aunque Ramón va a encontrar también a Maruja Mallo.

¿Qué es lo que pasa después de Ramón? después de la deshumanización del arte de Ortega? ¿qué es lo que pasa después, por lo menos a tu juicio?

González. Bien, he hablado de una polémica relativamente tardía que es la polémica celebérrima entre Renau y Ramón Gaya a propósito de Goya, ¿no? El problema que se plantea en *Hora de España* a propósito del cartelismo, donde Ramón propone a Goya como modelo de cartelista de combate y Renau piensa que es Heartfield y toda la tradición del fotomontaje alemán, la que debe constituirse en ejemplo y modelo quizá más pertinente.

Pero ciertamente toda la reflexión, interesantísima y a veces brillantísima, de nuestros intelectuales de preguerra en torno a la pintura española está siempre lastrada por esa obsesión racial y pintoresca. El caso Solana, por ejemplo, lo hemos oído hasta el aburrimiento y no deja de ser muy revelador: es desdichado, es desdichada esa anécdota que se cuenta siempre de Solana en París con el jamón… en fin, es toda una historia de jamones y bacalaos, la que…

Bonet Correa. No, no la cuestión porque el problema no es tanto cuestión de historiografía y crítica de historiadores del arte; es el problema de la vanguardia y la vanguardia desde España o la posibilidad de vanguardia o incluso la posibilidad de una pintura y, además, hay el problema ese de la cosa racial, la veta brava española y otras cosas.

La nueva pintura española, con la búsqueda de un pintor que va a ser, para unos Julio Romero de Torres, para otros Zuloaga y para otros Picasso. Hay todo un problema que es vanguardia y es lo viejo y lo nuevo; ahí hay toda una cuestión de Diógenes, de buscar el pintor que va a ser el resumen, un pintor racial, nacional y ¿quién es? Ahí hay una cuestión, casi de Edipo, para la crítica y para la historiografía del arte español.

González. Bien, el sentido de España es un enigma histórico. Es curioso este libro de Oriol Anguera sobre Werner Peiner, en él hay un epílogo de Santiago Padrós que fue precisamente alumno de la escuela de pintura Hermann Göring y dice que Goya no es un modelo para la pintura. En torno a Goya pues, eso está claro y además se precipita durante la guerra, y en *Hora de España* como en *El Mono Azul* y en muchas revistas de guerra se plantea la pertinencia o competencia revolucionaria de Goya. Goya es un pintor que la derecha repudia en un momento determinado, porque la izquierda lo había reclamado con un excesivo vigor para sí. Pero yo no he hablado más que del período entre-guerras y el espíritu regeneracionista se mantiene en las posiciones falangistas con respecto a El Escorial. Son los falangistas los primeros que reivindican a Herrera —ya lo había hecho antes desde un punto de vista historiográfico Ruiz de Arcaute— pero son ciertamente los falangistas quienes mantienen la tradición de la modernidad, y se desplaza de Velázquez a Goya y El Greco, y hacia el tema Escoria, que dará nombre además a una revista falangista muy conocida. Pero esa voluntad de reflexión se conserva en Eugenio Montes y se conserva en los jóvenes escritores falangistas de los años 40, como Aranguren, etc., o sea que realmente hubo el deseo de saber qué era el arte español y cuáles habían sido…

Bonet Correa. A propósito de eso, recuerdo el libro de Junoy, hombre de la vanguardia, que después va a escribir un libro sobre la esencia de lo español, de arte, no sé si lo conoces, es un librito esencial; Junoy es un catalán que después de haber sido catalanista defiende El Escorial, El Greco, Ribalta, Ribera desde el punto de vista de la raza.

Rodríguez Escudero, Paloma. Buscando el por qué de la perplejidad de la sala, yo plantearía dos preguntas. Una, se ha hecho una afirmación, que yo no digo si comparto o no, sobre si la pintura moderna ha muerto después de Duchamp. Primer elemento que podría suscitar un diálogo porque es sorprendente que se haga una afirmación de este tipo y no ocurre nada. ¿Lo que se hace ahora o después de Duchamp qué es? En un soporte superficie bidimensional o en colores y demás. ¿Qué es? Y lo digo como una persona que trabaja en una Facultad de Bellas Artes.

Y la otra pregunta, no sólo se desmantela la pintura, se desmantela también una de las funciones de los que hemos hecho Historia del Arte y que nos llamamos historiadores del arte. Porque según eso y según la explicación que ha señalado el Doctor González, me da la sensación de que me puedo convertir en una persona que ponga flotadores a los cuadros, para evitarles el peligro de las inundaciones o de que los metan en un bunker.

Y, por último, a partir de ahora y según su criterio y aceptando sus bases, cuál sería la misión de los que nos dedicamos a la Historia del Arte.

González. Bueno, son dos preguntas muy interesantes y que además vienen muy al hilo de lo que yo he querido exponer aquí. La primera daría lugar, indudablemente, a muchas discusiones; yo he afirmado rotundamente, aunque luego lo he presentado también como una presunción, pienso realmente que la pintura se auto-suprime, pero no sólo después de Duchamp, en Duchamp precisamente no se autosuprime, se hace intransportable, he dicho, porque se rompe. Se rompe y por tanto no hay modo de moverla, es decir, aquí en la última exposición, y Solá Morales podrá atestiguarlo, no se pudo traer el gran vidrio original, porque es intransportable y desde el momento en que la pintura es intransportable, es decir, desde el momento en que la pintura ya no circula en barcos desde Venecia a Madrid y lean ustedes las cartas de Calor V y de Felipe II a su embajador en Venecia a propósito de las pinturas de Tiziano, se podrán hacer una idea de lo grave que resulta para la pintura que sea intransportable. Bien, yo creo que la pintura en Duchamp se hace intransportable, pero es que yo he hablado de auto-supresión de la pintura en Malevich y en Mondrian. Bien, esta es una cuestión de la que se puede hablar.

Creo que existe pintura y seguramente va a existir pintura en los próximos diez, veinte o doscientos o quinientos años, pero esa pintura no es más que el fruto del rendimiento óptico de su auto-supresión. Es decir cada vez que algo se auto-suprime deja una huella, deja una estela, y yo he hablado de desocupación de una casa. En mi índice temático había una frase enigmática que es desocupar una casa; efectivamente, la pintura desocupa el escenario artístico, desocupa la vanguardia, pero quedan rastros de la pintura; es decir, en una casa desocupada nosotros podemos leer, podemos ver, el perfil de los muebles, decía yo, la superficie de las alfombras e incluso la combustión de las estufas. Es decir, que la pintura al auto-suprimirse,

como cualquier otra práctica histórica, deja huella, es decir, que esa auto-supresión misma produce ecos y tiene un rendimiento óptico, incluso conceptual, que puede durar decenas de años. Bien, me parece que la situación de la pintura en estos momentos es equivalente a la de la música culta contemporánea, es decir, que si no fuera por las subvenciones de las instituciones oficiales, no existiría.

Entonces, en cuanto a ¿cuál sería el destino del arte? Pues sería felicísimo efectivamente; yo creo que esta es la hora de los historiadores del arte, al fin. Abandonados los jumentos aquellos del mozárabe, es decir, aquel jumento en el que Don Manuel Gómez Moreno paseaba penosamente por las tierras de Toledo, ha llegado la ocasión de la historiografía artística. La historiografía artística, que nunca ha tenido una voluntad científica, que se ha desentendido alegremente de aquello que cualquier intelectual debe proponerse, que es la búsqueda de la verdad y, como en cualquier intelectual decoroso, la búsqueda de la verdad, ahora tenemos la oportunidad de que, cerrado el ciclo histórico de la pintura, podemos pensarla íntegramente, completa, cerrada desde el principio hasta el fin sin sofocos ni emociones, si durará o no durará o si habrá otra cosa que desmienta lo presente.

Y no es precisamente flotadores lo que hay que ponerle a la pintura, yo he dicho más bien que de lo que se trata es de saber lo que flota y lo que se hunde. Ha llegado el momento glorioso de la historiografía artística; acabó la crítica, a los críticos los he llamado amigos de los pintores. Ha llegado el momento de los historiadores del arte y, ¿qué deben hacer los historiadores del arte? Pues sentarse en el escalón más alto y ver lo que se hunde y ver lo que flota, y de lo que flota seguir su trayectoria, hasta donde llegue.

Ramírez, Juan Antonio. Bueno, yo quiero felicitar públicamente a Ángel González; estoy sustancialmente de acuerdo con su argumentación, quizá por razones un poco distintas. Sólo quería hacer alguna pequeña matización respecto a esto último que se acaba de responder.

Yo sospecho que los historiadores del arte que tácitamente damos por supuesto que *Ars perfecta erat,* del pasado, sino que seríamos historiadores; este es un supuesto tácito con el que trabajamos y esto tal vez pueda explicar el por qué ninguno de nuestros historiadores del arte de los años treinta o cuarenta se pusiera a pensar seriamente sobre lo que estaba ocurriendo en aquel momento. Yo creo que tácitamente daban por supuesto que el arte había terminado, es decir, que lo bueno era una cosa que sucedía en el pasado. En este sentido me parece que ha estado muy bien, está muy bien lo que se acaba de decir últimamente, de que este es el momento excelente, de que este es el mejor momento para los historiadores del arte. Pero de lo que no estoy completamente seguro es de si efectivamente el arte ha muerto o nosotros lo vemos como algo muerto, porque es una exigencia del género que cultivamos; dicho de otra manera, yo creo que la historia es un género narrativo como otro cualquiera, otro de los géneros narrativos, que exige pues la existencia de un comienzo, exige unos personajes, unos protagonistas, unas incidencias y como todo buen relato tiene que tener también su final. Ahí seguramente es donde podría incluirse toda esta cosa de la búsqueda del padre, que comentaba hace un momento Bonet. Yo creo que es verdad, que cada momento los historiadores tendemos a poner protagonistas principales, tenemos que poner seguidores, construimos una especie de comedia humana al estilo balzaquiano, haciendo que los personajes entren y salgan, adquieran preeminencia en un momento determinado, se conviertan en personajes secundarios en otro instante pero, en fin, no quiero continuar por aquí y solamente quisiera concluir preguntando si efectivamente no puede ser esto más una cosa que, para concretar mi pensamiento, algo que está más exigido por el género que cultivamos que por la realidad misma de las cosas.

Y en segundo lugar, y con esto quisiera volver respecto a la supuesta cuestión, cursi o no, de la búsqueda de la verdad. Si fuese cierto que en último extremo nosotros cultivamos un género, hasta qué punto tenemos que plantear, tenemos que preguntarnos seriamente sobre dónde está la verdad o más bien no deberíamos preguntarnos por la adecuación, en un sentido convencional la adecuación, o por la similitud en función de las exigencias del relato y de la belleza misma del relato.

González. No, no está mal preguntado. Claro, porque yo aquí he aventurado dos convicciones. Una convicción retórica, en efecto, como muy bien Juan Antonio has descubierto, porque me conoces muy bien y me has descubierto en efecto, hay una convicción retórica pero yo quisiera a su vez plantear una convicción científica, incluso, por decir así, ¿no?

Que el arte era perfecta. Vamos, voy a hacer una recapitulación de todo lo que recuerdo haberte escuchado, que el arte era perfecta entre los antiguos, es evidente. Es decir, hay testimonios suficientes como para creerlo y yo siempre traigo a cuento el que me parece, no digo que contundente sino aplastante. Plinio dice, dice a Apeles que no sólo pintaba relámpagos y rayos sino también truenos, es decir, un pintor capaz de pintar truenos es que es perfecto.

El arte fue perfecta y en función, precisamente, de esa perfección del arte moderno, aquel que se quiso fundar sobre el recuerdo retórico del arte antiguo, pretendió también la perfección. Yo creo que esa perfección se ha alcanzado y se ha alcanzado incluso antes de 1913 o antes de 1920, y creo que por ejemplo se puede haber alcanzado problemáticamente en Las Meninas, por eso he concedido tanta relevancia a su limpieza a mano.

La historia, el género histórico quizá sea un género literario, es o haya sido un género literario. Ya hace muchos años, hará quizá quince años, se demostró que toda la historiografía artística moderna se basa en las novelas de Walter Scott. Está constituida por una serie de personajes, un nudo, una trama, un desenlace. El género ha sido cultivado probablemente en España tal vez y yo creo que estas novelas históricas nuestras pues son francamente aburridas, no ha habido grandes historiadores, si quieres, en este aspecto desde un punto eficaz, si entendemos la historia, la historia del arte como un género, como género literario pues realmente las habilidades literarias de los viejos maestros de historiografía española pues no eran muy notables, aunque alguno de ellos escribiera novelas y hasta ensayos filosóficos.

No creo que la historia deba ser un género literario, ni creo que esa verdad deba ser necesariamente una convención literaria, tu has hablado de adecuación, sí, esa verdad o similitud propia de la narración literaria. Yo planteo aquí algo mucho más grave y comprendo que discutible, que es la conveniencia de hacer una reflexión íntegra sobre la historia de la pintura; yo no he hablado del arte sino de la pintura en particular, bien, se podría hablar quizá de problemas en otros ámbitos, digamos, en otros géneros como la escultura o la arquitectura, pero yo me he limitado simplemente y por eso he hablado siempre de pintura, pintura, pintura.

Creo que la pintura ha acabado, tal vez no haya acabado, ya digo que se trata de una presunción, pero creo que ese acabamiento, esa perfección, o ese acabamiento por perfección, que son palabras equivalentes, pues debe ser sometido a una reflexión analítica, debe ser sometido a un análisis científico. Es decir, cuando yo hablo de búsqueda de la verdad, hablo en términos científicos, no hablo de congruencia del relato, de pertinencia, de adecuación, de verosimilitud literaria o retórica, hablo de ciencia. Comprendo que eso puede ser sometido a una ilimitada discusión. Todo lo que no sea la búsqueda de fundamento último, como diría Aristóteles, esa verdad última, creo que no merece la pena ser discutido. Si yo pensara que el horizonte posible y único, el horizonte inevitable de la ciencia histórica es un cierto grado de verosimilitud retórica o literaria, de adecuación, yo renunciaría a esta disciplina y me dedicaría a algo a lo que de hecho vengo años diciendo que me voy a dedicar, porque la realidad esto parece que no está muy claro, pues me dedicaría a las matemáticas o al psicoanálisis; comprendo que esto del psicoanálisis tampoco constituye un horizonte digno de entusiasmar a nadie, pero…

Bonet Correa. No, no, yo no quería interrumpir a Ángel ni mucho menos, pero lo que sí quería era, para la sala, porque tiene que hablar la sala, Juan Antonio Ramírez y Ángel han puesto sobre el tapete, sobre aquí, sobre la mesa una cuestión muy importante que es la concepción de la historia del arte y una de las cuestiones nuestras, en España, es que hasta ahora no se ha reflexionado sobre lo que es la historia del arte o para qué sirve o de qué manera debe de hacerse y cómo debe hacerse la historia del arte y creo que eso es objeto de discusión en un Congreso, mucho más que las cuestiones puntuales de si tal obra en tal sitio, o tal obra en tal otro, que son muy importantes pero que se pueden publicar, etc. etc. Que la discusión debiera de ir por ahí. Y una de las cosas es que ya juzgando a Ángel, al que conozco como conozco a Juan Antonio muy bien, por contactos no ya sólo de lectura sino de conversación y de convivencia, de convivencia intelectual, Ángel es un nostálgico de la pintura porque está hablando de todo esto, pero resulta que Ángel lo que quisiera es una pintura como la del pasado, o sea que Ángel nada de vanguardia, la prueba es que los pintores que le interesan son pintores, no digo que tengan que ver

con el pasado pero que son para la pintura actual como pueden ser los del pasado.

O sea que es lo de la muerte del arte, la muerte de la pintura, si hay alguien que siente esto, es Ángel. Entonces ahí hay, no digo una contradicción, pero hay algo, hay algo tremendo ver que Ángel está deseando que haya pintores como de los que habla Plinio, y los has buscado, has escrito sobre pintores de los que se podía hablar del rayo en ellos, Pepe Hernández, por ejemplo, nada de pintura-soporte, ni pintura pintura, todo esto a Ángel le trae sin cuidado, todo ese problema figurativo, etc. etc. que son cuestiones superficiales.

De Ramírez se podría hablar precisamente de todo lo que le interesa y lo que le interesa en pintura y lo que hace intelectualmente, o sea que hay dos concepciones aquí y que creo que debiéramos discutir de eso; no, no quiero yo ahora enjuiciar, quiero decir que ese problema es un problema que nos atañe.

González. Te agradezco mucho que me hayas dicho esto, porque si tú me presentas como un amante de la pintura, como un caballero de la pintura, pues entonces quizá entonces mi afirmación o mi presunción de que la pintura ha muerto, resultará más convincente al público.

Pero yo quería decir algo también muy ingenuo. Voy a decir que las satisfacciones, yo es que pensaba que tú Antonio ibas a decir otra cosa pero sé que ibas a decir que hace diez años Juan Antonio Ramírez habría defendido la cientificidad de la historiografía y yo su retoricidad y hoy ocurre lo contrario, eso hubiese sido interesante, pero en fin, pero es un caso muy particular y yo te hago una peripecia madrileña. Pero lo que sí puedo decir muy ingenuamente y muy tontamente es que los placeres de la ciencia son para mí mayores que los de la pintura. Ahí queda eso.

Freixa, Mireia. Es que yo creo que le daría la vuelta, como has dicho muy claro: que la solución es las matemáticas o el psicoanálisis. Es decir, la pura abstracción o bien el psicoanálisis.

Bonet Correa. De lo que dijo Ángel, hay una cosa; yo apunté aquí d'Ors y decía, hace años, que los talleres del arte y se refería a los de los años veinte que eran de los que habló Ángel, decía d'Ors: los historiadores del arte escriben unos libros que son para los historiadores del arte y que no valen más que para los críticos del arte y yo participo de la idea de Juan Antonio Ramírez, de la literatura artística como literatura y como género, y como género con razones, creo que además Juan Antonio y yo hemos hablado algunas veces de esto y D. Diego Angulo y toda esta gente, creían en la ciencia, Alfonso Emilio Pérez Sánchez sigue creyendo en ello, la ciencia de la historia del arte que es ciencia de la historia del arte próxima a la metafísica que está más allá de la ciencia, quizá es una cosa que a ti que te ha interesado siempre Leonardo, como Leonardo, pero esta ciencia me parece que es un género también literario y retórico y que al final lo que estamos haciendo es un género que puede ser agradable o desagradable pero que no pasa de ahí.

González. Pero yo volvería a lo que planteaba aquí y seriamente; yo he dicho que efectivamente, he hablado de la conveniencia de abandonar las competencias, he dicho que eran insuficientes las tradicionales competencias descriptivas de la historia del arte. La capacidad de descripción de la mayoría de historiadores del arte modernos es muy limitada, no me parece comparable a las descripciones que hace D. Diego Angulo con las que hace Filostrato el Viejo, por ejemplo, o Calistrato, es decir los tres grandes, o sea los tres grandes autores griegos que nos han legado descripciones retóricas o exfrasis, es decir, los dos Filostratos y Calistrato que han pasado a la historia de la cultura griega, con todos los honores, mientras que D. Diego Angulo no va a pasar a la historia de la literatura española. Eso está claro y cualquiera que haya leído a la mayoría de los historiadores del arte español habrá reconocido en ellos el deseo de adjudicarse, noble y razonablemente, competencias descriptivas y es que creo que hay que ir más allá de esas competencias descriptivas. Y es muy posible que quizás estas competencias descriptivas o esas descripciones modernas sean unas descripciones retóricas, es decir, lo que tú Antonio y tú Juan Antonio estáis proponiendo es, simplemente, algo que yo he dicho aquí, es decir, crear un bagaje descriptivo que en el futuro sirva de fundamento retórico para la refundación de la pintura. Es decir, si hubiera una catástrofe nuclear pasado mañana, lo que se va a conservar no es la pintura misma como de hecho no se conservaron las pinturas de los griegos, se van a conservar esas descripciones, eficaces o ineficaces. Me refiero a las descripciones que hace Ortega de los cuadros de Velázquez y quizás las que hagan, las que hayan hecho ciertos torpes o mos-

trencos, literariamente historiadores del arte; no entro tampoco en su capacidad para descubrir claves en las obras de arte. No, hablo simplemente de competencias, de competencias retóricas, pero es que creo que las competencias deben de ser más, dado que, si convenimos en que la pintura no ha muerto, ¡cuidado! no he dicho que haya muerto, yo he dicho que se ha auto-suprimido.

Si convenimos en que la pintura se ha auto-suprimido, entre 1913 y 1920, es decir, que la pintura ha dejado de viajar, porque la pintura yo siempre lo digo, es algo que viaja y cuando la pintura no viaja sino que son los pintores los que viajan, ya no hay pintura. Ahora, los que viajan son los pintores; van a Nueva York, en vez de la pintura venir de Nueva York a Madrid van los pintores a Nueva York los fines de semana. Entonces desde el momento en que la pintura deja de viajar y eso Duchamp lo tiene muy claro, la pintura se auto-suprime, es decir, se resigna a esta condición de tener la pata quebrada y quedarse en casa.

Entonces, si convenimos en que la pintura se ha auto-suprimido, ha llegado el momento o las condiciones esperadas para que las competencias de la historiografía artística ya no sean exclusivamente descriptivas sino científicas, es decir, que tenga frente a sí a un objeto acabado, cerrado, no circulante, porque mientras el objeto circula, mientras el objeto se nos pierde de vista desde el último escalón del Duomo de Florencia, pues realmente su trayectoria es difícil de establecer. El establecer su trayectoria no es más que una presunción pero desde el momento en que de lo que se trata es de calcular físicamente si la pintura se hunde o flota, entonces aquí nos podemos arrojar competencias descriptivas como de tipo va para allá o no; si ya sabemos de dónde viene y dónde ha llegado, entonces no sólo podemos establecer la trayectoria de la perfección de la pintura sino de la propia presunción de que la pintura está perfecta. O sea, una doble presunción, una presunción crítica y una presunción física o material. Entonces creo, y por eso decía que la oportunidad había llegado, de que la historia del arte se pudiera otorgar ya, muy razonablemente un estatus científico semejante, por ejemplo, al de la hidráulica o al de la higiene.

RAMÍREZ. Lamento verme obligado a intervenir otra vez; yo no quería, ni mucho menos, suscitar una discusión aquí. De hecho, yo no veo una diferencia de criterios substanciales. Hace diez años probablemente hubiéramos tenido una diferencia de criterios substanciales, pero yo realmente y sinceramente no la veo en estos momentos. Estoy substancialmente de acuerdo en que la pintura alcanzó su perfección haya ya unos cuantos años, bastantes años. Además, esto lo dije ya en el año 76 en un libro, por razones y con argumentos muy distintos; o sea que para mí no es nada nuevo la idea, no me cuesta ningún trabajo aceptar que la pintura se ha auto-suprimido o la han suprimido, o ha muerto, no me importa utilizar cualquiera de los términos, incluso doy por supuesto como válido la idea que acaban de utilizar hace un momento de que la pintura se ha auto-suprimido. Es decir, en lo substancial del argumento yo estoy de acuerdo, en lo único que tal vez discreparía es en la interpretación que parece se está dando a la pregunta mía, que tampoco era exactamente una afirmación tajante, de si no podríamos concebir la historia del arte como un género literario. Cuando yo hablo de un género literario no estoy pensando en esa cosa que el escritor hace en la soledad de su gabinete, sin tener en cuenta para nada la realidad exterior, como una cosa que se inventa actualmente; no, yo estaba, pensando en que todos los géneros han tenido históricamente unas convenciones que los han determinado y los géneros históricos exigen atención a otros objetivos, atención a documentos escritos y en el caso de la historia del arte atención a otro tipo de objetos muy particulares que por convención o por cualquier otra causa se vienen denominando objetos artísticos.

En definitiva, este género literario tal como yo lo he entendido, no me parece que sea substancialmente distinto a lo que tú llamas ciencia, sólo que en estos momentos, no me apetece mucho utilizar la palabra ciencia y es que yo no creo en las ciencias realmente, por lo menos en las ciencias en el sentido positivista decimonónico porque parece ser la acepción usual de la ciencia cuando uno lo lee en los periódicos o en sitios similares.

Volviendo a lo de antes, no creo que haya una diferencia substancial; estoy de acuerdo también en que es efectivamente el momento de empezar a hacer historia del arte, porque sino consideramos que la historia del arte es un ciclo de un modo y de otro concluido. Yo creo también que la arquitectura se ha auto-suprimido o ha muerto, al menos como arte; existe la edificación, existe la construcción, existen cosas, objetos, pero en fin, también

comprendo que esto es muy polémico y desde luego si lo aceptamos como un ciclo concluido es cuando efectivamente se puede empezar a escribir sobre ello, y al decir escribir sobre ello, pues bien, podemos decir que hacemos ciencia al escribir o podemos decir que hacemos literatura al escribir; el calificativo que se utilice me trae sin cuidado.

Si tú crees que se puede hacer ciencia, yo lo admito y me parece muy bien, porque lo que tú llamas «hacer ciencia» para mí es hacer una literatura artística.

Bonet Correa. Tú has mencionado a Plinio y has dicho que al final lo que quedaba no era la obra de arte, sino que lo que quedaba era la literatura sobre la obra de arte. Precisamente Juan Antonio está hablando de hacer una historia del arte que sería precisamente esa reflexión sobre el arte, que es quizá lo que sea propio de nuestra época, quizá precisamente por la muerte del arte, y lo que yo creo que está diciendo Juan Antonio, eso que él llamó literatura y que tú estás llamando ciencia, al final es lo mismo puesto que tú has dicho que al final era un texto, ese texto que sería Plinio. No sé si me equivoco pero creo que es lo que se podría entender; ¿qué opinas tú de lo que sería la cuestión a esto de que al final estáis hablando de lo mismo con diferentes palabras?

González. Pues sí, es posible que hablemos de lo mismo. No lo sé, vamos.

Cirlot, Lourdes (Universidad Central de Barcelona). Yo veo que realmente hay aquí una serie de cuestiones, todas ellas muy interesantes, pero como básicas creo ver dos y una es la que afecta al cambio de postura con respecto a otras épocas, por parte no sólo del artista sino del historiador del arte e incluso también me atrevería a afirmar del crítico de arte.

Ese cambio de postura, y Ángel lo ha enfocado bastante bien, pero desde mi punto de vista un tanto quizás irónicamente y es el hecho de afirmar que él adopta una postura un tanto cursi al plantearse el afán de la búsqueda de la verdad. Yo no diría cursi, yo diría heideggeriana, búsqueda de la verdad. En Heidegger en su discurso el *Origen de la Obra de Arte,* se plantea, muy claramente, una cuestión que es la búsqueda de la verdad y Walter Benjamin prácticamente de una manera coetánea también en el año 1935, afirma en la *Obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica* muy claramente algo que es que la obra artística puede considerarse que ha perdido el halo de lo bello o lo que es lo mismo, que ha dejado de pertenecer al reino de la belleza.

Creo que esto es la cuestión principal. La obra de arte ya no es concebible desde el punto de vista del valor de la belleza, ya no es bella, sino que es verdadera y en ese cambio de sentido creo que es donde radica toda la cuestión, porque lógicamente si nosotros asimilamos belleza a perfección y eso es algo que se ha venido haciendo constantemente, la obra de arte de los años de la segunda década del Siglo XX hasta el momento actual, no es bella. En absoluto pretendía Duchamp hacer una rueda de bicicleta bella, sino un objeto de carácter totalmente indiferente.

La obra artística sin belleza tiene que tener o por lo menos tiene que estar enfocada a otro valor absoluto y ese valor absoluto es el valor de la verdad. Pero ese valor absoluto es mucho más amplio y mucho más abierto que el de la belleza; el de la belleza es un valor restrictivo, cerrado, que entraña con ese parangón con el perfeccionamiento algo mucho más coercitivo, mientras que la verdad es un valor amplio, abierto, extraordinariamente dinámico. Y en ese sentido de posibilidad de apertura, creo que es donde se debería encontrar precisamente el hecho de que nosotros veamos una serie de obras, pictóricas, escultóricas, arquitectónicas, en los últimos años que no son catalogables como lo eran las de épocas anteriores pero que, en cambio, no por ello tenemos que decir o afirmar de una manera tan tajante que son obras que tienden a auto-suprimirse; desde mi punto de vista tienden a auto-afirmarse, basándose en un nuevo valor, el de la verdad. Nada más que esto.

González. Yo me he referido a una célebre frase de Cézanne en una de sus cartas: «le debo la verdad en pintura y se la voy a demostrar». Yo por eso pienso que es muy posible que eventualmente cierta pintura que he asociado o incluido dentro del ciclo de rendimiento óptico de la auto-supresión de la pintura sean intentos de demostración, a lo Cezanne, de esa verdad en pintura. Le debo la verdad en pintura y se la voy a demostrar.

Pero yo he puesto un ejemplo bien explícito y es con lo que he acabado mi exposición, y es quizá sobre lo que habría de haber tratado mi exposición íntegramente, que es sobre la limpieza de *Las Meninas* a mano, y es algo que yo curiosamente, pensaba que era la insinuación más fuerte de mi

ponencia, es decir, el tema del conflicto entre refundación o conservación, pues curiosamente no ha aparecido todavía, pero tú indirectamente lo planteas y muy justamente. Es decir, creo que la limpieza de *Las Meninas* a mano, es decir, la reproducción en colores y a mano de *Las Meninas* es un modo o forma parte de este proyecto, científico o retórico, de demostrar como diría Cezanne, la verdad en la pintura.

Yo creo que el más grande pintor de los últimos años es el restaurador del Metropolitan, que ha limpiado *Las Meninas* a mano, es decir, que nos ha dado esta reproducción en colores y a mano de *Las Meninas,* de un cuadro que estaba destinado él mismo dedicado, he dicho, a auto-suprimirse químicamente.

Entonces, yo pienso que también lo he insinuado, de un modo tal vez pasajero y a su vez retórico en mi exposición, que quizá el lugar de reflexión conveniente, pertinente, en los próximos años no sean los cuadros mismos, sino sus reproducciones fotográficas. Esto es algo que vienen haciendo los historiadores del arte instrumentalmente desde hace años, pero que no se ha planteado desde un punto de vista teórico. Es decir, creo que el coleccionar postales o ver cuadros en reproducción a tamaños diferentes de los reales es muy conveniente, y es muy posible que todo el trabajo futuro de la historiografía artística o de esta historiografía científica o retórica, o literaria, como diría Juan Antonio y es posible que, en definitiva, estemos, después de tantos años, en un punto común, es decir, en un lugar común, en un punto intermedio; pues quizás sea ese el lugar, el lugar adecuado, el lugar pertinente, el lugar más pertinente para pensar la verdad en pintura, no la verdad de la pintura; jamás se me ocurriría hablar de la verdad de la pintura sino de la verdad en pintura, obviamente. O sea que sí, en definitiva estaría muy de acuerdo con su intervención.

Bonet Correa. Va a intervenir Ana Domínguez y después se va a cerrar ya la discusión.

Domínguez, Ana. Bueno, quería decirle a Juan Antonio que si conoce a Schlosser, que además de haber escrito la literatura artística, hizo un catálogo de los manuscritos de Wenceslao II, porque normalmente cuando oigo hablar a los historiadores del arte moderno, interesados en problemas de crítica del arte, a veces desconocen que grandes historiadores muy valorados por ellos también se han ocupado de una manera muy concreta, de aspectos del arte de la Edad Media, etc. Y concretamente también quería decirle a Ángel que, por ejemplo, a mí me parece que D. Manuel Gómez Moreno cabalgando en su asno por tierras de Toledo era una figura romántica; a mí me resulta muy romántico y que quizás las personas que han esquematizado lo que D. Manuel Gómez Moreno escribió y lo repiten fuera de contexto en 1980 son, digamos, los historiadores del arte que no interesan a nadie. O sea que quiero hacer aquí una defensa de D. Manuel, al que no conocí.

Y también quiero añadir que cuando se habla de teoría del arte no se distingue el que hay buenos libros de teoría del arte y muy malos libros de teoría del arte, lo mismo que existen buenos historiadores del arte positivistas y malos historiadores del arte positivistas. Me parece que los españoles si no acuden a los congresos internacionales de historia del arte y no compiten internacionalmente, no conviene que entre ellos se acusen porque, hoy por hoy, a muy pocos los han traducido al inglés, en best-seller, y finalmente decir que si María Luisa Caturla no hubiera sido mujer, seguramente no hubiera muerto tan obscuramente y hubiera ocupado un puesto relevante en la sociedad española.

González. Yo quisiera responder que en ningún momento ni he atacado ni he pretendido ridiculizar a D. Manuel Gómez Moreno; alguien que es capaz de cabalgar, aunque es difícil cabalgar en un jumento, alguien que ha cabalgado, en un jumento por la provincia de Toledo no necesita defensa sino que se defiende él mismo. No, en modo alguno, yo no tengo nada contra D. Manuel Gómez Moreno, ni siquiera he tratado de él, ha salido en la discusión posterior.

En cuanto a lo de Schlosser me ha resultado un poco más molesto y ahora Juan Antonio dirá lo que sea; yo personalmente, no sé lo que escribiría Schlosser, el valor que pueda tener lo que escribió sobre este Wenceslao II, ¿no? pero desde luego su libro sobre la *Literatura artística* es uno de los libros más aburridos y menos inteligentes que he leído en mi vida.

Bonet Correa. Tiene la palabra el profesor Suárez de Tarragona.

Suárez, José Carlos (Tarragona). Lo que yo quiero que me conteste era una pequeña curiosidad que me ha estado asaltando durante su exposición y ha sido que cada vez que hablaba de D. Ramón

Gómez de la Serna, reiterativamente ha hecho hincapié en llamarle Ramón. Entonces yo pregunto, porque no, cuando se han referido a Goya o a incluso a Ortega no se le ha llamado Pepe o Francisco; digo Pepe o Francisco porque yo esperaba que de un momento a otro, es decir, tanto se ha abusado de lo de Ramón que se le llamase Moncho. Pregunto si esto tiene algún por qué o por el contrario ¿sería cuestión de psicoanalizar tu ponencia?

González. No, en fin, he hablado siempre de Ramón porque también al otro se le llama El Griego, ¿no? es decir, por equipararlos un tanto; es decir, porque encontraba una cierta familiaridad entre ellos y bueno, entre otras cosas porque hay otros Gómez de la Serna que escribieron también en estos mismos años, y que formaban parte de este conjunto de escritores regeneracionistas, por ejemplo, su hermano escribió sobre Goya, escribió también eventualmente sobre Velázquez, es decir, que si insistía en Ramón era para destacarlo de otros Gómez de la Serna que también escribieron en esa época y por otra parte, además, él mismo se hacía llamar Ramón, o sea Ramón era él.

Bonet Correa. No, no, no; perdón, yo voy a decir una cosa. Se le llama Ramón, a Ramón Gómez de la Serna. Hay un artículo de la época sobre los ramones en la literatura española de los años veinte, de Ramón Pérez Ayala, Ramón María del Valle Inclán, Ramón María Tenrreiro y había uno solo que se llamaba Ramón, y Ernesto Jiménez Caballero en *La Gaceta Literaria* escribió un artículo que se llamaba: «Ramón generación unívoca». Y hay, además, que lo reprodujo después Mainer, que se publicó en *La Gaceta Literaria* una especie de papa, como se llaman estas cosas del cielo, con todas las estrellas y demás, y hay un solo Ramón, y escrito Ramón, Ramón es obvio que es Ramón, es Ramón Gómez de la Serna. O sea que podría no haber dicho Ramón Gómez de la Serna; solamente diciendo Ramón… esto muestra como los historiadores del arte no tendrían que hacer sólo cursos de historia del arte sino también de historia y de historia de la literatura. Eso es algo que habría que insistir y que creo es conveniente decirlo. Cuando se dice Ramón en España es Ramón Gómez de la Serna, como si se dice El Greco no es Domenico Theotocopolus, llamado El Greco, sino que diciendo El Greco se sobreentiende que es Domenico Theotocopolus.

Colón y el descubrimiento de América en la pintura española e italiana del siglo XIX

A. Espinós Diez, Concepción García Sáiz
y Rosa López Torrijos

Pocas figuras históricas fueron «traídas, llevadas y martirizadas» en la pintura histórica del siglo XIX como la de Cristóbal Colón, en palabras del profesor Gaya Nuño [1]. A esta tentación fueron escasos los países europeos que pudieron sustraerse, de manera que el repertorio iconográfico, tanto a través de la pintura como de la escultura, el grabado, la litografía, etc., adquirió un amplio desarrollo. Hugh Honour se ha ocupado repetidamente del tema, aunque precisamente ha tocado de forma muy marginal todo lo relativo a Italia al tiempo que ha dejado casi completamente de lado todo lo relacionado con España, actitud que no parece muy acertada puesto que ambos países son los más directamente implicados en el tema y si en el resto de Europa se produjeron obras de este tipo no es arriesgado decir que entre todas juntas no alcanzan lo producido por cada uno de estos países [2].

Bien es cierto que muchas de estas pinturas se encuentran en paradero desconocido, cuando no han desaparecido por completo, en función de su difícil comercialización y del descrédito alcanzado por los temas tratados por la pintura de historia. Su propio tamaño, generalmente de grandes dimensiones, ha contribuido sin duda a su pérdida una vez que las instituciones oficiales no se han interesado por su compra, al menos en el caso español. A pesar de ello la imagen de la mayoría de estas obras sí ha llegado hasta nosotros gracias a las copias litográficas, los grabados y, en último caso, las descripciones literarias procedentes de los propios catálogos de las exposiciones en que figuraron o a través de los comentarios críticos con que se enjuician.

Es importante reflexionar en principio sobre las causas que llevaron a elegir este tema como motivo artístico, además del gusto general por los temas de historia de una parte de la pintura decimonónica. Durante los tres siglos anteriores la iconografía colombiana se reduce a un conjunto, numeroso eso sí, de obras en las que se trata de fijar la fisonomía del Almirante y a escasas representaciones de la entrega de ese nuevo mundo a la monarquía española, más como exaltación de esta última que como valoración del descubrimiento [3].

A lo largo del siglo XIX, España pierde sus posesiones americanas, convirtiéndose éstas en diferentes países independientes y es en este momento, sólo entonces, cuando comienza a darse una especial importancia a la génesis del Descubrimien-

[1] Gaya Nuño, Juan A.: «Objetividades sobre la pintura de historia» en *Exposición Conmemorativa del Primer Centenario de las Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1865-1956),* Madrid, 1955, pág. 18. El autor considera como compañeros de Colón en este infortunio a Juana la Loca, Carlos I, Felipe II y Don Juan de Austria.

[2] Hugh Honour: *The European Vision of America,* The Cleveland Museum of Art Cleveland, 1975.

[3] No queremos dejar de agradecer al profesor J. Ainaud de Lasarte su amabilidad al facilitarnos el texto inédito de la ponencia «La iconografía de Colón» de la que es autor. En ella se reúne gran cantidad de ejemplos relacionados con el retrato y sobre el tema que nos ocupa es fundamental la incorporación de dos pequeñas obras de P. Ruiz Picasso.

to. Evidentemente toda Europa no concede los mismos matices a esta revaloración del Descubrimiento, sin embargo toda ella siente la necesidad de recordarse a sí misma que América, la que se ha convertido en símbolo de la libertad, especialmente a partir de la independencia de los Estados Unidos de Norteamérica, es obra de Europa y Colón, responsable de este hecho, pasa a ser símbolo de libertad, en un lenguaje algo hermético, y nunca en el responsable del sometimiento del continente, volviéndose este reproche hacia quienes le incomprendieron primero y olvidaron después.

El papel desempeñado por los artistas españoles e italianos tiene, a su vez, matices diferenciadores, directamente ligados al desarrollo de sus historias nacionales en esta centuria, como señalaremos más adelante.

Tampoco debe olvidarse que el siglo XIX es testigo de una gran actividad investigadora destinada a recoger y publicar el mayor número posible de documentos históricos relativos al Descubrimiento, al tiempo que se inician una serie de estudios específicos sobre los más diversos detalles de Cristóbal Colón, tendentes a establecer no sólo su imagen física, sino los más pequeños detalles de su indumentaria, incluyendo también las características de las embarcaciones empleadas principalmente en el primer viaje, etc. Se escriben en diferentes idiomas Historias de España, en las que el Descubrimiento ocupa un capítulo importante o monografías sobre los viajes y descubrimientos del Almirante, que rápidamente sirven de base documental a los propios pintores.

Indudablemente se está comenzando a escribir la historia del Descubrimiento, con numerosos errores que poco a poco irán puliéndose, a través de diferentes medios y a este interés no es ajeno el hecho de que en 1892 se cumpla el Cuarto Centenario, que en realidad es el primero en el que existe una conciencia general de conmemoración, incluso mucho antes de que oficialmente se comience a hablar de ello ya que, en gran medida, Europa va a utilizar esta efemérides para afianzar su propia personalidad que se ha visto reforzada por el desarrollo de la América contemporánea, es decir, fundamentalmente en estos momentos Europa valora a América en función de ver en ella cómo sus principios más valorados se revitalizan por las nuevas repúblicas. De esta forma, el tema del Descubrimiento, a parte de las connotaciones nacionalistas que tiene en los países directamente implicados en el hecho, se convierte en una fuente de inspiración supranacional, descargándose en su sentido último de la identificación concreta y pasando al repertorio de los símbolos de diferente interpretación.

En España, el número de obras pictóricas realizadas durante este siglo teniendo como tema cualquiera de los pasajes de la vida de Cristóbal Colón comprendida entre 1485 y 1503, alcanzan sin dificultad el medio centenar, lo que significa un alto porcentaje si consideramos que, a excepción de una obra firmada en 1801 [4] los restantes fueron llevados a cabo a partir de 1845 en que Esquivel [5] parece que abre la serie, siendo especialmente las últimas cuatro décadas del siglo las más prolíficas en este sentido, aunque a los años cincuenta pertenecen obras de lo más significativas como «Colón en La Rábida» de Benito Mercadé, los desembarcos de Brugada y el «Recibimiento en Barcelona» de García Ibáñez.

El desarrollo del ciclo iconográfico sigue evidentemente la pauta de los conocimientos históricos del momento por lo que los errores que se deslizan en cuanto a la identificación de personajes o a la ordenación cronológica de los hechos, no pueden achacarse a desconocimiento de los artistas. Algunos de los pasajes de la historia colombina se encuentran todavía en nebulosa y otros muchos han sido esclarecidos hace poco tiempo.

Los pintores españoles prescinden de cualquier hecho relativo a la vida de Colón anterior a su llegada a España. Para hablar con toda propiedad un momento de descanso del genovés y su hijo Diego en su salida de Lisboa camino de España (Felipe Masso) [6] es el punto de arranque, después vendrían

[4] ANDRÉS CRUA: *Colón y los Reyes Católicos,* Lienzo 135 cm. por 90 cm. Museo San Pío V, Valencia.

[5] *Cristóbal Colón pidiendo pan para su hijo en el convento de la Rábida.* MANUEL OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX,* Madrid, 1883-84 (ed. 1975), pág. 207.

[6] *A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa llevando consigo a su hijo Diego,* también conocido como *«Colón y su hijo durmiendo»* y *«Cristóbal Colón».*

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876. Madrid, 1876, núm. 505; OSSORIO Y BERNARD, ob. cit., pág. 431 y J. F. RÁFOLS: *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares,* Barcelona-Bilbao, 1980, vol. III, pág. 714.

los momentos en que padre e hijo solicitan amparo en el Convento de la Rábida (Esquivel, J. Cabral Aguado [7], B. Mercadé [8], J. Díaz y Palma) [9], más tarde, allí mismo vemos al descubridor explicando a los frailes y diferentes personajes de Palos sus proyectos (E. Cano) [10], F. Masso [11], J. Ponce y Puente [12], Picasso [13] y J. Cabral Aguado) [14], los mismos que a continuación explica a los Reyes Católicos (Luis Jiménez Aranda [15], F. Jover [16], M. Crespo [17], Mendigacha [18] y Picasso) [19] y los dominicos de San Esteban de Salamanca (V. Izquierdo) [20]. La larga espera, los continuos ir y venir tras la Corte, las múltiples explicaciones a consejos y juntas tienen su culminación en la aceptación definitiva del proyecto, resumida en la escena en que la Reina cede sus joyas para la empresa (Muñoz Degrain) [21] e incluso ora por el buen fin de la misma (Muñoz Degrain) [22]. A continuación se relatan los momentos cruciales de la salida del Puerto de Palos (J. Cabral Aguado [23], Balaca [24], Gisbert [25] y R. Espejo) [26], la navegación (Muñoz Degrain) [27] el descubrimiento de las costas (M. Castellano) [28] el desembarco (Brugada) [29] y la llegada a tierra, toma de posesión de la misma y primeros contactos con los indígenas (García Ibáñez [30], D. Puebla [31], M. Castellano [32], Llorens [33], Garnelo [34], J. Ruiz Luna [35] y Rodríguez Losada) [36].

[7] *Colón y su hijo Diego en La Rábida.* J. M.ª Segovia Azcárate: *La Rábida,* s.a. pág. 96.

[8] *Colón en las puertas del convento de Santa María de la Rábida pidiendo pan y agua para su hijo.*

Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1858, Madrid, 1858.

[9] *Colón pidiendo hospitalidad en el convento de La Rábida.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1867, núm. 104.

[10] *Cristóbal Colón en el convento de La Rábida.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1856, Madrid, 1856, núm. 30. Catálogo de la Exposición Internacional de 1892, Madrid, 1892, núm. 1457.

[11] *Colón en La Rábida.*

Permaneció en la Exposición de París de 1876 y en la de Madrid de 1878. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, Madrid, 1878, núm. 227.

[12] *Colón en La Rábida.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Madrid, 1887, núm. 657.

[13] Ainaud de Lasarte, J.: (véase nota 3).

[14] *Conversación en la Sala Capitular.*

Segovia Azcárate, José María: ob. cit., pág. 96.

[15] *Cristóbal Colón al venir a proponer a los Reyes Católicos el Descubrimiento de un Nuevo Mundo.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid, 1864, núm. 155.

[16] *Colón ante los Reyes Católicos.*

Hasta el momento sólo nos ha sido posible localizar la reproducción publicada en el Diccionario Enciclopédico Espasa.

[17] *Presentación de Colón a los Reyes de España.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, Madrid, 1890, núm. 217.

[18] *Colón exponiendo sus proyectos a los Reyes Católicos.*

Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892, núm. 765.

[19] Ainaud de Lasarte, J.: (véase nota 3).

[20] *Colón ante los dominicos.*

De este cuadro hasta el momento sólo se ha localizado la reproducción publicada en el Diccionario Enciclopédico Espasa.

[21] *Isabel la Católica cede sus joyas por la empresa de Colón.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1878, Madrid, 1878, núm. 261.

Boceto en el Museo San Pío V, Valencia.

Felipe Garín Ortiz de Taranco: *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos,* Valencia, 1955, pág. 267.

[22] *Isabel la Católica orando por la empresa de Colón.*

Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892, núm. 828.

[23] *La salida de las naves rumbo a lo desconocido.*

Segovia Azcárate, J. M.ª: ob. cit., pág. 96.

[24] *Colón despidiéndose del prior de la Rábida para ir a descubrir América.*

[25] *Salida de Colón del puerto de Palos.*

Figuró en la Exposición Artística de París de 1875.

Espís Valdés, Adrián: *Vida y obra del pintor Gisbert,* Valencia, 1971, pág. 107.

[26] *La Despedida.*

Segovia Azcárate, J. M.ª: ob. cit., pág. 95.

[27] Rodríguez García, Santiago: *Antonio Muñoz Degrain.* Valencia, 1966, pág. 475. El autor confunde esta obra, perteneciente a la colección Temboory de Málaga con la existente en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

[28] *Colón y los tripulantes de la Santa María al descubrir tierra.*

Barcia, Ángel M.: *Catálogo de la Colección de Dibujos Originales de la Biblioteca Nacional,* Madrid, 1906, núm. 2998, pág. 364.

[29] *Preparativos para el desembarco de Colón en América.* (Patrimonio Nacional) y *Alba en América* (M. Naval).

Arias Anglés, Juan Enrique: «Antonio Brugada pintor del mar» *Reales Sitios.* Año XVI, núm. 61, pág. 40-52.

[30] *Cristóbal Colón en el momento de descubrir el Nuevo Mundo.* Ossorio y Bernard, ob. cit., pág. 276.

[31] *Primer desembarco de Colón en América.*

Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, Madrid, 1862, núm. 228.

[32] *Llegada de Colón a América.*

Museo del Prado, Sección Siglo XIX, Dibujos 471, 183 y 188.

[33] *Desembarco de Colón en América.*

Ossorio y Bernard: ob. cit., pág. 377.

[34] *Primeros homenajes en el Nuevo Mundo a Colón.*

Catálogo de la Exposición Internacional, Madrid, 1892, núm. 425.

[35] *Llegada de Cristóbal Colón a la isla de Guanahani.*

Catálogo de la Exposición Internacional, Madrid, 1892, núm. 114.

[36] *Desembarco de Colón en América.*

Alcolea, Santiago; Garriga, Joaquín y Coll Mirabent, Isabel: *Pinturas de la Universidad de Barcelona,* núm. 158, pág. 96.

El regreso identificado por el momento triunfal del recibimiento de los Reyes en Barcelona es uno de los instantes preferidos por los artistas, no sólo los españoles y es uno de los pocos temas que cuenta, como ya decíamos, con algún precedente anterior a este siglo (Crusa [37], García Ibáñez [38], J. Cabral Aguado [39], Balaca [40], Anckermann [41] y Galofre Oller) [42].

Después aparecen ya los momentos más tristes y decepcionantes de la vida del genovés, su regreso encadenado después del tercer viaje (Jover [43] y Zarrada y Uriarte) [44] aliviados por el breve instante de su rehabilitación por los Reyes (Jover) [45] para acabar con su último regreso enfermo (Muñoz Degrain) como preludio de su muerte, cierre del ciclo (Domenech [46], Ortego [47], Soriano Biosca [48] y Rodríguez Losada) [49].

Evidentemente la selección de los temas aquí relacionados indica claramente una intencionalidad dirigida a valorar los aspectos positivos para la imagen oficial de España relegando a muy segundo término los que pudieran ser interpretados como negativos o despojándolos de las connotaciones más crueles hasta fijar una iconografía ciertamente insípida de tanto repetir temas de difícil controversia. En este sentido hay que apuntar, aunque sólo sea de pasada, las enormes diferencias entre las imágenes facilitadas por esta pintura de carácter oficial y las ofrecidas por grabados y litografías que, al margen de la mera divulgación de los grandes cuadros, crean una iconografía propia y llena de peculiaridades [50], más alejada de la temática grandilocuente y más libre en su interpretación histórica.

Se eluden así referencias a las negativas de las juntas reunidas en Salamanca y Santa Fe, los motines producidos durante la travesía o cualquier imagen que pueda poner en tela de juicio el trato dado a los indígenas. El mismo pasaje del regreso encadenado de Colón se valora en función del desatino cometido por Bobadilla, que los reyes en persona se encargaron de remediar.

El artista catalán Felipe Massó (1851-1929) abre el ciclo aunque sus obras, cronológicamente, no son las más tempranas de temática colombina. Suyo es el lienzo titulado *«A fines de 1484 partió Colón en secreto de Lisboa llevando consigo a su hijo Diego»,* según reza en el Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes de 1876 [51], pero también conocida como *«Colón y su hijo durmiendo»* «en la que aparece el gran navegante sentado sobre unas peñas y con su hijo dormido frente al ponerse el sol, por donde él soñaba encaminarse, escena tomada de la caminata que emprendió Colón cuando, habiendo sabido que Portugal quería mandar una embarcación para robarle el descubrimiento, salió de Lisboa, costeando el mar y sin recursos para ir a buscar la protección que al fin halló en España» [52].

[37] Véase nota 4.

[38] *Colón recibido por los Reyes Católicos en Barcelona en la vuelta de su primer viaje.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1958, Madrid, 1858, núm. 56.

[39] *Lectura de los Reales Pragmáticos en San Jorge.*
SEGOVIA AZCÁRATE, J. M.ª: ob. cit., pág. 96.

[40] *Colón recibido por los Reyes Católicos al regresar de su primer viaje a América.*
OSSORIO Y BERNARD: ob. cit., pág. 66.

[41] *Presentación de Cristóbal Colón a los Reyes Católicos en Barcelona.*
Hasta el momento sólo nos ha sido posible localizar la reproducción publicada en el Diccionario Enciclopédico Espasa.

[42] RÁFOLS, J. F.: *Diccionario de Artistas de Cataluña, Valencia y Baleares.* Barcelona-Bilbao, 1980, vol. II, pág. 478.

[43] *Regreso de Colón encadenado.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1862, Madrid, 1862, núm. 147.

[44] *Fidelidad de Colón.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, Madrid, 1887, núm. 852.

[45] *Reposición de Colón.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1881, Madrid, 1881, núm. 310.

[46] *Últimos momentos de Colón.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid, 1864, núm. 8.

[47] *Muerte de Cristóbal Colón.*
Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, Madrid, 1864, núm. 274.

[48] *Últimos días de Colón.*
Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes, Madrid, 1892, núm. 1193.

[49] *La muerte de Colón.*
OSSORIO Y BERNARD: ob. cit., 589.
VALDIVIESO, Enrique: *Pintura sevillana del siglo XIX,* Sevilla, 1981, pág. 97.

[50] Los autores del presente trabajo se encuentran en la actualidad realizando un estudio general de la iconografía colombiana en la que las aportaciones de la litografía y el grabado ocupa un lugar destacado.

[51] Por lo que se refiere a la iconografía pictórica española es ésta la única obra que nos presenta al navegante en un momento anterior a su llegada a España.

[52] OSSORIO Y BERNARD, ob. cit., pág. 431.

Complementaria de esta primera parece ser otra pintura del mismo autor conocida como *Colón y su hijo delante de un mundo terraqueo* que según Ossorio presentó el artista en 1875 e interesó tanto al gobierno de Chile que realizó su compra [53]. Ambos lienzos son los únicos de la iconografía española en los que la biografía de Colón todavía no se ha unido a ningún personaje español y se encuentra más en la línea de otras composiciones europeas en las que el futuro descubridor medita en solitario sobre sus proyectos.

Por su parte, y haciéndose eco de la lírica de Campoamor, Antonio María Esquivel (1806-1857) pinta su *Colón en la Rábida* [54] en 1845, abriendo con ella el conjunto de obras dedicadas por diversos pintores a relatar la llegada de Colón al Monasterio de Santa María de la Rábida, donde además de ver atendidas sus más perentorias necesidades traba amistad con un personaje crucial para el definitivo desarrollo feliz de los acontecimientos: Fray Antonio de Marchena, a quien durante el siglo XIX se confundió con un irreal Fray Juan Pérez de Marchena [55]. A partir de este momento el franciscano se convierte en coprotagonista de los lienzos dedicados al período de permanencia en el Monasterio. Así lo indica también la obra de Benito Mercadé (1821-1897) en la que ambos personajes centran la atención del espectador mientras un segundo fraile atiende al pequeño Diego. Esta obra, expuesta en 1858, el mismo año en que su autor se trasladaba a París [56], marca, junto a la anterior el inicio de la valorización del apoyo español prestado desde el primer momento y simbolizado en la figura del fraile.

Durante esta misma década y bajo el patrocinio de los duques de Montpensier, Juan Cabral Aguado se ocupa del tema en un lienzo perteneciente a la propia institución religiosa [57] y en 1866 es José Díaz y Palma quien presenta una obra semejante en la Exposición Nacional de Bellas Artes.

Como una segunda fase de esta genérica estancia en el convento aparecen las obras mencionadas más arriba entre las que destacan la de Eduardo Cano (1823-1897) y la de José Puente y Ponce, la primera de ella fija esta iconografía presentando a Colón en medio de un grupo, no demasiado nutrido, en el que vuelve a aparecer Marchena como principal interlocutor del navegante y protector suyo, expresando este segundo aspecto a través del gesto afectuoso con que tiene junto a sí a Diego. Los ademanes no son, ni mucho menos de incredulidad o desprecio sino de atención y, si se quiere, sorpresa. Esta pintura, firmada por Cano en 1856 [58] sirve años más tarde a Felipe Massó como punto de partida para que la que él presentó en París en 1876 [59], y posteriormente, la figura de Marchena como cosmógrafo capaz de interpretar los proyectos que se le presentan es resaltada por José Puente y Ponce, en 1887, en un lienzo en el que los dos personajes, solos y en la biblioteca del convento comentan y estudian. Esta obra fue objeto de estudio por Picasso hacia 1895 según ya señaló el profesor Ainaud de Lasarte [60].

La exposición del proyecto a los Reyes en repetidas ocasiones, directamente o a través de las juntas reunidas al efecto, se resume también en obras, que, como la realizada por M. Crespo en 1890 muestra al Almirante en el momento de ser presentado a los monarcas o la atribuida a F. Jover en la que el navegante expone sus teorías sentado frente a los Reyes. No es éste un tema preferido por los artistas españoles, que, como venimos diciendo tratan de eludir las referencias al rechazo inicial del proyecto.

De todas formas, es importante advertir que todo lo relativo al apadrinamiento directo por parte de los reyes, aunque fuera tras una prolongada es-

[53] Ibídem, ob. cit., pág. 431.

[54] Véase nota 4.

[55] La historiografía contemporánea ha demostrado la existencia de dos personajes claramente diferenciados: fray Antonio Marchena y fray Juan Pérez que durante el siglo XIX fueron confundidos.

[56] Esta obra fue adquirida por el Estado en 1859 por la cantidad de 4.000 reales pasando a formar parte del Museo Nacional de Pintura. G. CRUZADA VILLAMIL: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo Nacional de Pintura,* Madrid, 1865, núm. 41, pág. XXX. Desde 1876 se encuentra depositado en el Museo Provincial de Gerona por el Museo del Prado (Cat. 6480).

[57] OSSORIO Y BERNARD: ob. cit., pág. 114.

[58] PÉREZ CALERO, Gerardo: *El Pintor Eduardo Cano de la Peña. (1823-1897),* Sevilla, 1979, pág. 62.

Esta obra recibió la primera medalla de la Exposición Nacional de 1856 y fue adquirida por el gobierno ese mismo año por 20.000 reales y con destino al Museo Nacional de Pintura.

CRUZADA VILLAMIL, G.: ob. cit., núm. 23, pág. IX.

Desde 1881 el cuadro se encuentra depositado por el Museo del Prado en el Senado. (Cat. 5726).

[59] OSSORIO Y BERNARD, ob. cit., pág. 431.

[60] Véase nota 3.

pera pasa como algo casi desapercibido para estos artistas relatores. Sólo Muñoz Degrain pinta en 1878 un lienzo de enormes dimensiones [61] en el que, según anuncia el título de la obra, «Isabel la Católica vende sus joyas para la empresa de Colón», que figuró también en la Exposición Universal de París, y al que se consideró con méritos suficientes como para merecer la cruz de Carlos III, aunque por sus biógrafos más recientes ha sido considerado como prototipo de «una lamentable decadencia» [62]. La importancia de esta obra, al margen de sus valoraciones estéticas, que no son objeto de este trabajo, radica en la elección del tema punto crucial de donde arranca la parte positiva en lo que se refiere al hecho de que a partir de este instante el descubrimiento de América se convierte en una empresa española. El mismo artista insiste en la vinculación de la reina incluso como intercesora entre los poderes divinos por los que el propio Colón se siente predestinado en su «Isabel la Católica orando por la empresa de Colón».

Llegados a este punto hay que señalar la divergencia de dos teorías que, manteniendo el origen de un deseo divino en cuanto al descubrimiento e incorporación de América a la fe cristiana, discrepan en cuanto al vehículo elegido; los reyes simbolizan a España como país elegido y máximo responsable mientras que el Almirante tiene sus propias ideas sobre el tema, expresadas en su testamento «… que parece que yo por la voluntad de Dios, Nuestro Señor, se lo dí como cosa que era mía…» [63]. Europa recoge en cierto sentido esta última versión minimizando unas decisiones que pudieron ser cruciales para la empresa, pero con toda seguridad se hubiesen llevado a cabo con otros apoyos.

La salida del Puerto de Palos y la navegación no tienen demasiado interés iconográfico, a excepción hecha, tal vez, de la original interpretación que Antonio Brugada da al tema a través de dos versiones en las que se nos presenta la llegada a la primera tierra americana vista desde la costa en un caso [64] y desde alta mar en otro [65]. En ambos casos ha privado la idea de presentar el hecho como un esfuerzo común de los navegantes huyendo al máximo de las personalizaciones. Las tres carabelas y sus tripulaciones alborozadas con el gran protagonista, señalando una fórmula que no debió de gustar en exceso pues no volvemos a encontrar posteriormente ejemplos semejantes.

Sin duda el tema siguiente, el dedicado a dar la imagen de la llegada a América y la toma de posesión de las tierra descubiertas es, junto al tratado a continuación, el punto clave de este ciclo iconográfico y, por consiguiente el que cuenta con mayor número de representaciones.

La obra de Dióscoro Puebla *Primer desembarco de Colón en América,* de 1860, la más difundida sin ningún género de dudas, fija ya los puntos fundamentales que, con muy ligeras variantes, van a repetir los pintores españoles. Colón, con la espada desenvainada y el estandarte en la mano, toma posesión física de las nuevas tierras al tiempo que el ademán, rodilla en tierra y con la mirada dirigida al cielo, muestra el tinte religioso que se da al hecho, reforzado por la presencia, no confirmada por la historia, de un fraile franciscano que se aproxima, crucifijo en mano, a los primeros indígenas que acuden entre sorprendidos y asustados.

Más tarde, en 1880, Llorens repite el tema sin variaciones iconográficas significativas, que sí pueden encontrarse en el *Primer homenaje a Colón* de Garnelo, expuesto en Madrid el año del Centenario. En esta obra el momento elegido para ser representado es algo posterior y carece del arrebato violento de los anteriores. En esta ocasión el grupo formado por Colón y sus compañeros se enfrenta más a la conquista del hombre americano a través de la religión encarnada por el propio almirante y la presencia, un tanto forzada, de la cruz que aparece tras él y ante la ausencia de fraile alguno, el intercambio de presentes y una innegable demos-

[61] RODRÍGUEZ GARCÍA: ob. cit., pág. 475.

[62] Ibídem, ob. cit., pág. 475.

[63] MANZANO Y MANZANO, Juan: pág. 16, nota 21.

[64] También conocido como *La flotilla dirigida por Cristóbal Colón descubre la primera tierra del Nuevo Mundo (isla de S. Salvador) y se prepara para el desembarco.* Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentados en la Exposición General de Bellas Artes, Madrid, 1856, pág. 9, núm. 26.

[65] Según OSSORIO Y BERNARD (ob. cit., pág. 105) la colección Povilla contaba con una obra de Brugada de tema similar, cuadro que ARIAS ANGLÉS (ob. cit., pág. 51) cita como una tercera obra en paradero desconocido.

tración de superioridad con la exhibición de armas como afiladas espadas y cañones frente a los arcos y flechas de los nativos.

El regreso, con la presentación al pie de los reyes de un mundo dominado, simbolizado tanto por sus hombres, los indios, como por su naturaleza constituye el punto culminante del largo ciclo. Para interpretarlo García Ibáñez recurre a una amplísima escenografía, centrada en una imaginaria visión de la Barcelona de fines del siglo XV, sin que las restantes pinturas, ya reseñadas aporten más variación iconográfica que la de localizar la escena en un interior, reservado a los miembros de la corte, o públicamente.

El respeto y la sumisión a la voluntad de los reyes se expresa incluso en el modo de representar un tema tan fuerte como es el del regreso encadenado de Colón tras el tercer viaje, poniendo de manifiesto la aceptación de la decisión real en este instante. Así lo expresan Jover y Zarrada y Uriarte, 1862 y 1867 respectivamente al elegir el pasaje en que el genovés a que sus guardianes, por respeto no exento de compasión, le retiren las cadenas. El título del cuadro de Zarrada y Uriarte es elocuente *Fidelidad de Colón.*

En este sentido no deja de ser significativa la obra de Muñoz Degrain *Regreso de Colón enfermo,* realizada por el pintor en las primeras décadas del siglo XX, con intencionalidad completamente distinta a sus primeras obras de temática colombina. El abatimiento físico y moral de Colón es más evidente en una obra que no responde a los mismos condicionantes históricos y se muestra como fruto de quien ha vivido los acontecimientos del 98 y sus secuelas.

El ciclo finaliza con la muerte del navegante y la obra de F. Ortego (1833-1881) (fig. 5) le presenta muerto ya y rodeado de los franciscanos, representantes de quienes le prestaron decidido apoyo desde el principio, sus hijos y servidores.

Siguiendo la cronología de estas obras y su distribución a lo largo del siglo XIX comprobamos que se encuentran perfectamente relacionadas con el eclecticismo típico de la pintura de historia de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, esto no debe hacernos olvidar otras razones más específicamente ligadas a la problemática del tema, a la hora de explicarnos el por qué de la preferencia por unos pasajes concretos y un modo peculiar de tratarlos.

La vuelta al pasado, con una especial predilección por los hechos heroicos protagonizados por la nación, tienen en estos momentos un significado especial para todo lo referente a América ya que poco más de veinte años separan a la independencia de los países de raíz hispana del cuadro de Esquivel con el que se inicia la serie [66]. Frente al rechazo que el continente americano hace de todo lo español oficial, la España oficial se refugia en un recuerdo de su protagonismo en el hecho que dio vida a lo que con el tiempo culminó en estos países.

A pesar de ello, esta idea, que pudo haber dado origen a una iconografía muy especial, se vio frenada por un deseo de eludir la polémica, por una homogeneidad típica de una política conservadora contraria a una exaltación de lo nuevo y lo revolucionario que podría llegar a representar una figura como Colón, convertido en un mito romántico en otros países y especialmente reconocido y exaltado en este aspecto por el nacionalismo italiano como veremos en las páginas siguientes.

Quedan todavía varios puntos difíciles de explicar en sus últimas consecuencias y uno de ellos es el que se suscita al comprobar que los años de mayor producción de obras de temática colombina en España coinciden con el mayor descrédito y abandono de la monarquía de Isabel II. Tal vez no sea muy aventurado suponer que desde instancias oficiales se fomentó la difusión de este tema como prueba de la grandeza que había dado a España la monarquía.

Pasemos ahora el desarrollo de este tema en la península italiana.

La iconografía de Colón en el arte italiano del siglo XIX se verá influida por varias causas; primeramente, por las corrientes artísticas comunes a toda Europa en este siglo, principalmente el romanticismo y particularmente, por lo azaroso de la historia política italiana de estos años.

El auge de la pintura histórica en Europa aumenta el interés por la imagen de Colón en Italia, y algunos episodios de su vida que lo muestran como genio incomprendido primero, triunfador después, y maltratado al final, hacen su figura y su historia muy atractivas para la pintura romántica.

[66] Véase nota 5.

Honour señala la unión del tema de Colón con la concepción romántica del artista como genio incomprendido, expresada preferentemente a través de personajes no vinculados directamente con la profesión. La imagen de Colón se hizo pues, un símbolo del genial descubridor de lo desconocido, incomprendido en su tiempo, tratado injustamente por la vida y muerto en abandono [67]. La imagen fue muy utilizada por los artistas europeos aunque, posiblemente, las obras más conocidas sean las de Delacroix, *Colón con su hijo en La Rábida* y el *Regreso de Colón* [68].

El romanticismo italiano utilizó la figura de Colón como uno de sus temas preferidos, junto a Giotto, Rafael, Miguel Ángel y Tasso. La utilización del contraste romántico incomprensión-triunfo queda perfectamente expresada en uno de los comentarios contemporáneos a la obra de Palagi, *El regreso de Colón,* expuesta en el palacio Brera de Milán en 1890. El crítico de la exposición milanesa relaciona la obra de Palagi con la de Sogni, *Despedida de Colón,* expuesta el año anterior, y señala cómo hubiese sido útil ver los dos cuadros juntos a fin de contemplar «quasi ad un tempo la virtù combattuta e il suo più compiuto trionfo» [69].

Esta visión romántica de Colón se ve aún más acentuada en la música y está claramente expresada en el proemio a la ópera *Colombo* de Morlacchi y Romani, estrenada en Génova en 1828, y por tanto estrictamente contemporánea de la obra de Sogni. La ópera se dedica al último viaje de Colón, el que ofrece más elementos románticos, y el proemio señala «miglior consiglio mi parve di attenermi all'ultimo viaggio dell'illustre Genovese1-quando egli gittato dalle tempeste nell'isola di Giamaica, obbliato dall' Universo, minacciato da feroci popoli, e insidiato da' suoi stessi seguaci, lotta coraggioso colla sua mala fortuna» [70].

No obstante lo anterior, nosotros pensamos que la iconografía de Colón en el siglo XIX italiano está más relacionada con el ambiente del *Risorgimento* que con el del Romanticismo (prescindiendo, naturalmente de la presencia de elementos románticos en el propio *Risorgimento*).

Más que como héroe legendario y genio incomprendido, cara a los románticos, Colón interesa a los italianos del XIX como personaje real de su historia, perfectamente adecuado para la exaltación del ideal patriótico en los años del Risorgimento y de la lucha por la unidad italiana, más que como héroe individual del romanticismo, como héroe colectivo del nacionalismo. F. Cancellieri, autor de las *Dissertazioni* sobre Cristóbal Colón (Roma, 1809), define a Colón como «genio di prima sfera, che più d'ogni altro ha illustrato il Nome italiano con la sua meravigliosa scoperta» [71].

A este respecto, es particularmente interesante no sólo estudiar la creación y el contexto de cada una de las obras italianas sino observar en su conjunto la cronología, la distribución geográfica de obras y autores, y la iconografía, aspectos estos a los que nos referiremos seguidamente.

Estableciendo un pequeño elenco de obras italianas del ottocento, referentes al tema de Colón y su descubrimiento de América [72] es fácil estudiar

[67] HUGH HONOUR: *El romanticismo,* Madrid, 1981, pág. 274-4.

[68] Honour estudia pocas obras españolas e italianas referentes a este tema, siendo no obstante, estos dos países los más importantes para la iconografía colombina, como hemos dicho anteriormente. Las obras italianas y españolas ayudarían sin embargo, en gran manera, a comprender la función de Colón en el contexto artístico de su tiempo. Concretamente, los cuadros de Delacroix citados por Honour [*L'image de Christophe Colomb* «Revue du Louvre» (1976), pág. 262] fueron encargadas por un cliente italiano, el príncipe Demidoff para su villa de San Donato, en Florencia, quien, sin duda alguna impuso los temas al pintor, por lo que la obra a efectos iconográficos, depende del contexto italiano del cliente y no del francés propio del pintor. Por otra parte, en el *Regreso de Colón,* se ha señalado como el pintor aprovechó para la ambientación los apuntes tomados durante su viaje a España (Luigina Rossi Bertolatto *L'opera completa di Delacroix,* Milano, 1972, pág. 107) pero, puede observarse también en esta misma obra, como la torre del fondo, por ejemplo, corresponde más a las torres medievales italianas que a las españolas. Por parte italiana se ha sugerido incluso una dependencia directa de las obras de Delacroix de pinturas italianas anteriores con este mismo tema. (Véase *Garibaldi. Arte e Storia,* Firenze, 1982, págs. 62-63).

[69] APUD: *Romanticismo Storico,* Firenze, 1974, pág. 209.

[70] Ibídem, Firenze, 1974, pág. 301.

[71] APUD: *Garibaldi Arte e Storia,* ob. cit., págs. 52-53. En estas mismas páginas se cita una *Orazione* de 1825, dedicada a Colón, en la que se le exalta junto a Galileo, como «i geni creatori» e l'Italia como «la nostra cara patria, che lor fu madre».

[72] La bibliografía sobre pintura italiana del ottocento es muy amplia aunque no toda igualmente válida a efectos iconográficos. El mayor número de obras sobre el tema que nos ocupa, aparece en el catálogo de la exposición *Romanticismo Storico,* celebrada en Florencia en 1974, obra ya citada. También son muy útiles el

estos tres factores y establecer la relación entre el interés por el tema colombino y la lucha por la unidad italiana.

Así por ejemplo, observamos un interés moderado en los años 20, cuando aparecen las obras de Sogni *Colón en la Rábida con su hijo y fray Juan Pérez* y Palagi *Regreso de Colón,* antes citadas, interés que aumenta conforme avanza el siglo y se afianza el ideal patriótica italiano.

En los años 30, los de las revueltas de Módena, Bolonia y Parma a la sombra de la revolución francesa de 1830, y de la fundación de la «Joven Italia» por Mazzini (1831), aparecen varias versiones de *Colón en La Rábida* y del *Regreso de Colón,* presentadas por Gaspar Martellini en el concurso de la Academia de Florencia de 1833 [73] y el *Regreso de Colón,* de Pierini [74].

En la década de los 40, cuando Cavour funda «Risorgimento» (1847) y tienen lugar las revueltas de Milán, Venecia, Parma y Módena y la reacción austríaca, son varios los pintores que tratan el tema colombino: Pollastrini, Bezzuoli y Mecco *(Colón en La Rábida),* Pucci *(Colón en cadenas),* Caimi *(Colón explica el proyecto en La Rábida)* [75].

El número de obras aumenta en los años 50, cuando Cavour plantea abiertamente a Europa la «cuestión italiana». En esta década aparecen las obras de Fermini, Bechi y Dell'Acqua *(Colón en La Rábida),* de Conconi y Fanfani *(Colón piensa en el descubrimiento),* de Fumagalli *(Colón encadenado),* de Maccio y Conconi (no conocemos el tema preciso) [76].

El mayor número de obras aparece en los años 60, justamente los que van desde el abrazo de Garibaldi y Víctor Manuel (1861) hasta la unidad italiana (1870). En esta década aparecen, no sólo el mayor número de obras sobre el tema de Colón, sino también el repertorio más extenso en lo que a temas se refiere, ya que abarca desde *Colón en La Rábida* (Semino, Sebastiani, Macciò, Carlini, Pintore), el *Fracaso de Colón en Salamanca* (Rubrio), el *Amotinamiento* (Carminati), el *Desembarco* (Costoli), *Colón virrey* (Conti), el *Arresto de Colón* (Magnani), *Colón encadenado* (Delleani, Mazza, Isola) hasta *Los últimos momentos de Colón* (Siciallero), así como otras obras de tema no precisado (Crippa, Dalla Vedova, Ramognini, Della Valle, Carli, Vignolo) [77].

Curiosamente, a partir de 1870, la temática de Colón disminuye en el arte italiano. De esta década son las obras de Monteverde y Altamura *(Colón junto al mar),* de Pintore *(Regreso de Colón),* y de Moretti (tema desconocido) [78].

La iconografía colombina desaparece, por lo que sabemos, en los años 80 y vuelve a aparecer en los 90, como consecuencia lógica del interés despertado por la celebración del centenario del descubrimiento. Así vuelven a aparecer el *Colón vencido en Salamanca* de Barabino, el *Colón ante los reyes* de Ruggeri y la obra de Solari cuyo tema preciso no sabemos [79].

Otro factor que puede ayudar a ver la interdependencia del tema colombino y el «Risorgimento», es la relación de gran parte de las obras o de los autores, con las regiones italianas que fueron causa del «Risorgimento». Así por ejemplo, el tema de Colón fue muy frecuente en las exposiciones de Bellas Artes de Turín, Milán y Génova de estos años, y muchos de los autores que trataron el tema de Colón eran oriundos de Liguria y Piamonte (por ejemplo, Isola y Barabino eran de Génova, Gandolfi de Chiavari, Belletti de Sarzana, Monteverde de Alessandria, Gonin de Turín y Delleani de Vercelli aunque murió en Turín).

---

catálogo de la exposición sobre Garibaldi, celebrada en Roma en 1982, ya citado también, el viejo artículo de Orlando Grosso *C. Colombo nell'arte* «Genova» (1950) fasc. VIII, págs. 30-34. Los catálogos de la *Mostra di pittura ligure dell'ottocento,* Génova, 1926, *Catalogo degli oggetti componenti la Mostra d'Arta Antica aperta nella sala del Palazzo Bianco destinato a sede del Nuovo Museo Civico,* Genova, 1892, la *Pittura neoclassica e romantica in Liguria,* Génova, 1975, la obra de Enrico Somaré *Storia dei pittori italiani dell'ottocento,* Milano, 1928 y Sandra Pinto *La promozione delle arti negli stati italiani dall'età delle riforme all'Unità,* en *Storia dell'arte italiana,* Torino, 1982, parte 2.ª, vol. II, por citar algunos de los más interesantes.

[73] *Garibaldi,* ob. cit., pág. 62 y *Romanticismo Storico,* ob. cit., pág. 114. Recuérdese cómo son los mismos temas que hará después Delacroix por encargo del toscano Demidoff (véase nota 68).

[74] *Romanticismo Storico,* ob. cit., pág. 113.

[75] Ibídem, ob. cit., págs. 112-113 y 210.

[76] Ibídem, ob. cit., págs. 111-114.

[77] Recuérdese que es también en 1862 cuando se inaugura el monumento a Colón de Génova, el primero de gran empeño, proyectado en 1845 y que lleva como lema «A Cristoforo Colombo la Patria».

[78] *Romanticismo Storico,* ob. cit., págs. 111-114.

[79] Ibídem, ob. cit., págs. 111-114.

A pesar de que es lógico que sea Génova el primer lugar de Italia interesado por el tema de Colón, ya que siempre había demostrado su interés por la iconografía colombina, debido a la reivindicación permanente del origen genovés del almirante [80], es preciso recordar también que Génova tuvo un papel protagonista en la formación de la moderna Italia. Génova formaba parte en el siglo XIX del reino saboyano y de ella surgieron Garibaldi, Mazzini y Mameli, tres de los más importantes forjadores de la idea y de la realización de la unidad y la patria italiana.

En cuanto al estudio de la iconografía propiamente dicha, es preciso recordar lo mencionado al principio del trabajo, es decir, la pérdida de numerosas obras del siglo XIX y la imposibilidad de conocer, siquiera sea por reproducción muchas otras.

Siguiendo el orden cronológico basado en nuestro conocimiento actual de la historia de Colón —al igual que hemos hecho en el caso español— observamos que los temas representados comienzan en el *Colón joven mirando al mar* (Altamura, Il Peschiera), el mismo tema con la figura de Colón adulto (Conconi), *Colón con su hijo meditando el proyecto* (Fanfani), *Colón con su hijo Diego en La Rábida* (Bechi, Belleti, Bezzuoli, Carlini, Cicconi, Degli Avancini, Dell'Acqua, Fermini, Gandolfi, Macciò, Martenilli, Mecco, Molinaro, Pintore, Pollastrini, Puccinelli, Sebastiai, Semino y Sogni), *Colón explicando el proyecto a los frailes de La Rábida* (Caimi), *Colón ante los reyes Católicos* (en Granada, Ruggeri), el *Fracaso de Colón en Salamanca* (Barabino, Gaggini, Rubrio), *Colón se despide de sus hijos en La Rábida* (Sogni y Palagi), el *Amotinamiento* (Carminati y Mazza), el *Desembarco en el Nuevo Mundo* (Belletti, Bertini, Cicconi, Costoli, Fracassini, Gallina y Palagi), el *Regreso de Colón* (Fracassini, Gandolfi, Pierini, Martellini, Palagi, Pintore), *Colón recibe el título de virrey* (Conti), el *Arresto de Colón en Santo Domingo* (Magnani y Cicconi), *Colón encarcelado* (Gonin), el *Regreso de Colón de su tercer viaje, encadenado* (Delleani, Isola, Bonino, Fumagalli, Mazza, Pucci), los *Últimos momentos de Colón* (Sciallero) y los *Funerales de Colón* (Resio) [81].

Lo primero a observar es que el tema que abre el ciclo de Colón *(Colón joven mirando al mar),* es un tema exclusivo del arte italiano y obedece sin duda al interés por señalar la etapa italiana de la biografía de Colón (juventud), así como el origen genovés de su vocación marinera [82].

El tema más representado en la pintura italiana se refiere al triunfo de Colón, se inicia con *Cristóbal Colón en La Rábida,* donde comienza realmente el proceso que llevará al descubrimiento y donde probablemente se quiere señalar el humilde punto de partida. Sigue el *Desembarco de América* que confirma el «genio» de Colón y la razón de su confianza. Continúa el regreso, donde se hace público su triunfo y es reconocido oficialmente.

El segundo grupo de temas más representados corresponden a la parte negativa: la incomprensión y la injusticia. Se inicia con el *Regreso de Colón encadenado,* de su tercer viaje y el *Fracaso de Colón en Salamanca.*

Comparando esta iconografía con la española y destacando sus características más significativas solamente, observamos, primero, que el tema más representado en ambos países es el de Colón en La Rábida, aunque en España, el número de obras conocidas hasta ahora sea algo inferior.

La discusión del proyecto colombino parece realmente como tal en la pintura española, es decir, con la explicación de Colón, no sólo en la reunión de La Rábida sino también en las de Granada y Salamanca, donde se le escucha. En Italia esta iconografía se centra en la «derrota» de Colón ante la

[80] Recuérdese, a modo de ejemplo solamente, que ilustra esta tradición genovesa, el gran ciclo de frescos con la historia de Colón, pintado por Tavarone en el palacio Belimbau de Génova, frescos realizados a principios del siglo XVII, cuando Génova dependía de España políticamente en gran parte y cuando nada de esto se pensaba ni hacía en nuestro país. Génova sería también el lugar donde se hiciera el primer monumento de importancia a Colón, como hemos visto anteriormente y donde se celebraron con el mayor esplendor las celebraciones del cuarto centenario. (Véase al respecto los cuadros del Museo de Pegli con la imagen Génova engalanada para tal celebración). Sobre la polémica surgida entre Liguria y Piamonte en torno al lugar de origen de Colón, véase *Garibaldi,* ob. cit., pág. 52.

[81] Hay noticias de otros cuadros referentes a la historia de Colón pero los temas representados no se conocen con precisión.

[82] Puede señalarse como nota pintoresca que en las obras italianas no se presta demasiada atención a la escenificación española de la escena, y así, por ejemplo, en la obra de Palagi (que conocemos a través de la litografía de la biblioteca Braidense de Milán) Colón es recibido en el interior de un palacio árabe, más propio de la entrevista en Granada que Barcelona, mientras al fondo puede verse una típica construcción del románico italiano.

junta de Salamanca y se representa al descubridor abatido y menospreciado por los miembros de la junta, como ilustra muy bien la pintura de Barabino, conocida a través del grabado de 1885. Naturalmente, es éste uno de los temas importantes en Italia para subrayar la incomprensión de su héroe, mientras en España se trata de una mera etapa negativa en el largo proceso del descubrimiento.

La navegación hacia América aparece en la pintura italiana sólo con referente a los motines que sufrió el almirante, quizá con la intención de señalar una dificultad más en el proyecto americano.

El desembarco en América, punto clave del éxito de Colón como persona y de España como empresa, cuesta con semejante número de obras en ambos países. El modo de representarlo es también similar puesto que se marca el papel protagonista de Colón, pero al mismo tiempo el de España, no sólo a través de los componentes históricos de la comitiva sino también a través de la presencia de banderas o insignias, a veces en manos de Colón [pintura de Belleti en el castillo de Aglié (Turín)], quien toma posesión de la tierra en nombre de España. Igualmente se señala en ambos países la novedad del mundo descubierto por la presencia de indígenas ataviados con sus característicos tocados de plumas, que siguen siendo representativos del nativo americano para los hombres del siglo XIX. Quizá la nota iconográfica más curiosa a señalar en este caso, sea la presencia frecuente en las obras españolas de un religioso, para subrayar la misión evangelizadora de España en la que tanto hincapié se ha hecho a lo largo de nuestra historia, y la ausencia de tal personaje en las pinturas italianas conocidas.

El primer regreso de Colón y su recibimiento en Barcelona por los Reyes Católicos recibe —al igual que el desembarco en América— un tratamiento similar en ambos países. La vuelta de Colón es triunfo del italiano pero también lo es de la monarquía española y, por tanto, de igual significación positiva para ambos países.

El tema de Colón como virrey es por el contrario, exclusivo del arte italiano ya que los honores concedidos por Colón carecían de importancia en el contexto español.

En cuanto al regreso de Colón de su tercer viaje, es tema favorito de la pintura italiana pero no de la española. En Italia, además de representarse el arresto y el encarcelamiento del almirante, se repite el tema de Colón encadenado en su regreso a España y se subrayan hasta el extremo las características de aislamiento, abandono y penuria del descubridor, como muestra muy bien el cuadro de Isola del Palazzo Rosso de Génova e incluso el menosprecio y la humillación de que es objeto, como puede verse en el célebre cuadro de Delleani de la Galería de Arte Moderno de Génova (Nervi).

Por último, la muerte de Colón es tema más tratado en la pintura española que en la italiana. Como en toda la iconografía de Colón, los datos históricos son básicos y, en general, comunes a ambos países, pero la mayor o menor atención que se da a algunos elementos ayuda a comprender la distinta intención de las obras.

Así por ejemplo, en el único ejemplo conocido hasta ahora en Italia sobre los últimos momentos de Colón [la pintura de Sciallero en la Galería de Arte Moderno de Génova (Nervi)], se nos presenta al almirante en el momento en que entrega a sus hijos las cadenas con las que quiere ser enterrado. Las cadenas son elemento de importancia en la iconografía de la muerte de Colón, pero mientras en la pintura española aparecen en un discreto segundo plano, en el cuadro de Sciallero son el elemento de mayor significación. Colón las estrecha mientras expresa su deseo final y sirven, de nuevo, para subrayar el trato injusto que España dio al descubridor italiano. Por otra parte, está claro que el pintor italiano presta mayor atención a los elementos significativos que los históricos como puede comprobarse también por la presencia del globo terráqueo y, sobre todo, del indio que llora a los pies de Colón, fórmula sencilla —pero no histórica— de manifestar el papel de benefactor de Colón hacia los indígenas, según la interpretación italiana.

Lo expuesto hasta aquí evidencia claramente la necesidad de contar con las obras españolas e italianas a la hora de establecer el significado de la iconografía colombina europea del siglo XIX. Más aún cuando el final del siglo es testigo, al tiempo, de las primeras conmemoraciones del Centenario y de la pérdida de América, dando paso a una nueva interpretación del mismo tema, objeto de otros trabajos en curso.

A. Espinos Diez, Concepción García Sáiz
y Rosa López Torrijos

Fig. 1. Eduardo Cano, *Colón en el Convento de la Rábida.* Palacio del Senado, Madrid.

Fig. 2. José Garnelo y Alda, *Primer homenaje a Colón.* Museo Naval, Madrid.

Fig. 3. Francisco Ortejo, *Muerte de Colón.* Universidad de Barcelona.

Fig. 4. Luigi Sciallero, *Los últimos momentos de Colón.* Galería de Arte Moderno. Génova-Nervi.

Panorama del modernismo arquitectónico en Canarias

ALBERTO DARIAS

La restricción de este estudio a las cuatro islas occidentales del Archipiélago Canario (Tenerife, La Palma, Gomera y Hierro) puede resultar extraño en una región con unas delimitaciones geográficas tan claras. Sin embargo, a partir del s. XIX, un fenómeno marcará el devenir histórico de las islas. Nos referimos al «Pleito Insular», estúpida disputa por la capitalidad de la provincia (entonces una sola) que aún hoy arrastramos, con funestas consecuencias en el desarrollo de la región.

A causa de la reestructuración del territorio nacional, Santa Cruz se convierte en la cabeza administrativa del Archipiélago en detrimento de Las Palmas, a pesar de ser esta última sede de importantes instituciones tales como la Audiencia y Regencia, el Obispado, la Inquisición, etc. Si en un principio se enfrentan no sólo Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife sino también La Laguna, poco después se centró exclusivamente entre las dos primeras.

La tensión constante en que se vive sólo beneficiará a estas urbes en perjuicio del resto del Archipiélago. Es más, la cerrazón moverá a un aislamiento de una respecto a su antagónica y al consiguiente afán centrípeto sobre las islas más próximas.

En estas circunstancias se entiende que, a nivel arquitectónico, cada ciudad acapare a sus respectivos técnicos, quienes excepcionalmente traspasarán la «frontera» de intereses. Esto explica, asimismo, el que aparezcan, a primera vista, formas diferenciadoras entre ambos bloques. En Santa Cruz dominarán las viviendas unifamiliares, que no rebasan las dos alturas, con una cierta tendencia hacia la villa u hotel, mientras que en Las Palmas se prefiere la vivienda plurifamiliar, de tres o cuatro plantas [1].

El modernismo no va a ser el lenguaje prioritario de ese momento en las Canarias occidentales. Éste le corresponde al eclecticismo propiamente dicho, quien desde la década de los 60 hasta después de la Guerra Civil convive ininterrumpidamente con los otros (clasicismo romántico, historicismo, modernismo e incluso racionalismo). Sin embargo, a pesar de ser un quiste en esta línea continua que es el eclecticismo, la personalidad del modernismo influirá tanto en aquél que lo variará dando lugar a la tercera etapa del mismo (1903) quien, por otra parte, no tendrá inconveniente en tomar prestadas soluciones decorativas para su propio uso.

Geográficamente nuestro estilo tiene un ámbito muy concreto. La isla del Hierro quedó al margen de cualquier renovación arquitectónica hasta la postguerra. La Gomera sólo posee un ejemplo: un proyecto no realizado de casas comerciales, solicitado por una sociedad mallorquina y diseñado en 1913 por el ingeniero Fernando de León y Yáñez. La Palma cuenta con muy pocos casos en su capital que se suceden entre 1915 y 1916.

Tenerife presenta ejemplos excepcionales en La Laguna, el Puerto de la Cruz, La Orotava y ya muy

[1] DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: «Arquitectura del siglo XX. Primera etapa (1900-1930)» de *Historia de Canarias* (T. III), Madrid, Cupsa Editorial, Editorial Planeta, 1981, págs. 336 y 337.

bastardeado en Los Silos. En realidad, donde el estilo goza de auténtica predilección es en la capital. Aquí será adoptado por una clase muy concreta: los profesionales liberales vinculados frecuentemente al campo de la política (Agustín Rodríguez o los hermanos Martí Dehesa) o la alta burguesía agraria con residencia en la ciudad fue inicialmente reacia a esta novedad y cuando se decidió era demasiado tarde, acogiendo un estilo híbrido con predominio del eclecticismo. Del resto, lo más abundante consiste en una mezcla que sólo podríamos calificar como modernizante.

Cronología y origen

La cronología modernista en Canarias coincide con la del resto de España, a excepción lógicamente de algunos casos especiales, como Cataluña, es decir, a principio del s. XX. Sin embargo, hay que aclarar que al modernismo arquitectónico se le adelantó el literario, teniendo como fecha inicial, según Sebastián de la Nuez, el año 1901, con la figura de Doreste [2], por más que el vocablo surge por primera vez en un medio ajeno al mundo artístico. En este sentido nos consta que aún en 1904 el término carecía de un significado claro; así, a finales de este año, llega a Canarias una colección de estampas dibujadas por Gaspar Camps y editadas por Luis Taso de las que se elogia su estilo, se comenta su novedad pero no se atreven a colocar el calificativo definitivo [3].

En general, para los canarios, en principio, el modernismo tenía un carácter estrambótico, inconexo e incluso ridículo. Las críticas más acerbas fueron para la literatura, a quien se acusó de sacrificar la sintaxis para halagar al oído, de carecer de profundidad de pensamiento en pro de la búsqueda de imágenes, retruécanos, etc. [4]. Su denominación es ridiculizada entre otros por Nicolás Estévanez que titula a un poema suyo «Moderniana» en el que hace una parodia del estilo [5].

El primero en emplear el lenguaje modernista en la arquitectura fue Laureano Arroyo. Este arquitecto catalán, arribado a Las Palmas en 1888 por razones de salud, contaba con una experiencia profesional en Barcelona, participando como auxiliar en la dirección de las obras de la Exposición de 1888 en Barcelona [6]. Aunque en años anteriores, Pintor utiliza formas decorativas de este estilo, podemos considerar que el primer edificio netamente modernista en las islas corresponde a la casa Negrín (hoy Banco de Vizcaya), en la c/ Triana de Las Palmas, según proyecto firmado por Arroyo el 25 de septiembre de 1902 [7]. Para Tenerife, la fecha se retrasa a 1903, momento en que se realiza la casa Elder y dos de las cuatro casas que para la promotora «El Progreso» ejecutó Pintor.

Con motivo de la construcción de la catedral de La Laguna, Arroyo tendrá también la oportunidad de expresar su predilección por el modernismo. En 1905, este arquitecto comentó sobre el estilo escogido por José Rodrigo Vallabriga para la catedral lo siguiente: «… se decide, por fin, por un estilo híbrido que titula románico-gótico, cuando en buena lógica debió adoptar el modernismo, como emplea Gaudí en el templo de la Sagrada Familia en Barcelona, Puig i Cadafalch y la mayoría de la nueva generación de arquitectos en todas sus construcciones». A pesar del poco convencimiento de éste, puesto que tanto en sus templos como en otras muchas obras prefiere los historicismos o el eclecticismo, podemos comprobar que, al menos a nivel teórico, lo considera la forma idónea de expresión del momento.

Esta discusión, además, nos permite la primera y quizá única definición dada por un técnico en Canarias. Vallabriga precisa: «… nace de una inspiración propia, se desarrolla con motivos recogidos de otras artes y necesita como condición indispensable los ricos elementos decorativos de actualidad» [8]. En realidad, no está muy desencaminada esta aseveración si tenemos en cuenta una

[2] Nuez Caballero, Sebastián de la: «El modernismo en la poesía de Canarias» de *Historia de Canarias* (T. III), Madrid, Cupsa Editorial, Editorial Planeta, 1981, pág. 159.

[3] «Diario de Tenerife»: (8 de noviembre de 1904).

[4] «Diario de Tenerife»: (21 de abril de 1908).

[5] «Arte y Letras»: (16 de marzo de 1903).

[6] Tarquis Rodríguez, Pedro: «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos,* Madrid, núm. 13 (1967), pág. 497 (577).

[7] Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria: Expediente 3654.

[8] Archivo del Obispado de Tenerife: Expediente de la Catedral de La Laguna. Papeles por ordenar.

de las teorías más aceptadas hoy que opina que «… son los revivals una de las bases de partida de la arquitectura modernista» [9].

Desde 1902, las Canarias occidentales comienzan a familiarizarse con la línea sinuosa del diseño art-nouveau gracias a los anuncios comerciales peninsulares, siendo imitados al poco tiempo por firmas locales; uno de los primeros casos corresponde al encabezamiento de la revista «Arte y Letras», a partir del núm. 2, del 31 de enero de 1903. Desde el punto de vista arquitectónico, la identificación de su denominación a nivel popular llegó en 1907. En este año aparece por primera vez en un periódico la noticia de la erección de una casa con el término adecuado [10], aunque, en general, podemos decir que existe un cierto temor a definir el nuevo estilo arquitectónico, inseguridad proveniente de algo que no era del todo familiar.

La fecha tope es, en arquitectura, el año 1918 con las obras de Pelayo López. No obstante, durante mucho tiempo perduraron detalles modernistas conjuntados dentro de obras eclécticas, especialmente en materiales de importación como rejas, yeserías, mosaicos, etc. Así, el más bello ejemplo de forja es una pieza tardía del año 1920, perteneciente a la verja de la casa García Dorta de Santa Cruz de Tenerife. En los interiores, la moda pervivió aún más como lo comprobamos en las yeserías italianas que adornan los salones de la casa Vda. de Darias en San Sebastián de La Gomera, levantada en 1928. Estos productos son excedentes de países que ven en las islas un mercado fácil para una mercancía que resulta ya invendible en otras zonas.

Los precedentes

Creemos interesante comentar la utilización de algunos elementos decorativos art-noveau en edificios eclécticos aparecidos, en algunos casos, bastantes años antes. El ejemplo más interesante corresponde al proyecto de la casa Singer, donde encontramos un ornamento vegetal con un perfil próximo al latiguillo. Esta sorpresa es debida a su temprana realización, marzo de 1896 [11]. Los primeros ejemplos de «coup de fouet» de Horta sólo anteceden en tres o cuatro años a esta obra. Resulta difícil pensar que esta novedad fuera conocida con tanta prontitud por Antonio Pintor, su autor. Sus viajes al extranjero son bastante posteriores y los contactos entre Bélgica y Canarias tardarán aún algunos años.

No queriendo caer en chauvinismos pensamos en el conocimiento que el arquitecto pudiera tener a través de reproducciones. Sin embargo, según testimonio de su hijo, en estos años Pintor no recibía las carpetas donde estos modelos solían aparecer. Por supuesto, no creemos, a pesar de la calidad de este arquitecto, en una genialidad. La única conclusión que consideramos viable es el conocimiento que el técnico tiene de los dibujos textiles o para papel del proto-art-nouveau inglés, conocidos en Canarias avanzada la década de los 80, dada la abundante intercomunicación entre Inglaterra y el Archipiélago. Sin embargo, no debió ser del agrado del técnico o de los promotores pues la idea no fue llevada a la práctica y Pintor no recurrió nuevamente al golpe de látigo hasta cinco años después. En estas fechas, ya Laureano Arroyo lo comenzaba a emplear en algunos edificios de Las Palmas. En estos primeros ejemplos, nuestro arquitecto utiliza la línea sinuosa o el elemento vegetal característico pero la disposición y estructura del conjunto de la fachada nos impide hablar de concepción modernista y sí de decoración modernista.

Los técnicos y sus fuentes

De los cinco técnicos que trabajan en las Canarias occidentales en el período abarcado por el modernismo (Manuel de Cámara, Antonio Pintor, Federico Solé, Mariano Estanga y José Rodrigo Vallabriga) sólo dos utilizan este lenguaje: Antonio Pintor y Mariano Estanga. A estos tenemos que añadir el nombre del palmero Pelayo López que, aunque perteneciente a la siguiente generación (lle-

[9] Navascués Palacio, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del s. XIX,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 309.

[10] «Diario de Tenerife»: (22 de agosto de 1907).

[11] Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife: Ornato Público, Legajo 494, núm. 2.

ga a Canarias en 1915), recurre a este estilo en sus primeras obras. Estanga se formó en la escuela de Madrid, Pelayo en Barcelona y Pintor en ambas. Sin embargo, como diría Navascués, «… llegaron a hacer una arquitectura que se identifica fácilmente con la ciudad, produciéndose un proceso de mutua asimilación entre Valencia (en este caso Canarias) y sus arquitectos, sin que esto descarte los ecos de barceloneses, madrileños o de origen europeo» [12].

Varias son las fuentes de inspiración de los arquitectos canarios: viajes, correspondencia con sus colegas peninsulares, revistas especializadas, pero, sobre todo, las carpetas con obras, proyectos, ideas, etc. Constituían el auténtico recetario que servía de muestra al promotor para escoger los modelos a emplear en su vivienda. No queremos acusar, con esto, de falta de originalidad a sus autores ya que la labor creativa de cada uno confería un sello personal a la obra salida de sus manos. Destaquemos «Materiaux et Documents», «Manuiserie-ebanisterie», «Wagner Schule 1902-1903 und 1903-1904» de Otto Wagner; la mayoría de estas publicaciones llegaban a Canarias a través de la librería barcelonesa «Sucesores de J. M. Fabré». No obstante, debemos aclarar que la mayoría de los estudios han sido desmantelados, quedando esto como una muestra que puede ser significativa. Así, por su hijo, sabemos que Antonio Pintor recibía revistas especializadas tanto de la Península como de Francia y Bélgica.

La plenitud del estilo

Considerada la casa Elder como la que entroniza el nuevo estilo en las Canarias occidentales, conviene precisar que lo que en realidad se produce en ella es «la puesta al día» del viejo lenguaje [13]. Todas estas formas vienen a ser elementos manipulados según la nueva moda. El conjunto resulta más bien un disfraz, y es que, en sus primeras manifestaciones, el modernismo tiene un carácter eminentemente epitelial, dispuesto siempre con gran habilidad. Por tanto, estos años iniciales, al igual que en otras regiones, se definen como una manera decorativa.

Admitido Pintor como iniciador del estilo, la plenitud y madurez del mismo llegarán con Mariano Estanga. Después de la casa Machado López en 1904, traza medio año más tarde (enero de 1905) la casa Quintero con la que el modernismo alcanza su mayoría de edad. La «puesta al día» y el «carácter mimético» [14] han desaparecido puesto que a los ornamentos se añade un nuevo concepto de volumen y espacio.

La evolución del modernismo en las Canarias occidentales se mueve desde una influencia francesa hacia la sezession vienesa en los últimos años, si bien la impronta de Francia es mantenida por Antonio Pintor hasta sus últimas obras. Dentro de estos parámetros comprobamos cómo al rico repertorio ornamental donde el carácter vegetal y abstraizante se disputan la preeminencia (casa Machada López y Quintero), sucede la introducción de formas geométricas, al tiempo que la decoración decrece para desembocar «… en una especie de superconcentración de los efectos decorativos» [15], siguiendo los modelos de Olbrich (Palacete Martí Dehesa).

En las islas occidentales no se recurre a jugar con las estructuras de hierro visto como factor decorativo. La causa reside en que durante un buen tiempo se mantienen en la construcción los materiales tradicionales. Incluso, estructuras vistas de este material, utilizadas de manera anecdótica fueron adornos inconsecuentes con el entramado de la fábrica; al derribarse la casa Amigó tuvimos ocasión de comprobar cómo su espléndido mirador de hierro se había insertado en un paramento de ladrillo y mampuesto, siendo las soleras de vigas de riga.

El latiguillo, primer síntoma visible del nuevo estilo en las islas, va evolucionando con el paso de los años; de la forma concisa y corta de los primeros ejemplos (casa Elder) se llega a un alargamien-

[12] Navascués Palacio, Pedro: prólogo al libro de Daniel Benito Goerlich *La arquitectura del eclecticismo en Valencia,* Valencia, Excmo. Ayuntamiento de Valencia, 1983, pág. XVII.

[13] Benévolo, Leonardo: *Historia de la arquitectura moderna,* Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1974, pág. 362.

[14] Ibídem.

[15] Giedion, Sigfrido: *Espacio, tiempo y arquitectura (el futuro de una nueva tradición),* Barcelona, Edit. Científico-médica, 1961, pág. 332.

to que ocupa paños de pared más amplios (casa Gutiérrez).

La impronta francesa en estas islas puede que tenga tanta aceptación por dos puntos básicos:

1.º La innegable atracción que Francia ejercía en la burguesía canaria.

2.º La interpretación personal que de su repertorio hacen sus arquitectos, lo que confiere a su estilo un pluralismo mayor que en otros lugares [16].

Esta influencia la podemos observar en los óculos sobre los huecos, a manera de montantes, tal como habían sido utilizados por Guimard o Sauvage años antes; en las mansardas que, en nuestro caso, se limitan a los torreones ya que, en estas latitudes, el cubrimiento habitual es de azotea; en la estructura de los torreones esquineros; en las aristas de los vanos, limadas y desvaradas; incluso en la forma caprichosa de ciertos huecos como los de base semicircular, empleados por Estanga en algunas ocasiones, que recuerdan las formas de Lavirotte.

La entrada de la sezession vienesa indica el paso del modernismo lineal a otro más volumétrico [17]. En 1905 apreciamos diseños casi premonitorios. En la casa Quintero se retira la ornamentación de los torreones laterales para perfilar el cuerpo en toda su simplicidad, sólo alterado por los contornos claramente recordados de los huecos, unitariamente concebidos. Pero hasta el proyecto de la casa Martí Dehesa (año 1907) no podemos hablar de sezession, aunque con muchas indecisiones en el aspecto decorativo, en pugna aún con motivos franceses y liberty. El concepto volumétrico es, sin embargo, más proclive a la nueva tendencia. El Palacete Martí Dehesa (1912) significa la aceptación plena, por parte de Estanga, de lo vienés ya que el Pintor se mantendrá dentro de una línea más francesa; la casa Álvarez, proyectada ese mismo año, es una buena muestra.

De todos los arquitectos vieneses, el que impactó de una manera más clara en las Canarias occidentales fue Olbrich. A partir de 1907, Estanga se siente atraído por sus soluciones hasta el punto de tomar algunos de sus diseños: acristalamiento en bandas ajedrezadas, concentración de plafones decorativos en lugares muy determinados [18], incluso un elemento elogiado por Pevsner por su modernidad como son las bandas horizontales de ventanas [19] aparecen esbozadas en el Palacete Martí Dehesa.

La sezession en Pelayo López resulta más adulterada, no sólo en su concepto tridimensional sino por las concesiones que tiene que hacer al eclecticismo que por esos años (1915-1918) había vencido toda resistencia. El arquitecto palmero intenta atraer el veleidoso gusto de la burguesía canaria, cruzando la sezession con detalles del «modernisme».

El modernismo catalán también está presente, aunque en menor medida. La influencia de Gaudí es clara en la casa Gutiérrez donde las analogías con la casa Calvet son muy fuertes, tanto que lo vemos más bien como un homenaje de Antonio Pintor a este arquitecto por el cual nunca ocultó una extraordinaria admiración. Pelayo López hace suya una forma empleada por Puig i Cadafalch como es el arco escalonado, en razón a sus años de formación en Barcelona. En cuanto a Mariano Estanga acepta sin reservas en sus últimas obras formas florales en la ornamentación de procedencia domenechiana, así como su capitel de collarino floreado pero sin la exuberancia de Domenech. Lo mismo haría Pintor en obras ya eclécticas (Teatro Leal).

Muy raramente se acude al liberty italiano, reduciéndose a una forma perfectamente definida: el arto ovalado y aplastado que se atraviesa con dos pilares. Se puede aglutinar en dos tipos de representaciones: una carente de decoración que se ajusta más al concepto bidimensional italiano (pabellón de la casa núm. 11 de la c/ O'Donell) y la segunda acompañada de una gran exuberancia vegetal (casa Martí Dehesa).

Desde 1913 es notable la agonía del modernismo, conceptualmente muy degradado. De hecho, con el proyecto efectuado por Pelayo López para Juan Bosch Sintes (1918) podemos dar por concluido el capítulo modernista en Canarias.

[16] MASSOBRIO, G. y PORTOGHESI, P.: *Album del liberty,* Roma, Ed. Laterza, 1979, pág. 41.

[17] SCHMUTZLER, Robert: *El modernismo,* Madrid, Ed. Alianza Forma, 1980, pág. 23.

[18] GIEDION, Sigfrido: ob. cit., pág. 332.

[19] PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del diseño moderno,* Buenos Aires, Ed. Infinito, 1972, págs. 218 y 219.

La decoración

Dentro de este apartado distinguimos dos direcciones:

a) *Motivos naturalistas:* a su vez divididos en

1.º Elementos vegetales y florales: en las Canarias occidentales, las representaciones florales presentan una extraordinaria fantasía. El número de sus pétalos o el dibujo de los mismos hacen que el modelo en ciertos momentos se aleje de la realidad. Existe predominio de los tipos de tretrámeras y pentámeras pero no es raro que cuando la corola es copia más o menos fiel, el tallo rompa todo sentido naturalista.

En las islas se admiten plenamente algunas de las formas comunes del modernismo europeo. El lirio es el más repetido, compartiendo esta asiduidad, en menor grado, la flor de la adormidera. Esporádicamente, se representa el nenúfar y no figuran ni el crisantemo ni el tulipán, si bien este último es evocado por su contorno en algunas rejas de importación.

Al no haber en Canarias esa preocupación, bastante generalizada, por aquellos motivos difícilmente trasladables a dos dimensiones [20], abundan flores más corpóreas y así destacan el girasol, la margarita, la rosa o la dalia. Entre las figuras más peculiares de esta región tendríamos que citar el ibisco, el floripondio e incluso algún ejemplo típicamente endémico como la roseta de tabaiba. Las cápsulas de adormidera, aunque no comprendidas en el repertorio floral, se pueden incluir en este apartado [21].

En muchos casos, estas representaciones no irán acompañadas del habitual tallo estilizado sino que se engrosará añadiéndole sus correspondientes hojas. Tampoco es normal el tallo foliáceo sólo, a excepción del acanto y cardo que casi siempre cubre un motivo abstraizante.

2.º Elementos humanos: las formas animales, tan generalizadas en el art-nouveau, como el pavo real, la mariposa, el cisne o el dragón, no se encuentran en el repertorio de esta provincia. Tampoco las figuras híbridas (sirenas, ninfas, etc.). Sólo y muy escasamente estaría presente la testa femenina de carácter lánguido y evanescente.

b) *Motivos abstraizantes:* pertenecen, en su mayoría, a la etapa sezessionista, salvo el latiguillo. Este último se presenta más estilizado que la «curva en forma de espiral terminada en bucle» de Horta [22]. En las Canarias occidentales, su línea se alarga y retoza; es más como su nombre indica, el restallido de un látigo en el aire.

Dentro de la temática sezession descuellan el círculo y el cuadrado, con sus respectivas combinaciones (ajedrezados, círculos atravesados por líneas, etc.); las tres cintas pendentes, más larga la intermedia; el dado y el botón (representación tridimensional de las dos primeras); el cilindro y la voluta frontal. Estas formas adquieren una importancia especial por su trascendencia posterior en la ornamentación ecléctica.

Durante los quince años que perdura el modernismo en las Canarias occidentales, dominan dos vertientes. Una eminentemente epitelial, fruto de la moda (casas Albertos, Clavijo, etc.) y otra donde la conciencia del estilo lleva a una concepción global del conjunto de la fábrica (casas Quintero y Martí Dehesa, Palacete Martí Dehesa, etc.).

En cuanto a su originalidad y filiación, la situación y el comercio las hacen ser punto de confluencia de múltiples culturas, dando lugar a la interrelación de corrientes que, aglutinadas por sus técnicos, obtienen un sello propio y personal.

Alberto Darias

[20] Schmutzler, Robert: ob. cit., págs. 184 y 185.

[21] Nuestro agradecimiento al profesor Wolfredo Wilpret de la Torre, catedrático de Botánica de la Facultad de Biológicas de la Universidad de La Laguna, por habernos hecho las indicaciones oportunas en lo referente a la flora.

[22] Borsi, Franco y Portoghesi, Paolo: *Victor Horta,* Bruxelles, Marc Vokaer Editeur, 1977, pág. 21.

Fig. 1. Antonio Pintor, *Casa Elder* (1903), Sta. Cruz de Tenerife.

Fig. 2. Atribuible a Mariano Estanga, *Farmacia Castelo* (1906?), Santa Cruz de Tenerife.

Fig. 3. Fernando Navarro, *Casa Manrique de Lara* (1915), Las Palmas de Gran Canaria.

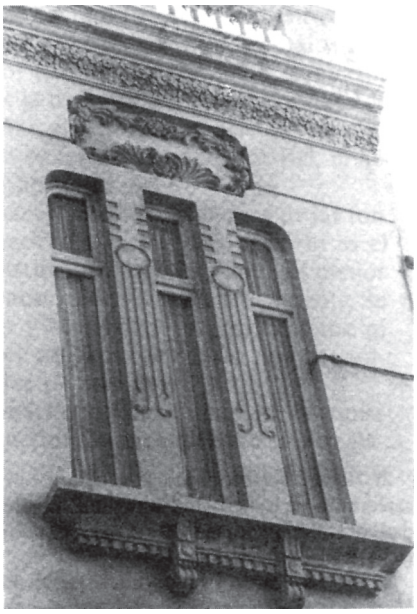


Fig. 4. Pelayo López y Martín Romero, *Casa Bosch* (1918), Las Palmas de Gran Canaria.

A l'entorn de la participació catalana als salons de París i proposta d'una actuació conjunta

FRANCESC FONTBONA

La participació d'artistes catalans en els diversos Salons de París és un tema de la màxima importància per a la història de l'art català modern. L'abast real d'aquesta participació —que sempre s'ha presumit àmplia—, el nombre de participants i d'obres, no havia estas mai detallat i per tant aquest aspecte bàsic de la difusió de l'art català a l'exterior fins ara només era conegut de manera molt fragmentària i radicalment incompleta. Fins i tot en els casos dels artistes més coneguts aquest detall important de llurs biografies, per la importància essencial que París ha tingut en el desenvolupamente de l'art modern, es mantenia fins ara en una mena de nebulosa.

Per aquest motiu quan unes alumnes recent graduades de l'Escola Universitària de Bibliologia i Documentació «Jordi Rubió i Balaguer» de Barcelona obtingueren una borsa d'estudis del C.I.R.I.T. de la Generalitat de Catalunya per a fer un treball de recopilació documental a París amb la finalitat de buidar les dades d'un tema franco-català, vaig proposar que el tema escollit fos precisament inventariar amb tot detall aquesta participació catalana en les grans exposicions col·lectives de París.

Aquest treball, acceptada la meva proposta, ha estat realitzat sota la meva direcció en el marc de la Biblioteca de Catalunya al llarg d'aquest any 1984, i ha constituït la Memòria de fi de carrera de les dues bibliotecàries-documentalistes que l'emprengueren, Silvia Flaquer i Maria Teresa Pagès. Ambdues s'instal·larem uns mesos a París i es dedicaren pacientment primer a localitzar els exemplars del catàlegs de tots els diferents Salons —tasca que resultà particularment dificultosa a causa de la dispersió d'aquests exemplars—, i després a extreure'n tota la informació que contenien referent a la participació catalana.

Per una qüestió d'adequació del temps disponible a les possibilitats de treball ofertes per l'esmentada borsa, la data límit de l'època examinada la varem fixar a l'inici de la Primera Guerra Mundial, de manera que els resultats del treball tindrien una cobertura en el temps des dels orígens des Salons parisencs el 1667 fins l'any 1914, cosa que a la pràctica ha resultat ser un treball centrat només en el segle XIX i començaments del XX, ja que el buidat dels Salons anteriors garirebé no ha ofert noms de participants catalans.

El pas previ bàsic a la realització material del treball va ser el de fixar quins Salons eren els que caldria examinar a través del catàlegs publicats. En primer lloc, naturalment, quedà establert el que podriem dir-ne el Salon mare, el que organitzava l'Académie Royale, l'exposició que en ser mostrada a partir del segle XVIII al Salon Carré del Louvre donà nom a aquest tipus d'exhibicions d'obres d'art. Aquest Salon es mantingué en solitari —a part d'excepcions molt puntuals— fins 1884; és el Salon que després del 1881 passà a denominar-se Salon de la Societé des Artistes Français i seria conegut popularment com Salon des Champs Elysees o Salon de Bouguereau, a causa del paper preponderant que aquest pintor pompier hi tenia.

Després s'establí també l'exàmen dels catàlegs del Salon de la Societé Nationale des Beaux-Arts, fun-

dat el 1889, i conegut popularment com Salon du Champ de Mars o Salon de Meissonier, a causa d'haver estat aquest pintor el que encapçalà l'escissió del Salon oficial que donà lloc a la fundació del novament creat.

Si l'examen proposat s'hagués limitat, pero, a aquests dos Salons tindriem només el panorama més conservador de la participació catalana en les exposicions col·lectives de París, ja que malgrat el tint lleugerament més obert del Salon de la Societé Nationale, aquest continuava essent un reducte de tendències artístiques majoritàriament acadèmiques. Per això vaig fixar també la necessitat de buidar els catàlegs del Salon de la Societé des Artistes Indépendants, iniciat el 1884, i al que concorregueren els màxims noms de la renovació artística del darrer quart del segle XIX. El Salon d'Automne, creat el 1903, que reforçà la presència avantguardista en el panorama dels Salons parisencs, esdevingué també objectiu del treball. Tot aquest conjunt es complementaria amb el buidat dels catàlegs d'altres Salons secundaris com l'esporàdic dels Refusés, el des Orientalistes (fundat el 1893) i les mostres periòdiques institucionalitzades dels Impressionistes et Symbolistes (iniciades l'any 1889).

Per completar el panorama s'establí que les catàlegs de les exposicions de Belles Arts incloses a les diverses Exposicions Universals de París fossin igualment buidats per recollir tota la participació catalana a les grans col·lectives parisenques.

La dispersió actual dels catàlegs, i en alguns casos la seva inaccesibilitat o la seva extremada raresa, féu el treball molt laboriós. Tot i això Silvia Flaquer i Maria Teresa Pagès aconseguiren finalment localitzar la inmensa majoria dels catàlegs buscats i dur a terme la sistemàtica tasca de buidat que les hi havia indicat.

El treball resultant obre les portes a un gran nombre de possibilitats d'investigació històrico-artística. Pretendre aquí donar una informació detallada del treball —que serà publicat sencer per la Biblioteca de Catalunya— estaria fora de lloc. El que crec interessant de fer aquí és la glosa global dels resultats del treball, glosa en la que a part de precisar aspectes abans més o menys coneguts per aproximació, caldrà subratllar els que siguin significativament reveladors.

Si fem el comput total d'obres presentades per artistes catalans als Salons de París veurem que l'home que més obres hi aportà —sempre cenyint-nos als límits cronològics fixats en el treball— fou Santiago Rusiñol, que des de la seva primera participació el 1890 fins la data límit de 1914 contabilitza la important suma de 111 peces. Aquesta és una dada que no té res de sorprenent ja que la importància de la relació de Rusiñol amb París és ben sabuda, i d'altra banda la importància de Rusiñol com a pintor, i fins i tot com a intel·lectual, era al seu temps màxima.

A partir d'aquí, pero, ja comencen les sorpreses: si Rusiñol era un candidat lògic, a ulls de l'home actual, pel liderat de la presencia catalana als Salons, els seus inmediats seguidors en aquesta imaginària carrera són homes inesperats i sorprenents: amb 105 obres presentades —només sis menys que Rusiñol— entre 1897 i el límit de 1914 hi ha Claudi Castelucho, un pintor català l'obra del qual ha restat sempre molt desconeguda pel públic i la crítica catalans.

Molt a prop de Castelucho trobem, amb 102 obres presentades des del 1895, a Ramon Pichot, més conegut entre nosaltres de nom que no d'obra; Pichot és sí un destacat representant de la generació postmodernista catalana pero amb molt menys carisma popular que altres companys seus com Nonell, Mir, Canals o —no diguem— Picasso.

A partir del quart classificat el nombre d'obres computades ja és menor: ens trobem ara aquí amb un grup de cinc artistes l'aportació dels quals volta la setantena de peces: Laureà Barrau amb 79, Joan Sala amb 75, Eveli Torent amb 73, Isidre Nonell amb 71 i Pau Roig amb 70. El novè classificat va més ressagat, és Manuel Feliu de Lemus, amb 62 obres, mentre que en desè lloc, molt despenjats, empaten Ramon Casas i Pere Ysern amb 39 obres cada un.

No continuaré la llista perquè seria donar una quantitat excessiva de dades ja de menor entitat; el que sí diré és que entre aquests artistes menys representats que els que ocupen les deu primeres places hi ha noms tan coneguts com Dionís Baixeras, Miquel Blay, Joan Brull, Ricard Canals, Josep Clarà, Lluís Graner, Francesc Miralles o Joaquim Sunyer.

Hi ha peró un altre *ranking* a fer amb les dades obtingudes per Silvia Flaquer i Maria Teresa Pagès, el del nombre total de participacions de cada artista en els diferents Salons o, el que és el mateix, les vegades que cada un va concorrer a un Salon, independentment del nombre d'obres que hi pre-

sentés. Aquesta és una relació més important que l'altra per establir un factor de pes: el de la regularitat, més clarificadora que el nombre total d'obres, que pot ser molt inflat a causa d'aportacions excepcionalment nombroses pero concentrades en pocs anys. Aquí qui guanya és Claudi Castelucho —el que era segon classificat en nombre total de peces exposades— que participà en 33 edicions dels Salons o Exposicions Universals de París. El segueixen Laureà Barrau amb 30, Santiago Rusiñol amb 27, Ramon Pichot amb 26, Climent Pujol amb 23, Manuel Feliu de Lemus i Joan Sala amb 22, Gustau Obiols amb 21, Casanova Estorach i Carlos Vázquez amb 19 cada un, Eveli Torent amb 18, i empatats a 17 apareixen Ramon Casas, Felip Masó i Francesc Miralles.

Les primeres conclusions que es poden treure d'aquestes dues relacions són de sorpresa. Per exemple, cóm un pintor tan parisenc com Ramon Casas apareix tan endarrera en la llista, superat per tants noms molt menys coneguts que el seu? Quín relleu arriben a assolir noms força opacs com Castelucho, Barrau o Feliu de Lemus, l'evident qualitat de les obres dels quals fa, d'altra banda, inexplicable l'escassa dimensió actual de la seva fama? El factor més sorprenent, pero, d'aquesta investigació és l'aparició en escena amb una força increible d'uns noms que podem considerar com quasi absolutament desconeguts. Quí són aquest Joan Sala, aquest Climent Pujol, aquest Gustau Obiols? El mateix Eveli Torrent, potser més conegut que ells, és també un ben insòlit guanyador de moltes celebritats. De tots ells avui en sabem ben poca cosa més que la breu nota que els hi dedica l'exhaustiu diccionari biogràfic d'artistes de Catalunya de Josep-Francesc Ràfols. I com s'explica que aquests quatre noms pràcticament desconeguts del públic actual ocupin llocs d'honor entre els més parisencs dels artistes catalans?

No és aquest el lloc ni el moment més adequat per a estudiar aquest tema en detall, ni menys per a la descoberta d'aquests artistes catalans històrics que ara es perfilen com veritablemente rellevants. Tot això ha de ser tema de monografies especialitzades. El que interessa subratllar aquí amb motiu del treball a que m'estic referint és tota una altra cosa: l'estat d'indigència dels nostres treballs de base en el camp de la història de l'art. Si no tenim buidada i fitxada la informació, les fonts d'aquesta història de l'art nostra, no farem veritable història sino assaig, un gènere molt digne pero que no és el que ens fa conéixer en profunditat i objectivament un tema artístic del passat; i sense aquest coneixement elemental la interpretació i valoració d'aquest tema no serà vàlida per manca de base.

Paradoxalment tenen més sistematitzada la informació sobre la que han de treballar els medievalistes que els modernistes, quan per ells la recerca és molt més ingrata, la lectura documental molt més dificultosa i el nombre de fonts més ilimitat.

A hores d'ara les Universitats, aprofitant el potencial humà que tenen —un alumnat que fent aquestes tasques aprendrà a investigar— hauria de publicar índex exhaustius de la informació artística continguda a la premsa, buidatges sistemàtics de les il·lustracions insertes en les publicaciones periòdiques, relacions el més completes possible dels catàlegs d'exposicions existents en les biblioteques i arxius públics, i en una segona etapa, quan tot això ja formés un corpues exhaustiu d'informació publicada, iniciar la recerca i sistematització de la informació inèdita: epistolaris, memòries, manuscrits diversos.

Algunes d'aquestes coses he començat a impulsar-les des de la Biblioteca de Catalunya. La relació de participants catalans als Salons de París que ha motivat aquesta ponència n'és un bon exemple. El catàleg de catàlegs d'exposicions individuals d'art celebrades a Barcelona —limitat al periode que va dels inicis del gènere a la Guerra Civil— ja existeix; de moment recull els fons de la pròpia Biblioteca, pero ja hi ha dos nous graduats de l'Escola de Bibliologia i Documentació que estan completant-lo amb el material d'un altre important fons públic ric en aquest tipus d'impresos. S'ha iniciat també el buidat dels gravats de la revista «Ilustració Catalana» com a primer pas d'una altra tasca bàsica, la de conéixer la imatge d'innombrables obres d'art desaparegudes o de localització avui impossible, i saber també quines eren les obres d'art difoses pels mitjans de comunicació de l'època, amb tot el que això representa de formació del gust col·lectiu.

Aquestes pero són tasques de considerable magnitud que requereixen un esforç preferent, generalitzat i coordinat i una base econòmica que depassa les possibilitats convencionals.

Crec que d'un congrés com aquest caldria que sortissin plans concrets i operatius per a posar a l'abast dels professionals de la història de l'art els repertoris de dades que han de servir a tots per fo-

namentar els nostres estudis. Així simplificariem la infraestructura de la nostra tasca, que fins ara cada u s'ha de procurar pel seu compte emprenent abans de cada investigació uns buidats limitats al tema escollit, pero que per realitzar-los multipliquen innecessàriament tasques sovint quasi mecàniques que si fossin fetes de forma completa eliminarien moltes pèrdues de temps inútils.

Si no ho fem així continuarem tots fullejant una i mil vegades els mateixos diaris i revistes per a localitzar les informacions que precisem per bastir els nostres treballs.

Jo proposo que aquest congrés es comprometi a nomenar una comissió per a elaborar un pla per empendre aquests buidats sistemàtics: que s'estableixi la llista de publicacions sobre la qual actuar, que s'estableixi l'ordre de prioritats d'aquesta actuació, que s'estableixin unes pautes de treball unificades per a homogeneïtzar els buidats, i que es reparteixi la tasca paulatinament entre les entitats representades aquí pels seus responsables. En una segona fase, que evidentment no caldrà esperar per iniciar-la a que la primera estigui totalment coberta, caldria canalitzar aquest buidats al públic —que som en primer lloc tots nosaltres— i caldrà estudiar el millor sistema d'oferir la informació: si el clàssic de la publicació en forma de llibre o el del banc de dades mitjanánt ordinadors. En el primer dels casos la pròpia entitat que s'hagi responsabilitzat de cada buidat podria publicar-lo ella mateixa a través del seu servei de publicacions, sempre pero sota el membret comú d'aquest congrés i atenint-se a les pautes preestablertes.

No entraré en més detalls ja que, com he dit, crec que aquests han de ser fruit de les converses d'una comissió responsable que ho analitzi tot amb deteniment, pero si que reiteraré la meva ferma convicció de que cal encaminar els esforços de tothom per crear col·lectivament una infraestructura documental per a la investigació de la nostra història de l'art a partir de la fixació de les referències existents en premsa periòdica, catàlegs i altres fonts publicades les possibilitats documentals de les quals encara són per explotar.

Francesc Fontbona

Reminiscencias del simbolismo modernista francés en las pinturas sobre tapices de Novelda

IRENE GARCÍA ANTÓN

Ciñéndonos a uno de los sectores básicos propugnados por este V Congreso Nacional de Historia del Arte, hemos creído oportuno incidir sobre el punto de la pintura decorativa de entresiglos. Influencias foráneas, manifestaciones autóctonas y en un buen número de ejemplos, mutuas adaptaciones que dan como resultado una simbiosis ecléctica.

Abordar, no obstante, en términos generales esta cuestión peligra el limitarnos a la exposición de unas características ya manidas que adolecen de la carencia de ejemplos concretos, que a la postre sirven para corroborar o disentir de las tesis que al respecto han sido establecidas por voces tan cualificadas como J. F. Ràfols, A. Cirici, J. Ainaud de Lasarte y Francesc Fontbona por Cataluña y M. Jorge Aragoneses por Murcia [1].

La proliferación de movimientos diversos estilísticos e imágenes iconográficas propias de las corrientes de arte más arraigadas en los países que en aquel momento encabezaban la cultura, resulta fácilmente comprensible teniendo en cuenta el constante flujo ideológico y cultural merced a la extraordinaria difusión de libros, panfletos, publicaciones periódicas y, en materia artística el importante papel desempeñado por los grabados, carteles e incluso tarjetas postales con la reproducción de obras de artistas reputados en el extranjero «en el fondo la influencia europea del modernismo, su rápida difusión, sobre todo, las estrechas implicaciones internacionales deben atribuirse a la acción de estas nuevas revistas, cada una de las cuales posee su propio estilo, su propia atmósfera» [2].

Hechas estas consideraciones podría parecer a simple vista banal centrar el interés en unas pinturas decorativas, que por otro lado fueron apuntadas ya en una monografía [3]. Nos referimos a las que adornan las paredes del comedor de la casa noveldense situada en el número 22 de la calle Mayor y realizadas hacia 1905-1906.

DESCRIPCIONES

En la pieza, el techo presenta una complicada composición floral muy dentro del Art Nouveau en estuco policromado en tonos decididamente fuertes: verdes, granates y dorados. Alternan con el estuco paños lisos de mayor transparencia por la suavidad del color. En medallones centrales se muestran cabezas femeninas de frente, con los cabellos sueltos enmarcando el rostro.

[1] Su obra *Pintura decorativa en Murcia S. XIX y XX* publicada en 1965 es una fuente imprescindible para el acercamiento a esta parcela artística regional. Copiosos datos, atinados criterios y generoso material gráfico permiten establecer parangones y diferencias interprovinciales.

[2] HOFSTATTER, H.: *Historia de la pintura modernista europea,* Barcelona, Blume, 1981, pág. 30.

[3] GARCÍA ANTÓN, I.: *El arte modernista en Novelda,* Alicante, publicaciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976.

El estuco del techo se prolonga treinta centímetros sobre la pared formando una concavidad imperceptible. El diseño del estuco que corre por el bajo-techo va conformando repetitivos motivos florales Art Nouveau, que alternan con cartelas dieciochescas, que a su vez sirven para albergar paisajes claramente extraídos de las más dispares reproducciones, en las que abundan: marinas, paisajes campestres y vistas fluviales de toque suave e impresionista.

Entre un zócalo rico en variedad de maderas del país e importadas y los estucos del techo se extienden los tapices pintados al óleo, que recubren enteramente los cuatro lienzos de pared [4], interrumpidos únicamente por tres vanos. La variedad de soportes, la novedosa temática, la pulcritud del acabado, la estilística formal y el color consiguen obtener el efecto perseguido por los pintores decoradores modernistas: el equilibrio formal y sobre todo cromático del que habla H. Hofstatter concediendo prioridad a este último. En relación con ello una frase del alemán Oscar Bie resulta harto reveladora: «… es el acorde (el estado de ánimo cromático) en el que asciende la melodía de la habitación moderna… Y esto es lo que interesa a los artistas: crear fondos de superficie completamente puros, en los que se entreteje una perdida música de colores y formas» [5].

El recorrido de las pinturas se transforma en un viaje de ensueño al mundo de la fantasía, de lo idílico, con la Naturaleza como protagonista. Ese amor por la Naturaleza que tanto se prodigó con el Romanticismo, ahora se nos muestra diferente pero no con menos fuerza. «Se desarrolla una concepción totalmente inédita del mundo de los cuentos y de las leyendas como no la había conocido todo el siglo XIX» [6].

En este marco ambiental se contempla el primer panel a la derecha de la entrada. Se representa un paisaje de montaña centroeuropeo con un castillo medieval en lo más alto, con un grueso roble en primer término y flores de cardo. Es una sabia composición pictórica en que se combina un dibujo firme y tenue con efecto de perspectiva, con una gama de color acertada en el intento de crear un escenario adecuado a la vista del fondo.

Nuevo panel, esta vez con la representación alegórica de la Caza en forma exótica de doncella de porte clásico e indumentaria principesca traída a primer término entre nenúfares y cañaverales. El símbolo alegórico es el halcón posado en una mano, mientras que sujeta con la otra la pieza que acaba de cobrar, una magnífica cigüeña [7].

Junto a la alegoría de la Caza, la de la Pesca. La fantasía de la fábula deja paso a la gracia de la naturalidad del gesto de la joven que la encarna. Empero es la misma mano que muestra una gran maestría en el dibujo firme de los contornos y una exquisitez suprema en el manejo del color. No nos cabe la menor duda de que el artista copiara el tema cuando menos de alguna ilustración, aunque su falta de originalidad se compensa con una sorprendente habilidad técnica.

Las dimensiones de la pared que enfrenta a la puerta de entrada exigen un amplio escenario donde se advierte una voluntad de perspectiva renacentista. El punto de confluencia se halla justo en el centre del tapiz coincidiendo con el estanque de un vasto «jardín francés». Las líneas convergentes en realidad las están constituyendo las dos amplias avenidas, que se abren hacia los ángulos extremos por donde camina hacia el espectador una esbelta mujer ataviada con vestido vaporoso de la época, que se le ciñe ligeramente a los contornos. Se recoge el vuelo del vestido con una mano, en un gesto de coquetería, mientras se acerca con la otra un ramillete de rosas a la mejilla. Establece con la mirada y el esbozo de su sonrisa una comunicación directa con el que la contempla. Es la única figura del conjunto que escapa al aire de irrealidad, contrasta con el grupo estático del otro extremo del tapiz y podría casi aparentar un retrato. En el estanque se vislumbra el cisne, animal carismático dentro de la simbología del Art Nouveau, compa-

[4] Desde muy antiguo y a lo largo de la Historia la inclinación por una ornamentación rica, lujuriante y hasta en ocasiones confundidora de los sentidos ha presidido el gusto de las clases poderosas.

[5] Citado por HOFSTÄTTER, H., *Historia de la pintura modernista europea,* pág. 23.

[6] Ibídem, pág. 40.

[7] La cigüeña fue uno de los animales que un gran dibujante de fines de siglo MEHEUT representó con insistencia en su obra *Etudes d'animaux.*

rable en su difusión al pavo real, y del que J. E. Cirlot habla como «símbolo de gran complejidad» y entre los distintos significados le otorga el de «ave de Venus» [8]. A la izquierda del estanque un grupo de inmaculadas doncellas vestidas con largas túnicas parecen presentar los frutos y flores del otoño a una de ellas sentada en un banco de piedra. En planos alejados tenues figuras petrificadas de rosa y azul parecen sumarse a las ofrendas. Todo parece indicar que lo que aquí se representa tiene algo que ver con las estaciones del año. Esa misma serenidad, distinción del clasicismo que las figuras contienen y en general el marco de calma y beatitud nos traer recuerdos de los murales de una belleza apacible de Puvis de Chavannes «imágenes de luz blanca en la imagen de la lentitud» [9]. Un grupo de lirios, símbolos de pureza equilibran la distribución de masas.

El gran tapiz del lado izquierdo del comedor es de proporciones similares al anterior [10]. No obstante, presenta considerables variantes estilísticas con acentuación de la gama cromática y un buscado dinamismo al introducir reiteradamente la línea oblicua tanto en el paisaje, como en la rama del árbol y el perfil de la joven, que arrodillada ante la fuente intenta alcanzar el iris violeta; escorzo del cuerpo de la mujer sentada en el pretil de piedra y brazos en aspa de la que sujeta la rama florida. De nuevo para equilibrar la composición se ofrece un macizo de flores en lugar de los tallos rectos de los lirios. El barroquismo de este grupo contrata con la verticalidad e impasibilidad de la joven que en el otro extremo tañe la lira ante un paisaje ideal de aire mediterráneo. Bien podría querer mostrar la musa de la Música.

La última composición enlaza con la primer intentando dar una visión totalitaria prolongando las ramas del roble por encima del marco de la puerta hasta alcanzar el paisaje idílico de la siguiente pintura.

Por un sendero bordeado de hayas se acercan tres doncellas de estilo botticelliano con cestos de flores, enlazadas por sus gestos y miradas, gozosas y envueltas en la Naturaleza bienhechora, relajante, imperecedera e inmutable en el paso del tiempo. Dejan al fono un valle tranquilo por el que discurre un cauce sinuoso; amapolas y margaritas cubren el primer plano. El grupo de mujeres está literalmente copiado de una obra de E. Grasset [11]. Este artista participó en numerosas exposiciones extranjeras, pero sobre todo fue dado a conocer a través de revistas francesas como «La Plume», «Art et Décoration», «L'Estampe et l'affiche», y la inglesa «The Studio». En ellas se reprodujeron conferencias, escritos y cantidad de críticas e ilustraciones.

Una de sus más difundidas obras fue precisamente «La Fiesta de la Primavera», dos acuarelas ejecutadas en 1899 por Grasset y trasladadas a ta-

[8] CIRLOT, J. E.: *Diccionario de símbolos,* Barcelona, Ed. Labor, 1969, pág. 140.

[9] DELEVOY, Robert F.: *Diario del simbolismo,* Barcelona, SKIRA, Ediciones Destmo, 1969, pág. 65.

[10] Al no cubrir la anchura del tejido todo el largo del lado de la habitación, se procedió a añadir un trozo de tapiz en el centro. Con una habilidad extraordinaria tanto en ésta como en la anterior composición se han hecho coincidir las partes. Cada caída de tejido forma una composición pictórica en sí misma, y prácticamente todas son copias de reproducciones artísticas. El autor, no obstante, de estos tapices ha sabido disimular las fuentes creando con su imaginación algunos de los fondos paisajísticos, buena parte de los elementos vegetales de primer término, y por supuesto la sutileza del color, armonizándolos todos en tonalidades suaves, sin llegar a extremos de total dulzonería.

[11] EUGENIO GRASSET (1845-1917), nace en Lausane (Suiza) hijo de ebanista. Su primera formación la tuvo en Zurich, trabajó principalmente como diseñador de telas y papeles pintados. Gran ilustrador, cartelista, diseñador de vidrieras y decorador en general. Se traslada a París y allí fue profesor de la Escuela Guerin en Montparnasse hasta 1903. En 1891 había conseguido naturalizarse en Francia. Sus clases en la Escuela Guerin le valieron para darse a conocer como teórico y publicar las obras en colaboración con sus alumnos más aventajados. *«La plante et ses aplications ornamentales»* en 1896 y *«Méthode de composition ornamentale»* en 1905. Su experiencia pedagógica se prolongó más tarde y hasta su muerte en otra Escuela parisina consagrada a la industria y artes gráficas.

La personalidad de Grasset merece ser considerada y de hecho lo está siendo a través de revisiones y estudios profundos de su obra. Este artista había participado en numerosas exposiciones extranjeras, pero sobre todo fue dado a conocer a través de algunas revistas francesas como «La Plume», «Art et Decoration», «L'Estampe et l'affiche» y la londinense «The Studio», donde se reprodujeron numerosas conferencias, escritos y críticas.

En España su fama de cartelista le llevó a dibujar un cartel en 1892 conmemorativo del Descubrimiento de América por Cristóbal Colón, y otro para representar el Pabellón Español en la Exposición de 1900 en París. «Andalucía bajo la dominación árabe». En 1896 había participado en una exposición de cartelistas extranjeros en la sala Parés de Barcelona.

pices tejidos mecánicamente por la Casa J. L. Leclerq de Tourcoing.

Unos de los grupos ligeramente modificado es el motivo principal de este tapiz noveldense. Este motivo pudo conocerse de múltiples maneras: impримido en forma de tapiz en la Exposición de 1900 en París, para el que fue realizado; reproducido, según nos dice A. Murray [12] dos años después en Laussanne sobre las paredes laterales del vestíbulo de la casa sita en el número 53 de la avenida Rumine. Sin embargo la teoría más aceptable de su llegada a Novelda la estimamos a través del foco catalán y éste a su vez a través de las revistas ilustradas [13] que se recibían asiduamente en los círculos artísticos más avanzados de Barcelona.

Todo lo antedicho corrobora el afán desmedido por reincorporarse a la cultura europea, no dudando en adaptar y a veces incluso hasta copiar literalmente motivos aislados o escenas correspondientes a obras de afamados artistas extranjeros.

El tema iconográfico del tipo de mujer neobotticelliano fue asumido por los artistas prerrafaelitas y hará suyo más tarde el Art Nouveau: las doncellas ataviadas con largos vestidos vaporosos, rostro alargado de rasgos clásicos y mirada melancólica entre iris, rosas o lirios. Son seres que en el goce de la belleza y la juventud perpetúan su existencia escapando del marco cotidiano, y desde su entorno paradisíaco reviven los recuerdos felices del pasado de quien las contempla y esa «fuite du temps» que se insiste en calificar de irreal, quizá no lo sea tanto si se tiene en cuenta que es un compuesto indefectible del ser humano y que desde tiempo inmemorial ha sido expresado con diversos lenguajes; y el de Eugenio Grasset no es menos poético como lo define Arsène Alexandre «C'est un poète qui, par un sevère et fécond exercice de méditation, hautement consolant au fond, a pu dégager ces formes et ces harmonies» [14].

Conclusiones

El interés, que a nuestro modo de ver despiertan las pinturas sobre tapices del comedor, estriba en varias razones:

En primer lugar destacaríamos su localización en una provincia, donde a excepción del foco de Alcoy las manifestaciones del movimiento artístico al que pertenecen son pobres, prácticamente nulas, incluida la capital.

En segundo lugar, la técnica empleada, pintura sobre tapiz, no es ni mucho menos la usual. En la segunda mitad del siglo XIX se utilizaba sobre todo al óleo sobre lienzo pegado directamente al muro o bien sobre bastidor ajustado a las dimensiones del paramento.

Por otro lado, destaca la calidad de los pinceles. Tanto en el dibujo como en la elección del color y la habilidad manifiesta en la adaptación escenográfica «in situ», compensando de algún modo la falta de originalidad del diseño.

Hay que resaltar, igualmente, que en la armonía del conjunto persisten unas lejanas reminiscencias del simbolismo Modernista francés con la particularidad de que el motivo principal de uno de los tapices noveldenses se corresponde casi íntegramente con otro perteneciente a la obra «La Fiesta de la Primavera» del artista suizo, naturalizado en Francia en 1891, E. Grasset.

Por último pronunciarme por la procedencia de estas pinturas anónimas que emplazo en Cataluña. Descartamos la influencia de la escuela Casanovista de Alicante. Ningún símil alcoyano ha podido ser descubierto, y pese a las abundantes muestras de pintura decorativa en Murcia y al contacto evidente habido en el proceso constructivo de la vivienda con artistas murcianos, es difícil el fijar allí su procedencia.

Irene García Antón

[12] Murray-Robertson, A., Grasset Laussane, Impremeries Reunies S.A., 1981.

[13] Entre otras revistas que produjeron «La Fiesta de la Primavera» se encuentran:

— «Art et Décoration», Paris, Libraire Centrale des Beaux Arts, Tuillet (Décembre 1900), tomo VIII, pág. 117.

— «L'Art Decoratif moderne», Exposition Universelle 1900, Section française et étrangére publicada bajo la dirección de Th. Lambert, París, Editeur Charles Schim (1900), pl. 8, núms. 3 y 4.

— «The Studio», London (1900), en la sección Studio-Talk (Gran own correspondents), pág. 138.

[14] Alexandre, Arsené, «L'ouvre d'Eugène Grasset», La Plume (15 mai 1894), núm. 122, pág. 188.

Fig. 1. Vista parcial del comedor de la Casa Museo Modernista de Novelda.

Fig. 2. Paisaje alpino entre naturalista e idealizado con marcada impronta de ilustración de cuento de hadas.

Fig. 3. Personificación de la Caza en mujer de porte clásico, con rostro semejante al de los sellos franceses diseñados por E. Grasset en 1895.

Fig. 4. Detalle de uno de los tapices tejidos mecánicamente por la Casa J. L. Leclerq de Tourcoing sobre acuarelas de E. Grasset de 1899.

Picasso y las exposiciones nacionales: tradición y ruptura

JESÚS GUTIÉRREZ BURÓN

Al inicio de su biografía sobre Picasso dice Penrose: «Múltiples factores se combinaron para convertirlo en el pintor más conocido de nuestro tiempo, y su vida y sus logros ya están envueltos en una leyenda» [1]. Leyenda que acompaña especialmente la formación y primeros años de todos los artistas que, como Picasso o Goya, se caracterizan por su marcada individualidad, por su rebeldía ante cualquier tipo de encasillamiento y por su enfrentamiento, más o menos abierto, una vez producido su triunfo o reconocimiento público, con los organismos del arte oficial. Éste, en el caso concreto de Picasso, se apoyaba fundamentalmente en las Academias como centro de formación y en las Exposiciones Nacionales como medio de creación, reconocimiento y difusión de la fama y, a veces, también de la fortuna de los artistas. Respecto a sus relaciones con la Academia se ha destacado siempre su choque frontal con la misma como prueba temprana de su «genialidad», y la incapacidad de sus profesores para reconocer su valía y alentar sus posibilidades. Valga como ejemplo este párrafo de Zervos: «Une compléte rupture n'allait pas d'ailleurs tarder à se produire entre le jeune éléve et l'esseignement de l'École des Beaux Arts. Son art ne répondait guère á l'attente de ses maîtres. Ceux-ci n'étaient pas sans y reconnaître de dons et des promeses mais ils ne pouvaient tolérer que le meilleur de son art lui vienne de ses instincts plutòt que de la tradition qu'ils enseignaient» [2]. Opinión reforzada por una carta del propio Picasso a su condiscípulo de la Lonja, el argentino Joaquín Bas, en la que critica duramente el sistema de enseñanza de la Academia y, en especial, a Moreno Carbonero [3].

Como se sale del tema de mi comunicación, no me detendré en la actitud de Picasso frente a la Academia, aunque sí apuntaré que la oposición a dicha Institución y su sistema de enseñanza no es nuevo ni original de Picasso. Viene de antiguo, prácticamente desde su fundación, acentuándose hacia la mitad del siglo XIX, cuando el enfrentamiento Galofre-Federico de Madrazo llegó hasta el mismo Congreso [4]. E incluso, en el mismo 1897, sólo unos meses antes de la carta de Picasso, un conocido e influyente crítico, Jacinto Octavio Picón escribía: «… La Exposición de 1897 no ha sido tan mala como algunos suponen: ha servido para convencernos, primero de que gran número de

[1] PENROSE, R.: «Picasso. Su vida y su obra», Barcelona, Edit. Argos Vergara, 1981, pág. 12.

[2] ZERVOS, C.: «Pablo Picasso» (Vol. I, Oeuvres du 1885 a 1906), París, Ed. «Cahiers d'Art» (1975).

[3] Citado por PALAU I FABRE, J.: «Picasso vivo. 1881-1907», Barcelona, Ed. Poligrafa, 1980, pág. 135.

[4] Para las polémicas con la Academia en el siglo XIX ver CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A.: «Polémicas en torno a la necesidad de reformar o destruir la Academia durante el romanticismo español», Actas del II Congreso Español de Historia del Arte, Tomo I, págs. 40-59, Valladolid, octubre 1978. También CALVO SERRALLER, F., Epílogo a la edición española de «Las Academias de Arte», de N. PEVSNER, Madrid, Ed. Cátedra, 1982.

nuestros artistas poseen envidiables facultades, gérmenes susceptibles de extraordinario desarrollo: y segundo, de que como aquí no hay casi enseñanza privada, y todo mérito o responsabilidad debe reconocerse o exigirse a la enseñanza oficial, ésta es la responsable de que aquellas actitudes no den el fruto que hay derecho a esperar» [5]. Aunque más todavía se había mostrado A. Comas y Blanco con motivo de la Exposición Nacional de 1890 al sostener que: «Urge que nuestra Escuela de Bellas Artes venga al suelo como edificio y como institución» [6].

Por lo que refiere a su participación en las Exposiciones Nacionales la situación es significativamente paradójica porque va desde la invención de medallas y participaciones a la infravaloración de aquéllas en las que si participo obteniendo incluso recompensas olvidadas, a veces, por el propio artista [7]. La pretensión, por ejemplo, de que ganara una medalla de 3.ª clase en la Exposición de 1895, cuando contaba sólo 13 años de edad, con su obra *«Ataque a la bayoneta»* [8], tiene todos los ingredientes propios de la leyenda: precocidad en el artista, el tema de la obra —muy propio de la situación de la época por una parte y la temática de los juegos infantiles por otra, a la vez que anuncia futuras obras «comprometidas» del artista—, las dimensiones —que obligan a descolgarla por la ventana del estudio ante la imposibilidad de bajarla por la escalera de la casa—, su pérdida material y por tanto la falta de confrontación —ya que Picasso la había borrado para pintar encima la «Visita de la Enferma»— y por último, su vaga difusión a través de una caricatura de «BLANCO Y NEGRO».

La infravaloración, cuando no tratamiento despectivo, de la participación de Picasso en las Exposiciones Nacionales de 1897, 1899 y 1901 puede estar motivada tanto por la posterior aversión del artista a esta clase de certámenes según testimonio de Kahnweiler, como por el menosprecio, casi general, de los críticos de la vanguardia a todo lo concerniente al siglo XIX, y en especial a las Exposiciones identificadas con la pintura de historia y académica. Se olvidan de que las exposiciones, en sus distintas clases y facetas, son uno de los fenómenos más característicos del siglo XIX, porque a través de ellas se podía constatar el «progreso» —término sintetizador de gran parte de la razón de ser de la civilización contemporánea—, y, además, ponían toda clase de productos al alcance de los consumidores, adecuándose a las nuevas estructuras de «mercado». Por ello es muy sintomático que las exposiciones nacieran con la Revolución Francesa. «Progreso» y «Mercado» que marcan también a las exposiciones artísticas, ya que, por una parte, en todas las críticas de dichas exposiciones se comienza por compararlas con las anteriores para ver su progreso o retroceso, y, por otra, se argumenta machaconamente con la necesidad de crear o mantener un «mercado» del arte para paliar la desaparición de los seculares clientes de los artistas —iglesia, monarquía, nobleza— como razón primero para su creación, y luego para su mantenimiento, cuando aparezcan las primeras voces disidentes [9].

Creadas las Exposiciones Nacionales por el Real Decreto de 28-XII-1853 [10], a lo largo de las 17 habidas en el siglo XIX, cumplieron la doble función de propiciar el desarrollo del arte español —se pasó de la triste y dramática frase de «l'Espagne n'existe plus» de «l'Illustration» de París (21-VIII-1851) por no estar presente en la Exposición de Bellas Artes de Bruselas, de 1851, a las sucesivas y repetidas medallas en las exposiciones internacionales posteriores—, y el mercado del arte, ya que sólo las obras adquiridas por el Estado en dichas exposiciones fueron más de 700. Pero este mismo éxito mercantil sería a la larga causa determinante de su anquilosamiento, ya que los artistas comenzaron a preparar obras exclusivas para las exposiciones, buscando tanto la venta al Estado como el enriquecimiento de su «curriculum» con vistas a las oposiciones y encargos oficiales o públicos.

Este comportamiento, en principio era defendido por la crítica. Así con motivo de la concesión

[5] OCTAVIO PICÓN, Jacinto: «La Exposición de Bellas Artes» en «La Ilustración Española y Americana», Madrid, año XLI, núm. XXV (8-VII-1897), pág. 6.

[6] COMAS BLANCO, A.: «Crónica Artística», en «El Correo», Madrid, Año XI, núm. 3675 (29-IV-1890).

[7] En su ficha de inscripción en la Exposición Nacional de 1901 no figura la mención honorífica de 1899. (Apéndice 6).

[8] CIRICI I PELLICER, A.: «Picasso antes de ser Picasso», Barcelona, Ed. Iberia, 1946, pág. 26.

[9] A modo de ejemplo citaré, como uno de los muchos testimonios que pueden ponerse, a GALOFRE, H., «Nobles Artes. Del protectorado a favor de las mismas» en «El Heraldo», núm. 3.390, Madrid (19-VI-1853).

[10] «La Gaceta de Madrid», núm. 377 (12-I-1854).

de la 1.ª medalla a Emilio Sala por su «Novus Ortus», escribía Luis Alfonso: «El autor de *Novus Ortus* no ha pintado todavía un cuadro de Exposición para Exposición; ha presentado en ella lienzos que en su taller tenía, y que a última hora —como quien pone su firma en dos versos ya publicados en un álbum— ha enviado al pabellón de Indo» [11].

En términos parecidos se expresaba Macías Coque «… Los frívolos cuadritos de gabinete, déjelos para los gabinetes, mientras haya otros más dignos de los museos; más acomodados a los caprichos de la moda, la moda los favorecerá. El favor oficial resérvelo para los que, generosos sacerdotes de la eterna belleza, sólo en sus aras sacrifican, haciendo tal vez hasta el sacrificio de sí mismos» [12].

Los artistas actuaban también de acuerdo con esta teoría como se desprende de una encuesta que realizó «EL LIBERAL» en 1897 para ver si ellos eran partidarios de convocar o no la exposición. Las respuestas contrarias a la convocatoria tenían un denominador común: la imposibilidad de realizar una obra «adecuada» dentro del plazo reglamentario. Mientras que sólo Sorolla se declaró a favor porque para ejecutar «un cuadro de compromiso o empeño» no esperaba a que se publicara o dejara de publicarse un Real Decreto [13].

De la misma forma se debía pensar, en los ambientes artísticos de Barcelona porque en enero del mismo 1897, Miquel y Badia comentando una exposición en la barcelonesa sala Parés, decía: «Es lógico que el cuadro de caballete absorba esta clase de exhibiciones, ya que en ellas no pueden aspirar los artistas ni a galardón honorífico y a galardón material, acometiendo pinturas de aliento con asuntos históricos, de costumbres en gran tamaño, o religiosos… Los retratos, los estudios de figura, el paisaje son los géneros que privan en ellas…» [14]. Opinión que debe tenerse muy en cuenta, porque por la fecha de su aparición Picasso y su padre debían estar madurando la idea de su participación en una Exposición Nacional, precisamente la del mismo 1897.

Pero como apuntábamos anteriormente, esta exclusividad tenía un peligro: llevar a un arte aislado, a un arte que poco a poco fuera perdiendo contacto con la realidad y, por lo tanto, a un arte falso y no representativo de la producción artística del momento, como afirmaba Lafuente Ferrari en 1948 [15], y como denunciara ya en 1897 Francisco Alcántara: «La soledad en que se ve, el desvio de la crítica y el desamparo en que los inteligentes le han dejado demuestran que el arte de nuestras exposiciones, reglamentando ya por la costumbre inveterada de idear cuadros en los cuales lo de menos es la pintura, en los que todo está en determinado aparato capaz de soportar una medalla por el tiempo cortísimo que el certamen dura, como esos tinglados de feria hechos para sostener un techo de lona durante quince días, ha pervertido el gusto del público, y lo que es peor, el de los inteligentes mismos que antes se colocaban en torno de los artistas intrépidos para sostenerlos, elevándolos como triunfadores sobre el pavés. Nuestras exposiciones, tal como se hallan organizadas, son hace años como una segunda academia, donde más que al mérito se premia a la habilidad para idear cuadros de estos tres tipos: 1.ª, 2.ª y 3.ª medalla, como tres figurines de distinto precio» [16].

A pesar de estas connotaciones negativas las Exposiciones Nacionales todavía representaban para los artistas jóvenes el único medio de darse a conocer y empezar a cimentar su futura carrera, e incluso una independencia económica, si se conseguía un buen premio y una favorable acogida de la prensa. Por ello es lógico pensar que Picasso, a sus 15 años, prepara cuidadosamente su participación. Su cuadro *«Ciencia y Caridad»* por sus medidas y temática claramente explicada por el artista (Apéndice 1-2), pertenece al género que había sustituido en el gusto público y de los jurados a la ya anacrónica pintura de histo-

[11] Luis ALFONSO: «La Exposición de Bellas Artes», en «La Época», año XXXIII, núm. 10428; Madrid (11-VII-1881).

[12] MACÍAS COQUE: «Visitas de confianza a la Exposición de Bellas Artes» en «La Gaceta Universal», año IV, núm. 1027, Madrid (24-VI-1881).

[13] «El Liberal», Año XIX, núm. 6367, Madrid (9-III-1897).

[14] MIQUEL I BADIA, F.: «XIV Exposición Extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés», en «Diario de Barcelona», núm. 26, Barcelona (16-I-1897), pág. 1032.

[15] LAFUENTE FERRARI, E.: «Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España», en «Arbor», núm. 31-31 (julio-agosto 1948), págs. 337-365.

[16] ALCÁNTARA, Francisco: «Exposición de Bellas Artes» en «El Imparcial», año XXXI, núm. 10.825, Madrid (19-VI-1897).

ria, género al que Rodrigo Soriano bautizaba irónicamente en LA ÉPOCA: «Hace ya varias Exposiciones que ingresaron solemnemente en una orden de pintores desconocidos hasta entonces, a lo menos en nuestros modernos tiempos, varios distinguidos artistas. Era esta orden a la que pudiéramos llamar *hospitalaria* ¡Qué profusión de hospitales admiramos o rechazamos desde que Luis Jiménez obtuvo merecido premio por su «Consulta» en París! Vimos hospitales de todo género y calidad, desde las clínicas a la francesa, blanquísimas, barridas y hasta perfumadas, en que atildados doctores persiguen el curso de una operación *a la moda,* hasta el hospital en donde los doblemente infelices, por sus infortunios y por su pobreza esperan la muerte o la continuación de su miseria» [17].

La obra de Luis Jiménez Aranda aludida anteriormente es *«Una sala del Hospital durante la visita del médico en jefe»,* hoy en el Museo de Sevilla, y que en su tiempo fue reproducido profusamente por haber sido medalla de honor en la Exposición Internacional de París en 1889 —con el juicio favorable de Meissonier, Presidente del Jurado: «Este es el sólo cuadro moderno que hay en esta sección»— [18] y medalla de primera clase en la Exposición Internacional de Madrid en 1892 [19]. No hay que olvidar tampoco que la pintura «hospitalaria» está muy bien representada en toda pintura barroca, y que en la propia tradición de las exposiciones figuraba un pintor, NIN TUDO, que destacaba tanto en estos temas que se llegó a decir de él: «Su vida se desliza en los hospitales: los cadáveres le atraen: su paseo es el cementerio, su esperanza el cólera morbo» [20]. Género «hospitalario» que tampoco debía escasear en los salones parisinos como se desprende de un comentario de L. Arzubialde a propósito del Salón de 1890: «Otro fenómeno que se observa recorriendo estas salas es la predileción por las escenas de hospital: histéricas hipnotizadas por un espejuelo de cazar alondras; un operado de litotricia; auscultaciones, curas, disecciones, fallecimientos, la pintura terapéutica y patológica, el documento humano en estado de descomposición, los productos híbridos de cerebros macabros y chatos como un higo seco» [21]. Tampoco se libraba de esta «plaga» Roma, pues en el mismo 1890 una de las obras más alabada y difundida fue «La Autopsia» del pensionado español Simonet.

Los temas de pobres y desamparados podrían incluirse en el mundo sentimentaloide de los folletones literarios, pero, desde el punto de vista pictórico tienen una doble explicación, que atiende por una parte a la realización misma de la obra y por otra a su finalidad. En relación con la ejecución de la obra no hay que olvidar que se necesitan modelos y, como defendía un crítico de aquella época, era más fácil y barato encontrarlos entre la gente pobre que entre los ricos [22]. Con todo, el propio Picasso experimentó para esta obra las dificultades de los modelos, y, como se ha repetido muchas veces, tuvo que recurrir a su padre para el médico, a un amigo para hermana de la Caridad, y contratar expresamente a una mendiga y su hijo para la enferma y el niño a razón de dos duros diarios y las golosinas que quisiera el chiquillo. Cantidades, que, por cierto, me parecen muy exageradas, pues el sueldo medio no llegaba al duro diario, y dudo que el de don José como profesor de dibujo pudiera permitir este dispendio.

Por lo que se refiere a la finalidad de la obra, debemos tener presente que en aquella época, a la hora de juzgar una pintura, además de los valores puramente técnicos como composición, dibujo, color, se miraba también la «idea» del cuadro, y mucho más cuando se trata de una Exposición Nacional y la obra en cuestión podría ser objeto de premio y, por lo mismo, pasar a Museo Nacional. Por ello, es lógico

[17] SORIANO, Rodrigo: «Cuadros de la Exposición. ¡Desgraciada!», en «La Época», año XLIX, núm. 16.866, Madrid (7-VI-1897).

[18] BLASCO, Eusebio: «Nuestros pintores en París» en «El Imparcial», Madrid, año XXIII, núm. 7.965 (22-VII-1889). Eusebio Blasco fue testigo directo de la anécdota en su calidad de miembro del Jurado Internacional de dicha Exposición.

[19] Entre las revistas que reprodujeron la obra premiada de Luis JIMÉNEZ ARANDA destacan: «La Ilustración Española y Americana», Madrid, año XXXIII, núm. XL (30-X-1889); y «La Ilustración Artística», Barcelona, año IX, núm. 427 (3-III-1890). Se le dedicaron también muchos artículos como el de F. MIQUEL I BADIA, «Une salle d'hopital: la visite», en «Diario de Barcelona», Barcelona, núm. 119 (24-IV-1890), págs. 5353-5355.

[20] UN AFICIONADO: «Exposición de Bellas Artes» en «El Parlamento», Madrid, año I, núm. 19 (20-IV-1876).

[21] ARZUBIALDE, S.: «El Salón de Bellas Artes de París» en «El Globo», Madrid, año XVI, núm. 5297 (8-V-1890).

[22] OCTAVIO PICÓN, Jacinto: «La Exposición de Bellas Artes» en «La Ilustración Española y Americana», Madrid, año XLI, núm. XXII (15-VI-1897), pág. 358.

pensar que Picasso y su padre —normalmente se apunta como decisiva si no exclusiva la intervención de D. José— [23] eligiera cuidadosamente el tema, un tema atractivo y con gancho. Palau y Fabre cree que para esta elección tuvo mucha influencia un cuadro de Paternina. *«La visita de la madre»* [24] que figuró en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona en 1896, en la que participó Picasso con *«La Primera Comunión»* y en la que, por cierto, la primera medalla fue también para un tema de desheredados, *«Triste antesala»* de Gonzalo Bilbao, aunque en esta ocasión no se trata de un hospital sino de una casa de empeño. Para explicar esta influencia, aparte de a razones formales, acude al hecho de que en principio el cuadro de Picasso se iba a titular «La visita de la enferma». Sin negar esta influencia, creo, sin embargo, que es más patente la de otra obra de propio Picasso, dada a conocer por el propio Palau, fechada en La Coruña en 1894; *«La enferma»,* propiedad de los herederos del artista. El recuerdo de esta primera obra es evidente tanto en la composición como en el color, especialmente en los distintos bocetos preparatorios, por lo que se podría decir casi que es un primer boceto. Pero volviendo a la influencia de Paternina es curioso que en el artículo antes mencionado de LA ÉPOCA se le recuerde en relación con el cuadro «¡Desgraciada!» del valenciano Soriano Fort, premiado con 2.ª medalla y que si representa un tema parecido al de Picasso [25].

Como prueba de la pervivencia de estos temas a lo largo de las Exposiciones Nacionales, recogeré el comentario que acompañaba en 1887 a la reproducción de un famoso cuadro de Benito Mercadé, *«Las Hermanas de la Caridad»* medalla de 2.ª clase en la Exposición de 1860, adquirida por el Duque de Montpensier, y que puede aplicarse casi textualmente a «Ciencia y Caridad»: «El cuadro del Sr. Mercadé es uno de los lienzos que llevan al alma al par que la melancolía, la admiración de los rasgos más generosos de la vida. La Hermana de la Caridad, ese ángel en la tierra, que lo mismo cura las heridas del soldado en el campo de batalla que vela al moribundo, llevando el consuelo al alma dolorida, será siempre fuente de inspiración para el artista que se sienta latir su corazón a impulsos de sentimientos religiosos. El fondo donde se desarrolla la escena que nos ocupa es una miserable buhardilla. En ese apartado rincón de la sociedad, hasta donde la luz del día llega, escasa, y donde todo sufrimiento tiene su residencia, acaba de espirar una cariñosa madre que ha sucumbido a los duros combates de la vida, dejando en la más espantosa soledad a su pobre hija. Este es el asunto del cuadro. En el centro se ve el grupo principal; una Hermana de la Caridad, con la mirada fija en el cielo, recibe en sus brazos a la desolada huérfana, mientras que otra arrodillada a los pies del pobre lecho, eleva una plegaria al Dios de las misericordias» [26].

[23] El padre de Picasso. José RUIZ BASCO, participó también en una Exposición Nacional, la de 1884, con «La Luna de miel» (1,08 x 1,62 cm), núm. 628 del catálogo oficial. La obra hay que inscribirla dentro del género animalístico, practicado habitualmente por otro malagueño, Horacio LENGO. Este género, muy del agrado de la burguesía, era poco reconocido por la crítica y también por el propio Jurado, lo que explica que el cuadro de D. José fuera «condenado» a la sala C, que aunque no podía llamarse «sala del crimen», porque oficialmente había desaparecido esta denominación, venía a desempeñar esa misma función en unión de la sala D. La crítica de la exposición no le reconoció mucho mérito, pues sólo le mencionan, y de pasada, tres crónicas: Manuel PLA Y VALOR en «La Ilustración Ibérica» [Barcelona, año II, núm. 79 (5-VII-1884)], Eduardo DEL PALACIO en «El Imparcial» [Madrid, año XVIII, núm. 6.116 (5-VII-1884)], y «El Liberal» [Madrid, año VI, núm. 1.774 (24-V-1884)]. Por cierto, D. José, en esta ocasión, quizá para contradecir a los que le apodaron «El Palomero», pintó dos ocas.

[24] El cuadro de PATERNINA, D. fue medalla de 2.ª clase en la Exposición Internacional de 1892 de Madrid por lo que fue propuesto para su adquisición por el Estado. No se llegó a un acuerdo porque el pintor pidió 10.000 ptas. Figuró en la Exposición de Barcelona de 1896 rebajándose su precio hasta las 5.000 ptas. Al final terminó vendiéndolo al Estado por 3.000 ptas. Con el número de catálogo del Museo del Prado de 6035 figura en depósito en el Museo Provincial de Badajoz, desde 1936, procedente del Instituto de Villafranca de Barros, donde había sido depositado por orden ministerial de 1933.

[25] El cuadro «¡Desgraciada!» (2 x 2,14) fue adquirido por el Estado en 2.000 ptas. por Real Orden de 16-II-1900, siendo cedido en depósito por el Museo del Prado a la Diputación de Alicante por orden ministerial de 12-I-1932. Como ejemplo de la forma de juzgar estas obras tanto por la crítica como por el público, podemos citar el comentario que le dedica Francisco ALCÁNTARA, que después de extenderse prolijamente sobre el significado del tema, concluye: «Apenas hay que hablar de la ejecución de un cuadro que tantas y tan delicadas cosas dice…» despachando el juicio técnico con cuatro tópicos. («La Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1897», Madrid, Centro Editorial Artístico, 1089, pág. 30).

[26] ODREGAS, P.: «Las Hermanas de la Caridad de Benito Mercadé» en «La Ilustración de España», Madrid, año IV, núm. 2 (8-I-1887), pág. 11.

El cambio del título de *«Visita a la enferma»* por el de *«Ciencia y Caridad»* creo que es muy significativo pues acentúa la intención de Picasso de presentar una obra con «idea», con «mensaje», una obra de «empeño». Al mismo tiempo, la unión entre la ciencia y la religión puede aludir directamente al espíritu de la «Restauración» —no olvidemos que la familia de Picasso tenía representantes tanto en el mundo de la ciencia como en la iglesia—, al auge que durante ella alcanzaron tanto el desarrollo científico como la preocupación social, que lógicamente tenía que reflejarse en el mundo del arte, como recordaría posteriormente Alfredo Opisso al hacer el balance de la pintura del siglo XIX: «Como decía un crítico, la representación de la vida de los humildes y de los desheredados no puede, sobre todo en una época como la nuestra, preocupada por cuestiones sociales, mostrarse insensible e indiferente, atenta tan sólo a asuntos de técnica y a problemas de oficio. Con emoción con enternecimiento, con piedad, a veces con cólera e ironía, maneja el pintor el pincel, que reproduce la vida moderna. Al comparar Vasari las Madonas de Cimabue con las antiguas imágenes bizantinas, dice que *hace entrar la bondad en el arte.* Lo mismo se diría de la pintura social contemporánea» [27].

Por lo que se refiere a la presentación de la obra es de destacar tanto la cuidadosa descripción del tema por parte de Picasso (Apéndice 1-2) como el que se presentase como discípulo de Muñoz Degrain. Dada la edad de Picasso cuando dejó Málaga para trasladarse a La Coruña, 9 para 10 años, es prácticamente imposible que fuera discípulo directo suyo. Por lo que no es descabellado pensar en una confabulación de Picasso y su padre para aprovechar la profunda amistad con el maestro consagrado como una nota a favor del examen de admisión de la obra, y quién sabe, si incluso a la hora del reparto de premios, pues la popularidad que gozaba Muñoz Degrain le apuntaba como posible miembro del Jurado. Y ciertamente lo hubiera sido con el mayor número de votos, 139, si no hubiera renunciado al igual que hiciera en la exposición de 1895.

La propuesta de premios en la que figuraba Picasso con una mención honorífica, en concreto la núm. 34 sobre 122, fue aprobada por Real Orden de 8 de junio de 1897 [28]. Levantó airadas protestas por parte de los no premiados y de sus amigos o correligionarios como ocurría todos los años y como ocurriría también en la de 1899. Se llegó incluso a acusar a los Ministros de influir en favor de sus paisanos como si se tratara de un acto electoral. Caso de ser cierto esto, Picasso no podría quejarse, ya que caía nada menos que bajo la protección del Presidente del Gobierno, Cánovas del Castillo. Éste, desde luego, se dio cuenta de que Picasso era malagueño, ya que tenía la costumbre de señalar con rojo en su catálogo a todos sus paisanos, y como tal aparece señalado Pablo Ruiz Picasso [29].

La mención honorífica de Picasso puede considerarse como un magnífico resultado si tenemos en cuenta su edad y su condición de principiante, ya que podría ser el anuncio de mejores premios para un futuro próximo. Aunque mirándolo objetivamente tampoco tiene mucha relevancia, dada la excesiva generosidad del Jurado, pues de 668 pintores, fueron premiados, de una u otra forma, 196, es decir, casi una tercera parte. Yo me inclino más bien por esta última postura, sobre todo, si tenemos en cuenta que hasta tal punto pasó desapercibido que, salvo los versos irónicos tantas veces mencionados [30], no mereció ninguna mención en la

[27] OPISSO, Alfredo: «Balance del siglo XIX. Las Bellas Artes» en «La Vanguardia», Barcelona, año XXI, núm. 6.528 (10-IV-1900), pág. 4.

[28] «La Gaceta de Madrid», año CCXXXVI, núm. 11 (VI-1897), págs. 916-917.

[29] Puedo hacer esta afirmación porque por una afortunada coincidencia adquirí hace unos años los catálogos de las Exposiciones Nacionales que fueron propiedad de D. Antonio Cánovas del Castillo.

[30] «Siento ante tanto dolor / reirme como un bergante / pero el caso es superior / ¡Pues no está el señor doctor / tomándole el pulso a un guante /». Citados por primera vez por SABARTES, aunque sin precisar la fuente. «Picasso documents iconographiques», Ginebra, Pierre Gallimard, 1954, pág. 300. Pertenecen a «Exposición de Bellas Artes de 1897. Catálogo satírico escrito por El Sastre del Campillo», Madrid, Tipografía Leonardo Misión, 1987. Pseudónico de Antonio M. VIERGOL, destacado colaborador y columnista de «El País». Por él sabemos además que ocupaba la sala C en la que entre otras estaban algunas de las obras más comentadas de la exposición como «La bestia humana» de A. FILLOL, «Lourdes» de GARNELO, «Absuelto» de BORRAS ABELLAS y «Heroínas» —unas hermanas de la caridad como la de Picasso— de Cecilio PLA.

prensa, ni siquiera sobre su lugar de colocación. Sin embargo, para Picasso sí representó un triunfo, ya que sirvió para que toda su familia cerrara filas en torno suyo y pudiera trasladarse a Madrid y estudiar en la Academia de San Fernando. Es decir, la exposición le sirvió para poder seguir el camino tradicional de todo joven español que quisiera ser alguien en el mundo del arte.

No sabemos si Picasso se sintió profundamente satisfecho o no de su primera experiencia con las Exposiciones Nacionales, pero sí que, siguiendo la tradición de los que habían obtenido alguna mención, concurrió a la exposición siguiente buscando ya un premio mayor, pues, como veremos luego, tasó su obra en 2.000 ptas., el importe ofrecido por el Estado a las terceras medallas. La exposición se celebró reglamentariamente en mayo de 1899 contra todo pronóstico, dada la dramática situación por la que atravesaba España. Dramatismo, aunque de otro orden, que también había afectado a Picasso hasta el punto de tener que retirarse al pequeño y aislado pueblo de Horta de Ebro o de San Juan, en la provincia de Tarragona, fronterizo con Aragón. Allí, con su condiscípulo de la Lonja, Manuel Pallarés, a la vez que se reponía de la escarlatina, pintó varios cuadros, hizo apuntes y dibujos, y completó su «Patio de una casa de Aragón», con el que concurría a la Exposición Nacional (Apéndice 4-5).

Esta obra, de la que sólo se puede hablar por el título, ya que ha desaparecido —se cree que Picasso la aprovechó para otros cuadros posteriores—, y del que sólo queda una caricatura de Xauradó en «BLANCO Y NEGRO» (núm. 419; 13-4-1899) parece un paso atrás, pues debía estar pintada dentro del género costumbrista-folklórico tan del gusto de la época, lo que explicaría el aire jotero que le atribuye Xauradó. Si esta hipótesis fuera cierta, tendríamos que preguntarnos por qué Picasso presentó esta obra. Pregunta que en cierta forma responde al propio Picasso «inculpando» a Pallarés según testimonio de Palau [31].

La influencia de Pallarés parece un hecho cierto, y más si tenemos en cuenta que él también participó en la Exposición Nacional, aparte de un retrato de niña, con *«Un molino aceitero de Aragón»,* con unas medidas (1,90 x 2,45) prácticamente iguales a las del cuadro de Picasso (1,98 x 2,45), y que por el tema debía estar dentro de la misma línea. Es más, varios de los dibujos de Picasso en Horta, responden al mismo motivo. Sin embargo no creo que fuera el factor determinante y exclusivo, porque no era Picasso precisamente de las personas que se dejan influir como lo prueba su trayectoria posterior. ¿Estamos ante uno de esos «virajes» que tanto desconciertan a veces en su obra? Podría ser, aunque quizá haya otras razones más poderosas como las económicas, las consecuencias de su situación personal y del «Desastre» del 98, o incluso el haber caído en la trampa de realizar obras especiales para las exposiciones.

En favor de las razones económicas hablan todos los acontecimientos ocurridos desde el abandono de la Academia y el corte de asignación que le enviaban desde Málaga. Picasso, herido lógicamente en su amor propio, no querría gravar más a su padre y buscaría por todos los medios la fórmula de vender un cuadro, de ganar dinero. En este sentido, estaba claro que el arte más vendible era el costumbrista [32], y con más posibilidades todavía si era un poco efectista. Así, no es de extrañar que el primer cuadro vendido en la exposición, y además el primer día, fuese uno del malagueño Francisco Sancha, *«Las del mal de ojo»,* dos viejas en una cocina de aldea. Aunque también hay que aclarar que las proporciones de su cuadro eran demasiado grandes para venderlo a un particular. ¿Confiaba quizá en un premio y en la venta al Estado? Puede ser, ya que como dijimos anteriormente esta vez tasó su obra en 2.000 ptas. —la cantidad correspondiente según el reglamento a la adquisición de las medallas de 3.ª clase—, si bien la cantidad fijada en primera instancia debió ser de 2.500 ptas. según se puede vislumbrar en el borrón (Apéndice

[31] PALAU I FABRE, Y.: Obra citada, pág. 162.

[32] Conviene recordar que en aquella época uno de los artistas más admirados por Picasso y su padre, Arcadio Más y Fondevilla, tenía la gran cualidad, a juicio de Alfredo VICENTI, de «gozar de igual favor entre los inteligentes y el mercado» («La Exposición de Bellas Artes» en «El Globo», Madrid, año XIV, núm. 4.237 (8-VI-1887). A este juicio hay que añadir el reconocimiento oficial, pues VICENTI se estaba refiriendo al *«Corpus Christi»* medalla de 2.ª clase en la Exposición de ese mismo año, adquirida por el Estado en 4.000 ptas. y por Real Orden de 27-VIII-1889 pasó al Museo de Bellas Artes de Barcelona y después al de Sitges.

5). Esta misma cantidad fue la que señaló para su cuadro Pallarés.

La aspiración de la tercera medalla, las razones económicas y el realismo costumbrista como medio para conseguirlo, sin descartar la «influencia» de Muñoz Degrain, se ven confirmadas por una carta de D. José Ruiz a su mujer en marzo de 1899 desde Madrid, donde se encontraba ocasionalmente como jurado de una oposición: «… Ya sabe Pablo que hay exposición, y me se olvidó decirte que las tercerase medallas se pagan a dos mil pesetas… Le ha hablado del particular y como siempre ha estado en hacer todo lo que pueda… Le ha dicho que hará Pablo un dibujo del cuadro y que me lo mandará para que lo vea; así es que dile que lo haga enseguida, y que se pueda formar una idea del cuadro. Respecto del cuadro que está haciendo no olvide que ha de ser muy verista…» [33].

También pudo influir el «desastre del 98» y sus consecuencias. Mientras se desarrollaba toda la polémica posterior, como sus implicaciones político-socio-económicas, Picasso, en medio de la tranquilidad y el retiro de Horta, buscaba la esencia de España en la realidad cotidiana, en la tradición rural, como fruto final de la confianza en el «progreso» del siglo XIX y en especial de la etapa de la Restauración en España, como solución al «desastre» y, quién sabe, si como lenitivo también para su situación particular. Sería, además, una de las posibles explicaciones a su afirmación posterior: «Todo lo que sé lo he aprendido en el pueblo de Pallarés». Aunque tampoco hay que descartar un tratamiento irónico de esa misma «esencia» de España, lo que podría explicar la caricatura de Xauradó. Aparece así el Picasso rompedor de tradiciones que comenzaban por caricaturizar lo que se proponía como remedio nacional y artístico. Esta segunda interpretación respondería además a la pregunta que se hace Palau sobre las razones de Picasso para titular su obra «Patio de una casa de Aragón», cuando Horta pertenecía a Cataluña. Sencillamente Picasso no quería poner en evidencia al pueblo que le había demostrado toda clase de atenciones, pero tampoco callar las razones de los males de España. ¿Solución? Colocar la escena en otro lugar.

[33] Museo Picasso de Barcelona, 110-290.

Nuevamente Picasso obtuvo una mención honorífica; en este caso la 27 sobre 40, con la particularidad de que su segundo apellido se ha convertido en Picazzo [34]. Y de nuevo surgieron las protestas si cabe aún más sonadas que en 1897. Pero, por lo que atañe a Picasso, su mención tiene más valor ya que sólo fueron premiados 106 pintores sobre los 503 expositores; es decir, una quinta parte frente a la tercera en 1897. Tuvo también más aceptación en la prensa, pues aunque no le dedicaron ningún comentario especial y no pasaron de reseñar su nombre y su obra, al menos podemos conocer su colocación en la Sala E, y su presencia no pasó desapercibida. Sin embargo su nombre aparece recogido erróneamente en todos los casos, desde P. Ruiz Picazzo —«Costumbres» [35] a Picazo— (Luis) «Interior» [36] y R. Picazo [37]. Significativamente, en especial por lo que se refiere a la valoración del tema de la obra, los tres periódicos eran conservadores.

También es de destacar que la prensa madrileña al ocuparse de la exposición dedicarse mucha atención al modernismo, aunque, salvo raras excepcionales, no estuviese de acuerdo con él ni lo comprendiera bien, pues a menudo aparece identificado con el impresionismo. En lo que coinciden todos es en identificarlos con la escuela catalana de los Rusiñol, Mir, Meifren o Raurich, y un poco menos con la valenciana. Ello nos hace pensar que si Picasso hubiera presentado alguno de los paisajes realizados en Horta los críticos se hubieran ocupado más de él. ¿Por qué no lo hizo? ¿Por qué no los consideraba dignos? ¿Por qué no quería espantar a algún posible comprador? ¿Por qué a pesar de que fueran amigos y viviera en su ambiente, en el fondo tampoco estaba de acuerdo con el modernismo como se desprende de su carta a Bas? ¿Vislumbraba ya lo que diría P. García Llansó un poco más tarde: «Atravesamos un período de quietismo: Ha

[34] «La Gaceta de Madrid», Año CCXXXVIII, T. II, núm. 147 (27-V-1899), pág. 701. La ampliación propuesta por el Jurado no fue publicada hasta el núm. 169 (18-VI-1899), pág. 1946.

[35] BLASCO, Ricardo: «La Exposición Nacional de Bellas Artes» en «La Correspondencia de España», año L, núm. 15.070, Madrid (8-V-1899).

[36] ROVIRA, Prudencia: «La Exposición de Bellas Artes» en «El Español», año II, núm. 141, Madrid (7-V-1899).

[37] ANÓNIMO: «La Exposición de Bellas Artes» en «El siglo futuro», año XXV, núm. 7311, Madrid (9-V-1899).

cesado el movimiento colectivo que antes sorprendía y deslumbraba. Es que a los artistas ya nos les ensordece el penetrante clarín con el que pregonero anunciaba ya mentidos triunfos, y comprenden que para lograrlos en el arte es preciso que tengan por base indiscutibles méritos. Los utópicos ideales revolucionarios no pueden implantarse en nuestra patria, y sólo inspirándose en elementos propios y en tradicionales conceptos puede el arte español recobrar su antiguo y merecido abolengo…»? [38]. Probablemente sí. Pero no en el sentido defendido por García Llansó, sino precisamente por lo contrario, demostrando que no era con la defensa a ultranza de los elementos propios y tradicionales —muy aptos, para la conquista de galardones nacionales y para alcanzar el derecho a ser «colgado» en un museo de provincias, cuando no en un despacho de secretario de tercera—, sino con la aplicación de esos ideales utópicos que con él precisamente perderían su condición de utópicos, y por ello sus obras pasarían a ser las piezas más cotizadas por todos los grandes museos de arte contemporáneo. Para alcanzarlo era necesario buscar otro ambiente, lo que hará en París, aunque distintas circunstancias le llevarían nuevamente a Madrid en 1901, propiciando su participación en la Exposición Nacional del mismo 1901 con *«Estudio de figura»*.

El interés de Picasso por esta exposición no fue muy grande como se desprende de su ficha de inscripción, realizada de una forma muy descuidada y con olvidos importantes como el ya reseñado de la mención honorífica de 1899 (Apéndice 6-7). Apuró la presentación de su obra hasta el último día, diez de abril y con el número 1499 de las 1618 presentadas. Pero lo más importante es que no la presenta directamente sino a través de la Vda. de Macarrón [39]. Esto, de acuerdo con el reglamento, sólo era posible cuando el pintor no residía en Madrid. De ahí que Picasso figure como residente en Barcelona, aunque no en casa de sus padres sino en Cuatro Gats (¡sic!). Si hacemos caso a sus biógrafos Picasso no regresó a Barcelona hasta los primeros días de mayo, por lo que poner residente en Barcelona sería un trámite burocrático para poder ser representado por la Vda. de Macarrón. Ahora bien, ¿no pudo regresar realmente a Barcelona a primeros de abril y no a primeros de mayo y así tener más tiempo para preparar su exposición de junio en la Sala Parés? La respuesta podría estar en la autorización a la Vda. de Macarrón para que le representara, pero desgraciadamente se perdió durante la guerra. Picasso votó al jurado por delegación el 12 de abril —nuevamente figura como José Ruiz Picazo— pero ya no pudo hacerlo en el premio de honor otorgado a Sorolla el 6 de mayo, no sólo por estar ya en Barcelona sino también porque esta votación no se podía hacer por delegación [40].

El tema elegido por Picasso en esta ocasión no era de los más adecuados para llamar la atención, como tampoco su tratamiento con muchos recuerdos de la pintura barcelonesa y sobre todo de Toulouse-Lautrec. En esta ocasión apuesta decididamente por el futuro, por la ruptura con las formas tradicionales. Pero la apuesta fue demasiado grande porque tampoco mereció ninguna atención en la prensa, ni en el jurado. Pudo ser la confirmación definitiva de que tenía que cambiar de ambiente y olvidarse por completo de los caminos oficiales del arte. Y hasta tal punto lo hizo que se desentendió totalmente de la obra que por no retirarla pasó a ser propiedad del Estado. Hoy se exhibe bajo el título de «Dama en azul» siendo durante mucho tiempo la única obra suya en un museo nacional, y además sin haberla comprado [41].

[38] García Llansó, A.: «Exposición en el Círculo Artístico de San Lucas» en «La Ilustración Ibérica», núm. 916, Barcelona (17-V-1899), pág. 459.

[39] Es de destacar que en esta ocasión Picasso recurriera a un representante profesional, como era la casa Macarrón, olvidándose de Hermenegildo Montes y Fernández, que le había representado en las dos exposiciones anteriores, y a quien, por cierto, dedicó un cuadro que está hoy en una colección particular canadiense.

[40] Por primera vez en las Exposiciones Nacionales y de acuerdo con el artículo 44 del Reglamento, el premio de honor fue concedido por votación de los expositores premiados en anteriores exposiciones, obteniéndolo Sorolla por unanimidad. Logró así lo que entre los escándalos de la prensa no le habían concedido los distintos jurados de las exposiciones anteriores.

[41] Creo que es un hecho muy significativo el que la casa Macarrón no retirara el cuadro, mas incluso que el que se olvidara de él el propio Picasso. Por ello pienso que la representación de la Vda. de Macarrón era especial, pero desgraciadamente, como ya señalé anteriormente, la delegación de Picasso desapareció con la otra documentación de la época.

Pero Picasso ajeno a todo esto estaba ya muy alejado de España. Su participación en las Exposiciones Nacionales ya le había demostrado que sólo tenía dos caminos: empeñarse en triunfar en ellas, conquistar medallas y reconocimiento oficial, lo que le llevaría a adocenarse permaneciendo para siempre en el siglo XIX, o buscar esos ideales utópicos y revolucionarios que le llevarían forzosamente fuera de España. Afortunadamente con todo el impulso de su rebeldía juvenil, empujado por el cambio de siglo, y ayudado por su estancia en París, lo ve claro y apuesta por la vanguardia, por el siglo XX. Ya no volverá a las exposiciones, ya no ganará medallas, pero una obra suya, «Las Señoritas de Avignon», que apenas saldría de su estudio, paradójicamente, cambiaría el arte del siglo. Los partidarios de las medallas, de la tradición, los que en una tesitura como la suya no hubiera salido del siglo XIX, pueden pensar que «su fama —excesiva a nuestro juicio—, orquestada universalmente por marchantes, «críticos» y «snobs», ha impedido el estilo serio de su arte…» [42]. Pero para los restantes. ¿No está claro que con él España recobró su antiguo y merecido abolengo perdido desde Goya? Y por encima de las medallas. ¿No es acaso el artista más «genial» y representativo del siglo XX?

Jesús Gutiérrez Burón

Por otra parte creo que también es muy significativo, y que incluso podría considerarse como un resumen de esta comunicación, el hecho de que en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid no esté colgado ninguno de los 31 cuadros adquiridos por el Estado en la Exposición Nacional de 1901, mientras que el mismo Museo esté orgulloso de exhibir el «abandono» por Picasso.

[42] Benardino de PANTORBA: «Historia de las Exposiciones de Bellas Artes», Madrid, Ed. Jesús Ramón García-Rama, 1980, pág. 474.

Fig. 1. Picasso, *Ciencia y Caridad* (1987). Museo Picasso de Barcelona.

Fig. 2. Paternina, *La Visita de la Madre* (1892). Museo Provincial de Badajoz.

Fig. 3. Xaurado, *Blanco y Negro,* núm. 419 (13-IV-1899).

Fig. 4. Picasso, *Leñador* (1895). Museo Picasso de Barcelona.

Literatura y pintura en la generación del noventa y ocho

J. J. Martín González

Pocos acontecimientos literarios han suscitado tanta atención como el de la Generación del Noventa y Ocho. El hecho de que en ella se incluyan a figuras señeras de nuestras letras y de que se haya bautizado al grupo con una fecha tan trascendental para la historia española, ayuda a explicar el fenómeno. Aún no se han apagado las discusiones en torno a los componentes y a lo que significa el movimiento, pero lo que es indiscutible es la existencia de tal generación.

Razón de nuestra intervención es despertar un mayor interés por el estudio del fenómeno en el campo del arte. En 1948 Lafuente Ferrari mostraba el impacto de la generación entre los pintores [1]. En ello deseamos insistir. Nos hallamos dentro de un movimiento de aproximación de literatura y pintura. Basta recordar los paralelos que se han efectuado entre Velázquez y Calderón. En rigor se trata de auténticas relaciones, pues se influyen literatos y pintores. La generación del Noventa y Ocho es una ocasión excepcional para un estudio interdisciplinar.

Formación y alcance de la Generación

La mecánica del proceso histórico viene siendo articulada desde algún tiempo mediante la agrupación de las mentalidades por generaciones. Dilthey ha sido su promotor. Pinder hizo un estudio de las generaciones que actúan en el arte europeo [2]. Cualquier historiador moderno utiliza la generación para ordenar los grandes períodos históricos. Aunque con bastante flexibilidad, se entiende la generación como un período de quince años, partiendo de la fecha de nacimiento; y asimismo se reconoce la existencia de generaciones «decisivas» [3]. No hay duda de que la del Noventa y Ocho es una de ellas.

El bautismo de la generación se debe a un hombre de letras: Azorín [4]. Sus ideas promovieron un fuerte revulsivo. Inmediatamente se sometió a encendida discusión la propuesta de Azorín. Curiosamente replicaron Unamuno y Baroja, aunque al tratar de rebatirle dejaban claro que la generación era un hecho.

El nombre que Azorín escogió para la denominación es el año de 1898, en que España vio liquidado lo que restaba de su imperio: Cuba, Puerto

[1] Lafuente Ferrari, Enrique: *La pintura española y la generación del 98,* Revista «Arbor», tomo XI, núm. 36 (1984), pág. 449.

[2] Pinder, Wilhelm: *El problema de las generaciones en la Historia del Arte,* Buenos Aires, 1946.

[3] Lafuente Ferrari, Enrique: *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte,* Madrid, 1951, pág. 129.

[4] Azorín: *La generación del 98,* ordenación de los textos e introducción, por Ángel Cruz Rueda, Ediciones Anaya, Madrid, 1961.

Fue en 1913, en una serie de artículos publicados en ABC, cuando expuso su teoría acerca de la generación del 98. Después insistió en su libro *Madrid.*

Deseo manifestar mi agradecimiento al profesor Don Lorenzo Rubio González por su asesoramiento bibliográfico.

Rico y Filipinas. Se habló por ello de una Generación del Desastre. Pero hoy se está de acuerdo en que la generación es independiente de este hecho, que hubiera llegado a parecidos resultados sin él. Pero tamaño aldabonazo fue inteligentemente utilizado como denominación común de la generación, que mostraba su rebeldía e inconformismo con la situación política de España. Fue el Noventa y Ocho, como señala Granjel [5], «el revelador que muestra cual era la situación real de España». Por eso no le falta razón a Pío Baroja cuando al rebatir a Azorín señalaba que, mirando la fecha de nacimiento de los componentes, era preferible hablar de una «Generación de 1870».

Se ha dicho que el regeneracionismo constituye el motivo impulsor del Noventa y Ocho. El movimiento lleva una potente carga, pues iba al encuentro del «Problema de España». El desenlace bélico sin duda influyó para que emprendiera una revisión crítica de lo que representaba España. Pero ya se venía haciendo, y no hay sino acudir a los escritos de Joaquín Costa (1844-1911). A la hora de arriar banderas se ponía en el banquillo de los acusados a los protagonistas de la historia de España. Con relación al pasado, la actitud habitual era la de pesimismo, error o fracaso. Pero no todos compartían esta posición. Ramiro de Maeztu, matizando a Azorín, señalaba que la tendencia regeneracionista estaba alentada por el «orgullo nacional».

El nombre de Generación del Noventa y Ocho se fue imponiendo. Contaba la generación con un ideal filosófico, histórico y político. Era un movimiento esencialmente literario, con un cuerpo de ideas y una forma estética. Y por supuesto, ofrecía nombres.

El movimiento se vio prontamente interferido por otro: el Modernismo. Hasta tal punto se cruzaron sus actuaciones, que llegó a pensarse que lo que se llamaba Generación del Noventa y Ocho no era sino una variante del Modernismo [6]. Como se sabe, surgió éste en América, en los antiguos territorios españoles, pero pronto alcanzó a la propia España. Rubén Darío sirvió de eslabón entre las dos riberas del Atlántico. Azorín mismo captó la acometividad del modernismo, perdiendo la nitidez de fronteras entre los dos movimientos. Por esta razón incluía en la generación del Noventa y Ocho a Jacinto Benavente y a Rubén Darío. Por tal motivo la tarea más urgente era delimitar lo que significaba cada movimiento, para componer la lista de integrantes.

Mientras que la Generación del Noventa y Ocho constituye un movimiento genuinamente español, con una problemática nacional, el Modernismo es un fenómeno cosmopolita [7], que apela a la imaginación y a un planteamiento fundamentalmente estético [8]. El problema que se presentaba era que algunos miembros del Noventa y Ocho, como Antonio Machado, quedaron afectados por la corriente estética del Modernismo.

Díaz-Plaja ha clasificado a los escritores de las dos tendencias [9]. En la Generación del Noventa y Ocho, distingue una primera promoción formada por Unamuno (1864) y Ángel Ganivet (1865), y una segunda promoción, constituida por Pío Baroja (1872), Azorín (1873), Ramiro de Maeztu (1874) y Antonio Machado (1876).

Encierra entre los modernistas a Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Jacinto Benavente y Manuel Machado. Ramón del Valle Inclán (1869) sin embargo por otros autores es tenido por un escritor del Noventa y Ocho atendiendo más bien a sus ideas, pues su forma es modernista.

La Generación del Noventa y Ocho es una realidad; ha existido. La formaron un grupo de escritores, unidos por un ideal. El hecho de que éste estuviera impregnado de significación político-social, hacía que sus pretensiones resultaran utópicas. Por eso su verdadero alcance es literario. Con todo es evidente que constituye una de las creaciones más notables del pensamiento español.

[5] GRANJEL, Luis S.: *La generación literaria del Noventa y Ocho,* Ediciones Anaya, Salamanca, 1973, pág. 16.

[6] Sobre el Modernismo, véase Max HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve historia del Modernismo,* Fondo de Cultura Económica, México, 1954.

GULLÓN, Ricardo: *El Modernismo visto por los modernistas,* Ediciones Guadarrama, Punto Omega, Barcelona, 1980.

[7] SHAW, Donald L.: *La Generación del 98,* Ediciones Cátedra, Madrid, 1977, Traducción del inglés, pág. 20.

[8] La ampliación de la métrica fue esencial preocupación modernista. Se hace un uso desbordante de sinestesias, de suerte que se mezclan sabores, olores, sonidos. La sensibilidad se impone a la razón. Se multiplican los símbolos: el cisne, el pavo real. HENRÍQUEZ UREÑA: *Breve Historia del modernismo,* ob. cit., pág. 16.

[9] DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *Modernismo frente a 98,* Madrid, 1951, pág. 108.

Representa una postura digna de quienes, con la pluma en la mano, asistieron a los funerales del veterano imperio.

Objetivos del Noventa y Ocho

Interesa señalarlos, porque serán comentados a propósito del movimiento pictórico. La primera relación es ofrecida por Azorín, pero quien los ha analizado meticulosamente es Laín Entralgo [10]. Jeschke ha hecho atinadas precisiones [11].

El conocimiento de España preside la gestión de los hombres de Noventa y Ocho. Se impone un viajar incesante, por todos los medios [12]; a todos los lugares desde los más abandonados (las Hurdes), hasta las ciudades (Segovia, Toledo). Los escritores madrugan, buscando el amanecer: «el día tiene su aurora», señalaba Azorín. Tropiezan con el paisaje, lo viven y están inmersos. Mas el paisaje para ellos está en el interior: Andalucía, pero sobre todo la meseta castellana. Hermosas palabras, éstas de Azorín: «Las llanuras de panllevar (la Mancha, Tierra de Campos, Écija, etcétera) son esenciales en España». Cree este escritor que el paisaje hay que gozarlo poniendo en juego todos los sentidos. De ahí que preste tanta atención a los sonidos y los olores.

Para Laín Entralgo una nota peculiar es la españolidad de los escritores. Unamuno proclama con altivez e insistencia su condición de español. Suyas son estas palabras: «Hay que conocer —amándola— la historia patria. Y hay que conocer —sintiendo por ella cariño— la tierra española». Pero hay dos Españas: la «oficial» y la «castiza»; ésta sólo se presenta a través de los caminos no frecuentados. La España oficial estaba en los cuadros retóricos de historia del siglo XIX. La reacción político-social, en los cuadros de «sucesos». Ahora era una España «esencial»; había que indagar en las raíces.

Castilla se convierte en objeto pertinaz del Noventa y Ocho. Castilla suena a paraíso del alma. Tierra, rastrojos, pardo, encinas, pueblos son adjetivos y sustantivos usados en la literatura paisajística del Noventa y Ocho. Un paisaje inédito, el de Castilla, en las páginas literarias.

Los escritores dialogan con el labrador, el cura de aldea, el boticario; es un nuevo repertorio humano. Descubren una nueva historia, alejada de la oficial. Unamuno la llama «intrahistoria»: «la historia silenciosa, la de los pobres labriegos». Es una visión literaria, pero con enorme potencial humano. Es de justicia advertir que el literato se anticipó al historiador y al político en el descubrimiento de la España de dentro.

La pintura del Noventa y Ocho

Hay una pintura noventayochista. Literatos y pintores mantienen estrecha amistad. Darío de Regoyos, que no pertenece a la generación (nació en 1857), pintó visiones de España que anticipan las del Noventa y Ocho. Azorín ha declarado: «Nuestro paisajista era Darío de Regoyos. De Regoyos a Baroja, de uno a otro paisaje, del pictórico al literario, no hay más que un paso» [13].

Importa saber quiénes pueden formar la generación. Conviene ser estrechos, con el mismo rigor que se ha procedido con los literatos. No se pretende estudiar las escuelas pictóricas ni las regiones. Únicamente detectar los pintores afines del ideal literario del Noventa y Ocho. Tampoco el interés es valorativo. Se trata de una clasificación. Pero la identidad es necesaria.

Los pintores del Noventa y Ocho ofrecen una cronología más moderna que la de los escritores. Los nacimientos se espacian entre 1870 y 1886. Una parte de los pintores son vascos. El ideal del

[10] Laín Entralgo, Pedro: *La Generación del Noventa y Ocho,* Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 1945.

[11] Jeschke, Hans: *La Generación del 98 en España,* Madrid, 1954. Traducción del alemán.

[12] «La generación del 98 ha viajado. He ido yo y he venido en tren, en tercera… en diligencia… en expreso en primera, a pie, en carro», escribe Azorín en 1958. Pág. 66 de Azorín: *La generación del 98,* ediciones Anaya.

[13] Lo afirma en su libro *Madrid.* Un epígrafe de este libro lo dedica al color. «El color atrae a los escritores del 1898. Viven esos escritores en un ambiente de pintura. Baroja tiene un hermano pintor». En el grupo figura Pablo Ruiz Picasso, que ha publicado hermosos retratos a pluma en una revista del grupo: «Arte Joven». Con otros pintores están trabadas cordiales amistades.

El Greco ha sido revelado a España por este grupo… Los escritores del 98 han visto el color donde antes no se había visto… hay color en el Greco, hay color en Ribera…».

Noventa y Ocho fue ahondar en el conocimiento de los pueblos de España, de los hombres y del paisaje. Ellos se ocuparon en primer lugar del País Vasco, pero conmueve advertir la atención que prestaron a Castilla.

Los pilares de la generación fueron Ignacio Zuloaga (Eibar, 1970) y José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886), uno vascongado, otro madrileño. Entre ellos se sitúan Ricardo Baroja (Minas de Río Tinto, 1871), Juan de Echevarría (Bilbao, 1875), Valentín de Zubiaurre (Madrid, 1879), Pablo Picasso (Málaga, 1881) y Gustavo de Maeztu (Vitoria, 1887). Daniel Vázquez Díaz (Huelva, 1882) se mantiene entre el Noventa y Ocho y el Modernismo. Picasso pertenece al Noventa y Ocho en su primera época.

Igual que los escritores, los pintores son disconformes y rebeldes. Si Unamuno se enfrenta con el poder y es desterrado, Solana es casi un proscrito. Zuloaga halla fuerte resistencia en Madrid para ser entendido. Reivindicar las glorias del Siglo de Oro fue tarea de Unamuno y Azorín (Teresa de Jesús, Góngora, El Quijote). El Greco ocupa ahora el primer plano en esta revisión. Zuloaga se entusiasma con Velázquez. El vino viejo está en los odres viejos. Unamuno lo busca en Salamanca; Zuloaga en Segovia. Los pintores indagan por los escondrijos de la España no contada.

Zuloaga es por todos los conceptos el genuino representante de la generación en el campo de la pintura, como reconoce su biógrafo Lafuente Ferrari [14]. Una reciente exposición celebrada en Segovia no ha hecho sino reafirmar los valores del Noventa y Ocho que hay en el pintor. Hay un evidente castellanismo en el pintor [15]. Merece la pena recordar los hechos.

La aventura artística de Zuloaga no puede comenzar con mejores augurios. Estancias en París y Roma le informan de los propósitos de la nueva pintura. Hasta su mismo matrimonio con Valentine Dethomas parece anticipar una puesta al día de Zuloaga con el reloj universal de la pintura. Pero, contra todo pronóstico, el pintor retorna a España y despliega su caballete en Andalucía. Esta fase andaluza suponía un proceso de continuidad, ya que esta región venía desde el siglo XIX poseyendo un caudal de cultivadores del pincel.

El cambio se produce en Castilla. Daniel Zuloaga, tío de Ignacio, ha montado un taller de cerámica en Segovia. Ha abierto brecha en la ciudad. Daniel atrae a Ignacio a Segovia. Se produce entonces lo que Lafuente llama el «descubrimiento de Segovia». Los dos artistas vascos hicieron de Segovia el hogar de su arte. Ignacio Zuloaga va al encuentro de las calles, plazas, casas, tipos humanos; en la ciudad, en los poblados y en el campo. En Segovia realiza los cuadros con los que triunfa en el extranjero. Aquella España que pintaba Zuloaga era mejor comprendida fuera que dentro de España.

Como Unamuno, penetra en la intrahistoria de España. «Víctima de la fiesta» es la contestación del pintor a la retórica de los cuadros de historia. Profundiza en las esencias de Castilla. Gregorio el Botero es un personaje extraído del Quijote. Se respira una atmósfera espesa, de áspera humanidad. El hombre y la tierra, todo en primer plano. Tierra parda, seca, entre peñascales. Nace el paisaje de Castilla, la tierra desforestada. Deambula por las calles, pero sin interés historicista. Lleva al lienzo las casas, el alcázar y la catedral; también sus talleres de pintura: la Casa del Crimen, la de la Canongía Vieja y la iglesia de San Juan de los Caballeros. Y a recorrer la provincia. Sepúlveda es el segundo escenario. También Zuloaga es el descubridor de este lugar. En su oquedad se encierran varios lienzos memorables: «Mujeres de Sepúlveda», «Gregorio en Sepúlveda» y «Castilla la Vieja». Suena con un esdrújulo tremendo; y de él a otro, Turégano. Y como amante de lo castizo, los toros salen a relucir, en versiones sin héroes oficiales («Torerillos de Turégano»). Del Greco procede la costumbre de colocar las murallas al fondo. La plaza de Ayllón se divisa en el último término de las «Presidentas de la capea». Se entusiasma por los castillos de Segovia: Turégano, Cuéllar, Pedraza. Hace más, compra éste y lo restaura. Su amor llega hasta las mismas piedras. Zuloaga ha descubierto Pedraza, uno de los atractivos hoy de Segovia.

[14] Lafuente Ferrari, Enrique: *La vida y la obra de Ignacio Zuloaga,* San Sebastián, 1950.

[15] Catálogo de la *Exposición de la obra original de Ignacio Zuloaga,* Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, Segovia, 1984. Contiene, «Segovia en la pintura de Zuloaga», por Enrique Lafuente Ferrari, y «Presencia de Segovia en la obra de Ignacio Zuloaga», por Mariano Gómez de Caso Estrada.

Lafuente Ferrari, Enrique: *Ignacio Zuloaga y Segovia,* Academia de San Quirce, Segovia, 1984.

Pero Zuloaga es pintor de Castilla. Ávila está presente en sus cuadros, con el recinto de sus murallas («El Cristo de la Sangre», «El enano Gregorio el Botero»). Pasa a la provincia de Burgos; muestra las casas con soportales de Lerma y madruga para inmortalizar el desfiladero de Pancorbo.

A su amigo José Rodao confesó que se sentía segoviano. Contagió este amor a muchos amigos. Atrajo al pintor vasco Pablo Uranga (Vitoria, 1861). Juntos pintaron durante temporadas en el estudio segoviano de la Canongía Vieja; se sirvieron de los mismos modelos y eso hace que como manifiesta Gómez de Caso haya un evidente parecido entre los lienzos de ambos maestros. Unamuno ha confesado que la pintura de Zuloaga ha estimulado su pluma. En 1908 escribía a Zuloaga que deseaba conocer Segovia y esperaba le sirviera de guía.

La escuela pictórica vasca guarda relación con el Noventa y Ocho por dos motivos: su consagración a los temas regionales (paisaje, costumbres y tipos humanos) y su experiencia pictórica en Castilla [16]. Es patente que la primera ocupación fue la pintura de su tierra. Pero ahora interesa recordar la atención que prestaron a Castilla.

Juan de Echevarría ha realizado excelentes paisajes de Castilla («Tierras de Pampliega»). Ante él posaron los escritores del Noventa y Ocho: Unamuno, Azorín, Pío Baroja, Valle Inclán. Sus retratos están en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en el de Bellas Artes de Vitoria [17]. Unamuno decía posaba con gusto para Echevarría y que le entusiasmaba el azul de su paleta. Por el estilo, Echevarría pertenece al fauvismo; es el contenido de sus lienzos lo que le liga al Noventa y Ocho.

Valentín de Zubiaurre sintió el hechizo de Castilla a la manera de Zuloaga. Los tipos humanos son magros y el paisaje seco: «Autoridades del Pueblo», «Hombres de Castilla». Generalmente el escenario es segoviano: «Fiesta de San Frutos en Segovia», «Segovianos». Pero Segovia había sido puesta de moda por Zuloaga.

Ricardo Baroja, hermano de Don Pío, se incorpora al mundillo madrileño del Café Levante. En 1903, con Francisco Soler y Pablo Picasso funda la revista «Arte Joven», en la que escriben los del Noventa y Ocho. Del Madrid goyesco extrae su arte de grabar. Y es que el Noventa y Ocho también siguió los pasos de Goya. ¡Qué mejor que recobrar la auténtica tradición! Sus grabados son fundamentales para comprender las interioridades de España. En sus lienzos se dan cita el Retiro, Almazán y los pueblos castellanos. La otra cara es la espléndida pintura de temas vascos. Gustavo de Maeztu, hermano de Ramiro de Maeztu, estéticamente es modernista, pero sus temas le juntan al Noventa y Ocho: «El ciego de Calatañazor», «Llanura de Castrojeriz».

Solana es el «enfant terrible» empeñado en desmitificar a la España oficial. Sumerge sus pinceles en el betún de las pinturas negras de Goya. Nunca torció el rumbo; fue siempre artista del Noventa y Ocho, con sus pinturas y grabados. Instala su caballete en los barrios de Madrid, huyendo del centro. Buscaba la imagen real, sin disfraces. «El Ciego de la guitarra», «El cartel del Crimen», «El matadero», son testimonios auténticos de una España alejada de fantasías. A los elegantes cabarets de Degas y Toulouse-Lautrec, responde con el ambiente de los prostíbulos madrileños. Una corriente amistosa va de Zuloaga a Solana. Cuando de éste no se hacía aprecio, Zuloaga hace bajar un cuadro suyo que habían colocado alto en una exposición para que no se viera. Los dos dicen la verdad, sin sordina. Parece que exageran, pero su pintura es el resultado de una destilación: queda el poso.

Pero Solana es a la vez escritor del Noventa y Ocho. Igualdad de temas, pinceladas y giros literarios. Un sabor a rancio hay en «Madrid callejero», «Escenas matritenses», «la España negra». Azorín incluyó a Pablo Picasso entre los del Noventa y Ocho. Lo apreciaba en los dibujos hechos para «Arte Joven». Por ciertos rasgos está unido a la generación [18]. En el período azul de Barcelona se ve el mundo de la tristeza, el de los deshereda-

[16] LLANO GOROSTIZA, Manuel: *Pintura vasca,* Gráficas Grijelmo, Bilbao, 1965.

50 años de pintura vasca (1885-1835). Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, 1971. Catálogo por Manuel LLANO GOROSTIZA, Comisaría General de Exposiciones, Madrid.

[17] *Museo de Bellas Artes de Álava. Vitoria-Gasteiz,* por Ana de Begoña, María Jesús BERIAN, Felicitas MARTÍNEZ DE SALINAS, Vitoria, 1982.

[18] MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *Picasso, español,* revista «Sillar», número 3 (1981), pág. 66.

dos. Sabemos que el pintor estuvo muy preocupado por los acontecimientos militares de la guerra con los Estados Unidos. Como hombre del Noventa y Ocho, muestra su entusiasmo por el Greco, Góngora, Don Quijote; pregona su admiración por Goya y Velázquez. Pero al instalarse en Francia se apartó de la generación, buscando el pulso a la pintura universal. De su integración en el espíritu del Noventa y Ocho permaneció su insobornable españolismo.

Daniel Vázquez Díaz ofrece una síntesis de Noventa y Ocho y Modernismo [19]. Precisamente porque su tendencia es abrirse hacia Europa, acercándose al fauvismo y al cubismo, es por lo que Eugenio D'Ors rechaza su afiliación al Noventa y Ocho [20]. Pero piénsese lo que le une al Noventa y Ocho. En la galería de retratos, por el pintor llamada «hombres de mi tiempo», se hallan Zuloaga, Ricardo y Pío Baroja, Echevarría, Solana, Unamuno, Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Eduardo Marquina, Eugenio D'Ors. Una síntesis de noventayochistas y modernistas. Añádase el paisaje: Andalucía, Castilla, el País Vasco. En el fondo, el Noventa y Ocho; en el estilo, el modernismo, con su poesía de la forma y su simbolismo (pinturas de la Rábida).

En otros escenarios de la península el Modernismo campó por sus respetos. Tal es el caso de Cataluña, con una arquitectura plenamente modernista, como lo es la pintura de Anglada Camarasa. El propio Picasso tiene cuadros modernistas hechos en Barcelona [21].

Epílogo

No puede dudarse de que el contenido de la generación del Noventa y Ocho lo aportan los escritores. Pero a su vez éstos se estimulan por la experiencia de la pintura. Ahora bien, ¿hasta qué punto son independientes literatura y pintura? Las hemos tratado por separado, pero hay quienes son escritores y pintores, como Solana y Ricardo Baroja. El pintor hace un tipo de cuadro que posee muchas veces un contenido literario. En Zuloaga y Solana resulta evidente. «El Entierro de la Sardina», de Solana, es historia, literatura y pintura. Pero conviene recordar los recursos pictóricos que emplea el escritor. Ya se ha dicho que para Azorín el color es una de las aportaciones del Noventa y Ocho. Por mi parte he puesto de manifiesto la intuición pictórica que hay en la poesía de Antonio Machado [22]. Con su lírica ha realizado verdaderos cuadros del paisaje castellano.

En el haber del Noventa y Ocho hay que poner el descubrimiento del paisaje castellano, entendiendo por tal toda la meseta. Andalucía y todas las regiones periféricas ya lo descubrieron en el siglo XIX. Bien es verdad que lo que los del Noventa y Ocho pintaron fue una meseta seca, sin árboles ni cosechas. Sin embargo habían captado los «matices». Unamuno fue un entusiasmado del paisaje meseteño. En este clima florecen ya los primeros paisajistas de Castilla, hijos del Noventa y Ocho: el burgalés Marcelino Santamaría (1866-1952) y el vallisoletano Aurelio García Lesmes (1884-1942). Castilla era impintable, se venía diciendo. En los paisajes de García Lesmes se asoma la llanura, poblada de verdes y amarillos [23]. Hoy el paisaje de Castilla es una realidad hasta el tópico.

Otras manifestaciones del arte podrían ser tenidas en cuenta dentro de lo que fue la Generación del Noventa y Ocho. De la música se ha ocupado Federico Sopeña [24]. Un papel relevante desempe-

[19] Benito, Ángel: *Vázquez Díaz. Vida y pintura,* Colección El Arte en España, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

[20] D'Ors, Eugenio: *Antología,* seleccionada por Jaime Ferrán, Madrid, Ediciones Doncel, 1960. Citado por Ángel Benito, pág. 413.

[21] *El Modernismo en España,* Exposición celebrada en el Casón del Buen Retiro de Madrid, octubre-diciembre de 1969, por la Dirección General de Bellas Artes. Catálogo dirigido por Juan Ainaud de Lasarte.

En este catálogo se publica la *Mujer en azul,* claramente modernista. La exposición puso de manifiesto la significación modernista del arte catalán, con obras de Anglada Camarasa, Ramón Casas, Santiago Rusiñol.

[22] Martín González, J. J.: *Poesía y pintura en el paisaje castellano de Antonio Machado,* en el «Curso en Homenaje a Antonio Machado», Universidad de Salamanca, 1975, pág. 179.

[23] *Exposición García Lesmes,* con textos de María Teresa Ortega Coca y José Carlos Brasas Egido, Banco de Bilbao, Valladolid, 1981.

[24] Sopeña, Federico: *La música en la generación del Noventa y Ocho,* en «Arbor», tomo XI (1948), número 36, pág. 459.

ñó la arquitectura en este afán de indagar en el pasado. Los escritores del Noventa y Ocho fueron muy viajeros y degustaron la singularidad de la arquitectura vernácula, incluida la popular. Unamuno nos hace viajar por España y Portugal y nos describe los edificios [25].

También el Noventa y Ocho afectó a la escultura. Dos grandes escultores pueden ser incluidos en la generación: Julio Antonio y Victorio Macho. Julio Antonio (Mora de Ebro, 1889-1919) ha dedicado atención preferente a los tipos raciales españoles, sin anécdota, como pregonan figuras tan acreditadas como *La Raza* y *El Ventero de Peñalsordo.* Victorio Macho (Palencia, 1887-1966) da la respuesta al Cristo de las Claras, de Unamuno, con el Cristo del Otero: toda tierra. Y se enfervoriza con Unamuno, a quien hace arder de angustia en el busto de la Universidad de Salamanca.

En la disyuntiva nuevo y viejo en el arte contemporáneo, el Noventa y Ocho renunció a las posturas de vanguardia, por lo menos los más representativos. Los pintores no se embarcan en aventuras estilísticas. Pero ésta es precisamente la substancia de la pintura del siglo XX. El Noventa y Ocho arrastraba la carga emocional de España. Fue la suya una manera de entender la pintura. Por ser fiel a la vanguardia es por lo que Picasso dejó la trinchera del Noventa y Ocho. Tomó las riendas del cubismo, con disgusto de Unamuno, ferviente admirador de Zuloaga.

J. J. Martín González

Matices modernistas de la obra escultórica de Mariano Benlliure

VIOLETA MONTOLIU SOLER

La obra de artistas longevos y de gran capacidad creativa conduce con frecuencia, a generalizaciones arriesgadas. En el caso de Mariano Benlliure, el peso «oficial» de los monumentos conmemorativos levantados en calles y plazas españolas es tal, que se llega a pensar que la monumentalidad es la característica principal de su obra, pero observando detenidamente toda su producción, advertimos que el preciosismo de su labor menuda, la finura ondulante de sus líneas y el tacto suave de sus mármoles y cerámicas, se traslada a sus monumentos como en una gran ampliación.

Sus raíces estéticas se hunden en el ambiente familiar de un modesto decorador que, atravesando los momentos difíciles del último tercio del siglo XIX, ha de hacer de todo para sobrevivir a la miseria, y además están íntimamente relacionadas con un defecto físico que de niño le hace proclive no sólo a la observación minuciosa y rápida, sino a la expresión por medio del barro que modela en sus manos. Introvertido y aislado en su infancia, «hablaba» a través de la artesanía y desarrolló su capacidad favorecida por el ambiente aficionado a la pintura de su padre y hermanos que practicaban la decoración y la escenografía.

Su vocación fue de orfebre y desde el punto de vista estrictamente escultórico, siempre fue un gran modelador, que comenzaba con arcilla y luego trasladaba el modelo a yeso y bronce. La fina sensibilidad de la que estaba dotado para tratar todas las materias le permitía manipular la tosquedad detallista de los bronces sin realizar socavados muy profundos y prestaba una atención especial a las calidades delicadas, translúcidas y sensuales del mármol. Tradicionalmente se le conoce como un escultor animalista, con especialidad en temas taurinos, como el autor de múltiples monumentos oficiales, o a lo sumo, se le encasilla como el traductor a la escultura de la estética impresionista. La crítica ha propiciado esta deformación simplista que creo exige una revisión seria sobre la totalidad de la copiosa obra de este artista que, además de haber sido el más conocido de los escultores españoles durante medio siglo (de 1890 a 1940), abrió un nuevo camino a la escultura, rompiendo definitivamente con la tradición clasicista en la que languidecía la plástica española.

La estética neoclásica se mantuvo más persistentemente arraigada en la escultura que en la pintura o la arquitectura, y ello resulta comprensible, puesto que un estilo como el Neoclásico, que pretendía resucitar la imagen del arte griego, aunque fuese idealmente, encontraba modelos escultóricos en mayor proporción gracias a las reproducciones helenísticas y romanas. La pintura apenas contaba con un ejemplario directo y el ideal arquitectónico pronto tuvo que percatarse de la utopía de un estilo que no tenía aplicación a las necesidades de la vida coetánea. Por lo tanto, la escultura representaba el material idóneo sobre el que cimentar la teoría artística neoclásica, de ahí que fuese la más «oficial» de las artes decimonónicas.

El eclecticismo de la segunda mitad de siglo, coincidiendo con la filosofía materialista del positivismo, que sustituye el culto a la divinidad por el culto a los hombres, conduce a la proliferación

de monumentos en las plazas y parques públicos de las ciudades de una Europa preocupada por el «progreso» urbanístico como exponente del progreso material. En España, el eclecticismo escultórico tardó más en cristalizar, y a finales de siglo el clasicismo académico imperaba de tal forma que era literalmente imposible que un escultor consiguiera un encargo si no aceptaba este estado de cosas. El pintor experimental podía encontrar un pequeño grupo de mecenas particulares o un mercado sin altas pretensiones estéticas, pero en el caso del escultor, la propia naturaleza del medio que trabajaba y la tendencia dominante a lo largo del siglo como arte monumental y público, lo hacían imposible.

Así como los intentos de innovación habían logrado un cierto equilibrio en la arquitectura sensibilizando las formas, contrastando la robustez con la ligereza y acentuando el claroscuro y la pintura tentaba por los caminos del paisaje la escapada de los cánones clásicos, la escultura seguía fielmente la tradición. No podía admitir segundos planos, juegos de luces ni multitudes, ni objetos secundarios; su único objeto debía ser la representación de la figura humana en la plenitud de su vida, según los criterios griegos del s. V (alterados por el barroquismo helenístico) y preferentemente desnuda. La larga lista de escultores clasicistas: Álvarez Cubero, Campeny, Piquer, Solá, Ponzano, y eclécticos: Bellver, los Vallmitjana, Suñol, Querol, Blay y Trilles, estudian en las Academias y siguen, con aportaciones personales, grupos sobre pedestales en donde la escultura venía a ser un complemento al monumento arquitectónico.

En esta situación académica, elaborada y esteticista, inició Mariano Benlliure su propia revolución contra el sentimiento idealizador académico, usando como arma la vuelta a la Naturaleza y a su realidad ambiental. Su reexamen de la Naturaleza va acompañado de un reexamen del Renacimiento, especialmente de Donatello y Miguel Ángel, que quedó superado por su preferencia por el Manierismo y el Barroco (Cellini y Bernini). De todos los elementos de la escultura, el volumen, el espacio y su interacción, han sido los que más han a los escultores y las etapas barrocas, el mayor sentido especial de la figura implica necesariamente la captación del movimiento, de ahí las posiciones retorcidas, amplios ademanes y superficies detallistas cuyas luces y sombras acentúan el efecto de transición o cambio. Aunque este movimiento formaba parte esencial del repertorio de la escultura académica desde el Renacimiento tardío, en la escultura del s. XIX, adoptaba normalmente el aspecto de un cuadro de movimiento congelado, como si los protagonistas estuvieran interpretando una escena de «escultura viviente». Mariano Benlliure estudiaba a sus modelos en movimiento constante, en posiciones y actitudes cambiantes, de manera que todos los ademanes llegaban a formar parte de su vocabulario.

Sin embargo, gran parte de su obra, la más íntima y personal, la que hace sin encargos porque solamente se lo exige su expresividad, descubre un arte precionista, lleno de delicadezas y primores que encaja perfectamente en un tiempo en que la «moda» buscaba lo vago y lo impreciso, lo curioso y lo huidizo, sentimental y caprichoso. Sobre aquella sociedad aristocrática y tradicional, donde el respeto a los valores seguía siendo una obligación moral inherente al título o apellido, también actúa el materialismo general característico de la época del progreso, de ahí la regresión de la imaginería religiosa, la gran floración del retrato y lento descrédito de la escultura monumental de corte clásico.

Es un hecho aceptado que el Art Nouveau, como estilo o moda impulsada por una sociedad enriquecida por la industrialización, no tiene repercusión en España, precisamente porque no existe ni esa sociedad ni su apoyo económico. Asimismo, también es un hecho aceptado que sólo en Cataluña, concretamente en Barcelona, es acogido con cierto entusiasmo como exponente de su infraestructura económica y obrera, pero sobre todo como una prueba más de su talante europeísta al margen del país. Pues bien, yo quisiera llamar la atención sobre el hecho de que la sociedad no industrializada española, concretamente en Madrid, desarrolló una actitud que puede considerarse como una interpretación de la estética modernista, a través de la obra de Mariano Benlliure.

Así como en el fondo del Modernismo late una reacción contra la ola de «progreso» representado por la industrialización, en el corazón de la España de fin de siglo, en donde no existía la industrialización, alentaba una búsqueda de liberalización de la herencia histórica que aún dominaba las Artes desde el patronazgo de las Academias. El espíritu de innovación, de snobismo y de goce de la vida tan característicos de la sociedad europea y

que, aunque con sordina, alienta en la española, fue traducido por este escultor que a partir de 1900 se convierte en el artista del «todo Madrid», el más acorde con su época y su mundo. Amante de las relaciones sociales fue el anfitrión ideal, el invitado sagaz, risueño y disputado en todas las fiestas y salones; buen aficionado a la música y al teatro, amigo de literatos y artistas de todo el mundo, fue el personaje imprescindible en la escena artística, cultural y social del Madrid de principios de siglo.

La capacidad de ruptura sin estridencias de la obra de Mariano Benlliure, su atrevimiento cometido contra las normas estéticas de la Academia subrayado por un autodidactismo que le hace parecer aún más rebelde, venían a colmar las también comedidas aspiraciones de novedad. Cuando además, la labor del escultor fue premiada y reconocida en el extranjero (como ocurrió con Sorolla), el triunfo y la admiración social quedaron servidos. Pero no se quedó únicamente en el terreno de los encargos oficiales, que fueron muchos a nivel nacional e internacional y en donde también rompió con todo lo precedente, sino que paralelamente desarrolló una amplia gama de trabajos menudos como decoración de salones y jardines, jarrones, objetos de tocador, piezas de joyería, bibelots, carteles y figurillas de todo tipo en donde predomina la delicadeza y el detallismo. Veamos algunas de estas obras:

1.º *Motivos decorativos.* Un aspecto muy característico del Modernismo fue la decoración de palacios propiedad no de la aristocracia sino de la burguesía. Tal es el caso del banquero Ignacio Bauer, que erigió su casa en la calle de San Bernardo y encargó la decoración a nuestro escultor. El conjunto de los motivos, todos en cerámica decorada, ha ido desapareciendo tras el derribo del edificio y actualmente existen dos fragmentos depositados en el museo monográfico «Mariano Benlliure» de Crevillente (Alicante). Dichos fragmentos presentan una base de guirnaldas sobre la que aparecen bucráneos, faunos y ninfas. Dicho friso recorría la cornisa de la sala principal. Otro de estos fragmentos pertenecía a la sala de música en el que se sustituyen los motivos mitológicos por figuras de niños o amorcillos que enlazan las cornisas con los encuadres de las puertas, en donde aparecían alegorías de las artes y las efigies de artistas famosos como Velázquez o Beethoven. Fragmentos de este friso se exponen en el Museo Nacional de Cerámica «González Martí» de Valencia.

La chimenea de este palacio fue una alegoría del Infierno de Dante y supone una gran masa de bronce en cuyo centro abre sus fauces la oquedad para disponer los leños. Fue realizada en 1897 pero fue tal el interés que puso el autor en ella que nunca se desprendió de esta chimenea quedando en su casa hasta después de su muerte, en que fue adquirida por la Generalitat de Valencia y se exhibe en sus salones. Este encargo de la familia Bauer le proporcionó la ocasión de poner de relieve su maestría en la composición de masas de desnudos y su dominio del bronce. Plena de simbolismos literarios, hasta el punto de prevalecer sobre su condición escultórica, contiene un basto repertorio de formas e imágenes cuya turbulencia composición hace penar en las tendencias expresionistas en donde las figuras aparecen mezcladas y retorcidas. Los 4.720 versos del canto Infierno de la Divina Comedia están sintéticamente expresados en la enorme masa del bronce que culminan, camino del cielo, Dante y Virgilio. Desde Caronte hasta Lucifer o Dite con sus tres rostros y enormes alas de murciélago, recoge el autor todos los personajes del poema: el río de sangre, en el primer recinto del séptimo círculo, donde los violentos se bañan bajo la vigilancia del Minotauro; en la quinta fosa del octavo círculo aparece Barbarricia con alas y arpones al frente de los 10 guardianes de este lugar, donde viven hirviendo en el lago de pez ardiente los que trafican con la Justicia; Caco bajo la forma de un centauro y llevando un dragón sobre sus espaldas se mezcla con reptiles de todas clases que enroscan a la plebe de ladrones, mientras que Anteo, con su monstruosa barba, vigila el círculo del suplicio a los traidores.

Hay una cierta correlación con el tema de La Puerta del Infierno, de Rodin, pero las diferencias son sustanciales: Rodin no diseñó la puerta desde el punto de vista iconográfico, sino entresacando temas aislados de la Divina Comedia y utilizando ideas de los poemas de Baudelaire, lo cual desemboca en un exceso de ideas y acumulación de figuras. Por otra parte restó a su conjunto un claro sentido de metamorfosis de modo que las figuras emergen de la matriz del bronce como de un líquido viscoso en el que hunden, emergen, o por el que son engullidas. En la chimenea de Benlliure las figuras presentan una mayor corporeidad y su disposición violenta recuerda más la Lucha de los Centauros y Lapitas, de Miguel Ángel que la obra de Rodin.

En 1888 ejecutó el ánfora decorativa titulada «La Bacanal». En conjunto mide 2,50 m. El pedestal es de mármol de Carrara, de base triangular (80 cm. de lado) presentando apliques de bronce y cariátides en los ángulos; el ánfora en bronce, de 1,45 m. de altura, soportada por un grupo de sátiros, presenta un cuerpo decorado con escenas báquicas y asas también labradas. Esta pieza está firmada por Mariano Benlliure y el fundido que realizaba sus trabajos durante su estancia en Roma, Aquiles Cresceni. De ella se realizaron dos ejemplares, uno adquirido por el conde de Valdelagrana y otro que en la actualidad está depositado en el museo de Crevillente.

La culminación de su interés por lo decorativo fue su propia casa taller construida en la calle de Abascal, adquirida en 1911 pero cuya decoración no completó hasta 1915. Destaca en todo su conjunto la afición a la cerámica coloreada para fuentes, pavimentos y bancos de jardín, lugar en donde dispuso gran parte de friscos cerámicos subrayando la estructura de los porches y ventanales de la parte posterior de la casa. De los frisos que decoraban el jardín existen dos fragmentos de ángulos de cornisa en el museo de Crevillente que representaba dos idilios, o sea figuras femeninas desnudas sobre fondo de flores que ofrecen su rostro en amoroso beso a las figuras masculinas del ángulo contiguo; estos últimos fragmentos se hallan en el museo «González Martí». Los frisos se completan con guirnaldas de flores y frutos, ya desaparecidos en el derribo de la casa y de los que existen modelos en escayola en el museo de Crevillente. En el propio jardín destacaba la fuente de los Niños, realizada también en cerámica decorada y que constituye una de sus obras más conocidas y reproducidas.

También para su casa modeló cuatro relieves representando las cuatro estaciones del año a través de juegos de niños en plena Naturaleza. Los originales en bronce son propiedad particular y en cerámica hallamos un conjunto en el museo de Crevillente. Para el interior de su casa modeló frisos representando alegorías de la danza, así como lámparas de cristal y bronce y distintos bibelots de los cuales se ignora el paradero. De todo ello ha quedado depositado en el museo de Crevillente el marco para espejo de la consola del comedor. Está fundido en bronce y representa escenas de cacerías, animales y frutos, mientras que sosteniendo los anaqueles aparecen cabezas de jabalí, ciervo y niños jugando con perros. El tema de la infancia fue repetidamente escogido para piezas ornamentales como por ejemplo fuentes, cuyos ejemplos son las que realizó para decorar la escalera principal del palacio de los duques de Medinaceli en Madrid, compuestas por dos niños en bronce sobre una fuente de mármol con bajorrelieves de tema floral realizadas en 1900. También se empleó la figura de los niños para decorar la base de las cuatro primeras farolas del puente de María Cristina en San Sebastián, inaugurado en 1905.

2.º *Piezas conmemorativas.* Con ocasión de diferentes acontecimientos de carácter social, Benlliure realizó obra menor, generalmente cincelada en oro, plata y bronce, sus materiales favoritos para este tipo de objetos. Destacan las placas para álbum que recogen el recuerdo de firmas o escritos famosos. El ofrecido al general Cassola en 1889 fue encargado por los altos jefes y oficiales del ejército como homenaje a este personaje reformador de las ordenanzas militares. Componen la pieza diversas alegorías del Ejército, la Justicia y el Trabajo que enmarcan el medallón con la efigie del general. Se halla en el museo del Ejército de Madrid.

Algo similar fue la placa de álbum ofrecida a la ciudad de Estrasburgo por los aliados de la 1.ª guerra mundial residentes en España, como recuerdo de la recuperación de Alsacia y Lorena. Se trata de una composición en oro realizada por Miguel Blay con motivos decorativos de carácter plateresco y una alegoría de España ofreciendo una corona de laurel, mientras que un medallón con las efigies de Cervantes y Corneille fueron realizadas por Benlliure. Se entregó a M. Poincaré, Presidente de la República Francesa en julio de 1919.

El instrumento empleado por la Infanta Isabel de Borbón para cortar la amarra de honor en la botadura del acorazado «Alfonso XIII» en 1912, fue una graciosa hacha cincelada en oro y plata, constituida por un efebo desnudo, que ciñe casco de oro coronado por una victoria y cuyo brazo extendido sujeta la hoja del hacha. La figurilla sustentada por un mango labrado se completa con las efigies de Alfonso XIII y los emblemas del escudo español.

3.º *Objetos de ajuar y cerámica.* De la gran cantidad de estas piezas que consta debió realizar Benlliure han sido muy pocas las recuperadas. De entre ellas destacan los marcos para portarretratos, cincelados en bronce, que sustentan fotografías de

la familia real y que hoy se exhiben en el palacio de Oriente. El realizado en 1900 fue dedicado a la Infanta María Teresa y a la Princesa Mercedes y en él, el conjunto describe un semicírculo donde las líneas de las guirnaldas se enlazan con la sinuosa figura femenina. En 1914 realizó otro para la Reina Victoria Eugenia formado por dos figuras femeninas que enlazan sus manos para conformar un medallón.

Los centros de mesa y jarrones fueron las obras preferidas del maestro. Un bello ejemplar en barro cocido lo hallamos en el museo de Crevillente, con motivos de centauros, jinetes y ninfas bailando. Mide 26 cm. de alto, firmado y fechado en 1906. El ejemplar más hermoso sin embargo, se halla en el museo «González Martí», en el que las asas son dos figuras femeninas que rodean el borde en sus brazos. El modelo en escayola de este jarrón se halla en el museo de Crevillente.

Una curiosa pieza es la hebilla para cinturón, cincelada en plata para la actriz María Guerrero, que fue encargada por la Sociedad Filarmónica Madrileña como regalo a la actriz.

En todas estas obras se advierte un evidente sintetismo de líneas. Las figuras, el objeto en sí y los motivos secundarios describen una conjunción de curvas que encierran en sí misma toda la composición.

4.º *Esculturas femeninas.* Gran parte de la obra menor de Benlliure tiene como protagonista a la mujer, o está relacionada con ella. Tal es el caso de las «bailaoras» andaluzas, la más original, la de Cádiz, fue esculpida en 1910, seguida de otras similares. El mármol y la cerámica fueron los materiales en los que se reprodujeron estas figuras en donde predomina el movimiento, la línea curva y el detallismo de la indumentaria. Los tipos morenos andaluces, de perfiles finos y fornida estructura que recuerdan extraordinariamente a las gitanas de Romero de Torres, se tornan en manos de Benlliure en un torbellino de curvas que desde los flecos del mantón a las puntas de los dedos se enlazan consecutivamente. Cierto aire misterioso envuelve estos tipos tomados de las clases populares, de los tablados y cafés donde actuaban cantando y bailando, cuyos rasgos se acentúan con la suavidad del mármol y el colorido de la cerámica. El tema de las «bailaoras», así como los bustos de gitanas titulados *Del Albaicín,* que realiza entre 1900 y 1910 obedecen a la captación del movimiento más que a la de la belleza femenina. Las poderosas diagonales, los brazos envolventes y la posición inclinada de la cabeza, sirven a un fin expresivo y formal a la vez, poniendo de relieve la gracia de la figura y llevando la mirada alrededor de la masa con una serie de vistas integradas. Se hicieron muchas reproducciones en cerámica, de diferentes tamaños. La original, en mármol, algo menor del tamaño natural y que figuró en la Exposición Internacional de Munich de 1910 es propiedad de la Marqueda de Amboage y una copia en bronce pertenece a los Marqueses de Argüelles. Un ejemplar en cerámica se halla en el museo «González Martí» y otro en el de Crevillente. Asimismo se guarda en este museo una placa en bajorrelieve sobre barro donde se estudian los movimientos enlazados de la danza de esta figura. Fue el modelo para reproducir más tarde a la famosa Pastora Imperio de la cual se han hecho muchas reproducciones y copias. Una de estas piezas en mármol fue adquirida por el Jockey Club de Buenos Aires, otra por los Srs. Ortiz de Taranco en Montevideo y otras tres reproducciones en bronce son de propiedad particular. Los bustos de las gitanas *Del Albaicín* fueron realizados en 1915, tras un viaje del artista por Granada. Figuraron en la exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1915; se hicieron numerosas reproducciones en cerámica, una de las cuales se halla en el museo «González Martí», pero los originales pertenecen a la familia Avellaneda de Buenos Aires.

Al margen de las «bailaoras» realizó unas figurillas con el tema alegórico del amor con diferentes matices. Una de ellas es una figura de tamaño algo menor que el natural, realizada en mármol en 1900, durante su estancia en Roma y que fue adquirida por la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile. Representa el lado sensual y estético del amor disponiendo a la figura como ante un espejo, durante la toilette y en actitud indolente, como dejándose admirar. Se sabe que se hicieron dos reproducciones en bronce y mármol de 50 cm. de alto, hoy de propiedad particular. El matiz adolescente del amor, el de los primeros descubrimientos, se presenta en una figura denominada *Canto de Amor.* Es un conjunto en mármol compuesto por una mujer joven sentada y rodeada por niños que saltan en alborotador coro. El pedestal presenta unos bajorrelieves que reproducen alegorías de la música y la danza. Ejecutada en Roma en 1900, es

propiedad de la familia Villanueva de Madrid. También de la misma fecha data otra escultura en mármol representando a una mujer desnuda dormida sobre unas rocas, mientras que dos amorcillos pretenden despertarla. Se titula *¡No la despiertes!* y pertenece a la familia Gómez Mena de La Habana.

5.º *Carteles.* Una de las características que distingue al Modernismo es la interrelación entre las artes. Benlliure realiza entre 1897 y 1910 varios carteles para anunciar acontecimientos y corridas de toros. En 1897 para una corrida de Beneficencia, en 1898 para una función benéfica con el fin de recaudar fondos destinados a los huérfanos de la guerra de Cuba y en 1900, un cartel para la corrida patrocinada por la Asociación de la Prensa de Madrid. En 1906, con ocasión de las bodas de Alfonso XIII se organizó una corrida patrocinada por la Diputación Provincial de Madrid; el cartel titulado *Corrida regia* fue realizado por el escultor, así como en 1909 anunciaba una colecta destinada a las víctimas del terremoto que asoló Sicilia y Calabria, patrocinada por el periódico «El Liberal» de Madrid.

En todos estos carteles se dan unos denominadores comunes: los motivos aluden sintéticamente a los aspectos informativos del acto (organizadores, finalidad, participantes, etc.), combinándolos con elementos naturales. El tema taurino repite siempre la misma escena, el momento en que el caballo es acometido por el toro en la suerte de varas, en realidad, la única escena de la lidia que Benlliure prefiere y que ha dado pie a una de sus esculturas taurinas más famosas: *Las dos víctimas de la fiesta.* Todo ello enlazado por la sinuosidad ondulante de letras, cintas y tallos filiformes que sirven de unión entre los diversos planos de la composición.

Al conocer y estudiar detenidamente este género de su obra, se puede concluir que Benlliure fue el único artista que supo introducir la escultura en el campo de las artes decorativas, hasta entonces desligadas del gran arte, que apenas tuvo repercusión en otros artistas coetáneos y que la incidencia de su obra en el proceso histórico-artístico se debió a dos hechos coincidentes: por un lado la expresividad de un artista personal que necesitaba de esas pequeñas piezas decorativas para traducir su mundo interior, su amor filial, su sensualidad mediterránea, sus anhelos de felicidad conyugal nunca alcanzados, su italianismo culto y humanista, su barroquismo colorista valenciado y sobre todo su dominio de la técnica, y por el otro, el aplauso de sus contemporáneos acomodados, aunque tradicionales, que supieron apreciar aquellas minucias como algo exótico, refinado y único.

Ha resultado muy laborioso localizar estas piezas comentadas, la mayoría de las cuales se reprodujeron varias veces, entre las colecciones privadas y museos, todo ello con el objeto de recopilar una copiosa obra todavía sin catalogar después de la muerte del artista, ocurrida en 1947. La base documental empleada ha sido el libro de Carmen de Quevedo Pessanha, *Vida artística de Mariano Benlliure,* publicado por Espasa Calpe en 1945, en donde se da referencia de gran parte de la obra. Pero desde entonces hasta la fecha se han perdido muchas piezas, se han adquirido otras no enumeradas, y sobre todo la gran cantidad de obras que existían en la casa-taller del escultor, a su muerte, fueron desperdigadas en manos particulares, museos y entidades privadas. La labor de catalogación ha sido fructífera gracias al museo monográfico «Mariano Benlliure» de Crevillente, donde han sido adquiridas muchas obras del escultor tanto por iniciativa privada como municipal, especialmente yesos, ceras, bocetos y reproducciones de obras desaparecidas. Asimismo se exhiben gran cantidad de cerámicas y se custodia una interesante colección epistolar, objeto de otros temas de investigación sobre la vida y actividades del artista.

Violeta Montoliu Soler

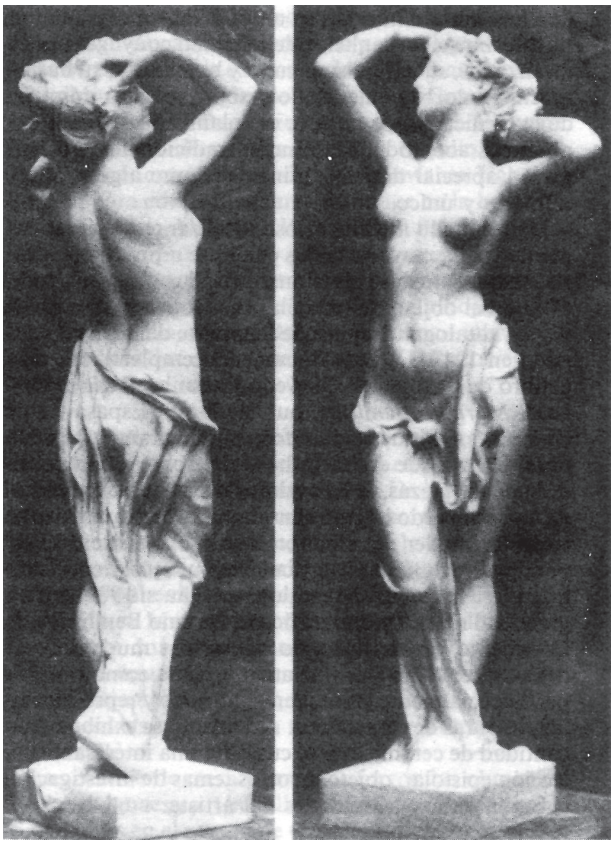


Fig. 1. Estatuilla, mármol, 50 cm. (1900), Roma.

Fig. 2. Cartel para una corrida de toros a beneficio de la Prensa. (1900).

Fig. 3. Hebilla de cinturón. Regalo de la Sociedad Filarmónica de Madrid para la actriz María Guerrero. Realizada por Mariano Benlliure en 1905.

Fig. 4. *Bailaora,* mármol, 75 cm. (1906).

Notas al gaudinismo

F. Javier Pérez Rojas

Entre los grandes arquitectos a caballo de los siglos XIX y XX, Gaudí es uno de los que con más fuerza consiguió un arte en extremo novedoso estudiando y transformando el pasado artístico. La compleja obra de Gaudí es de difícil clasificación y la abundantísima bibliografía ha establecido las más diversas periodizaciones [1]. Se ha hablado de sus relaciones con el eclecticismo, el modernismo y los movimientos modernos, una arquitectura premonitoria y a la vez inmersa en el contexto de su época. Al margen de las conexiones de Gaudí con el eclecticismo y el modernismo su obra manifiesta desde un principio una preferencia hacia las formas de la naturaleza y los efectos pintorescos. Como señaló María Luisa Cartula: «En Gaudí todo es fronterizo. Su repertorio formal, complaciente en el equívoco, se halla siempre en la linde que separa la naturaleza del arte» [2]. Tokutosi Torii en un muy interesante trabajo sobre Gaudí ha desentrañado la importancia de unos concretos antecedentes y componentes culturales en Gaudí y la pasión de éste hacia la naturaleza de acuerdo con la sensibilidad de su época [3].

El arte de Gaudí con su rico despliegue imaginativo y exuberancia sugiere en más de una ocasión las creaciones manieristas y barrocas. Con respecto al barroco Gaudí expresó repetidas veces su simpatía hacia el arte de Bonifás, Tomé, Churriguera y Riber. Esta preferencia de Gaudí por el barroco lo convierte en uno de los defensores de un estilo sobre el que aún pesaba una especie de maldición. El rigor con que la pedantería ilustrada luchó contra el casticismo barroco creó un prejuicio que se mantuvo durante largos años en España. El eclecticismo, muy ligado en principio a la normativa académica todavía mantenía el término churrigueresco como algo despectivo. Una velada defensa, o primer reconocimiento hacia el barroco hispano, fue la de Caveda, quien sin reprimir se-

[1] La bibliografía sobre Gaudí es bastante extensa y se puede encontrar ampliamente recogida en Collings, G. R.: *Antonio Gaudí,* Barcelona, 1961 y Torii, T.: *EL Mundo Enigmático de Gaudí,* Madrid, 1983. Aparte de estos dos trabajos son también importantes, Bassegoda Nonell, J.: *Antonio Gaudí. Vida y Arquitectura,* Tarragona, 1977; Bergós Masso, J.: *Gaudí el hombre y la tierra,* Barcelona, 1974; Casanelles, E.: *Nueva visión de Gaudí,* Barcelona, 1964; Cirlot, J. A.: *El arte de Gaudí,* Barcelona, 1950; Flores, C.: *Gaudí Jujol y el modernismo catalán,* Madrid, 1982; Folguera, F. (vid. Ràfols); Martinell, C.: *Gaudinismo,* Barcelona, 1954; *Gaudí: su vida, su teoría y su obra,* Barcelona, 1967; Pane, R.: *Gaudí,* Milán, 1964; Ràfols, J. F. y Folguera F.: *Gaudí,* Barcelona, 1929; Pujols, F: *La visió artística i religiosa d'En Gaudí,* Barcelona, 1929; Sweeney, J. J. y Sert, J. L.: *Antonio Gaudí,* Londres, 1960; Solá-Morales Rubio, I.: *Gaudí,* Barcelona, 1983. Con relación al modernismo catalán vid. Bohigas, O.: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista,* Barcelona, 1973; Cirici Pellicer, A.: *El arte modernista catalán,* Barcelona, 1951; Ràfols, J. P.: *Modernismo y modernistas,* Barcelona, 1949; Barey, A.: *Barcelona: de la ciutat pre-industrial al fenòmen modernista,* Barcelona, 1980; Fontbona, F. i Miralles, F.: *Del Modernisme al Noucentisme,* Barcelona, 1983, volum VII Història de l'Art Català.

[2] Caturla, M. L.: *El arte de épocas inciertas,* Madrid, 1944, pág. 42.

[3] Torii, T.: ob. cit.

veras críticas a las licencias y exuberancias de Donoso, Tomé o Churriguera, demuestra una actitud más tolerante y comprensiva hacia el arte de éstos: «… todavía es preciso concederles originalidad y travesura; una rara invención; una variedad inagotable; una manera caprichosa, pero sorprendente de enlazar la ornamentación, y acomodarla a las formas más peregrinas; una singular armonía que escapando al análisis, llama la atención por sus mismos delirios; ciertas sutilezas, finalmente, que el gusto rechaza y que sin embargo detiene y distrae al espectador» [4]. No obstante que entre 1860 y 1870, el neobarroco se difundió en salones de baile de Madrid o Barcelona se trata de un barroco afrancesado. Significativo de una revalorización en marcha del barroco fue la remodelación (h. 1860) del palacio del Marqués de dos Aguas en Valencia (obra maestra de J. Rovira e I. Vergara) por el arquitecto Ramón María Jiménez y el decorador Nicoli [5]. También el arquitecto murciano J. R. Berenguer (1818-1884), autor del salón de baile del Casino de esta ciudad dedicó elogiosas palabras a la iglesia de la Merced que él consideraba como una muestra de churrigurismo de la que Murcia podía sentirse orgullosa [6]. Una defensa más sonada del barroco fue la del arquitecto Mélida, que en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1897 expresó: «Censuras para mis compañeros sólo las tendré en un concepto: en el desprecio con que miran la mayor parte del arte barroco, al que designan con epíteto de churrigueresco, que la gente ha llegado a creer sinónimo de chabacano y disparatado… Yo, lejos de participar de ese sentimiento de la clase a que pertenezco, tengo verdadera veneración por los últimos decoradores que hubo en España, D. Pedro Duque Cornejo, autor de la sillería de coro de la catedral de Córdoba y D. Narciso Tomé…» [7]. La actitud receptiva de Gaudí hacia el barroco lo incluye entre los defensores de este estilo al que tanto se aproxima la estética modernista. Pero la entronización definitiva del barroco correspondió a la generación siguiente. El catalán Eugenio d'Ors, paladín de la causa barroca abogaba en 1908 por el genio de Churriguera: «¡Churriguera, arquitecto maldito, sirena silenciosa!» [8].

La casa Calvet de Gaudí, premiada por el ayuntamiento de Barcelona en 1900 como el mejor edificio construido en la ciudad, tiene un gran interés por su clara inspiración barroca y fue uno de los edificios más imitados de Gaudí, sin embargo esta obra no ha sido muy afortunada en los comentarios de varios historiadores. En la casa Calvet se apuntan soluciones y detalles que luego se desarrollarían en la casa Batlló [9]. Los dos piñones que rematan la fachada Calvet están emparentados con formas del barroco catalán, por el contrario las volutas y otros elementos decorativos hacen pensar en el barroco geométrico andaluz. En el interior de este edificio aparecen columnas salomónicas, las formas helicoidales y encaracoladas tienen gran desarrollo en la decoración del conjunto. Sobresale también la original manera de organizar la fachada al descentrar los piñones y crear un eje con el mirador del primer piso, consiguiendo así una lectura más movida. La fachada mantiene un ritmo binario y ternario en el que el mirador es como un acorde diverso. Muchos arquitectos se incorporaron al modernismo inspirándose en este edificio de manera más o menos textual, incluso dio lugar a una serie de edificios modernistas neorrococó ya apenas vinculados a la casa Calvet en la que sin embargo tienen sus raíces.

La casa Batlló (1904-1906) la obra decisiva en este camino barroco de Gaudí, tiene importantes aportaciones decorativas del arquitecto Jujol. Este edificio lleva a unos límites extremos el barroquismo de la casa Calvet y las evocaciones naturalistas son mayores, preludiando a su vez la casa Milá. El barroquismo de la casa Batlló tienen un fondo enigmático. Es una obra que supone la superación del modernismo, en este sentido no puede ser más precisa la observación de Cirlot de cómo en los pasi-

[4] CAVEDA, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días,* Madrid, 1848, pág. 496.

[5] SARTHOU CARRERES, C.: *Palacios monumentales y palacios reales de España,* Madrid, 1943, pág. 167; Ros, J. L.: «Palacio del Marqués de Dos Aguas» en *Catálogo de Monumentos y Conjuntos de la Comunidad Valenciana,* Valencia, 1983, tomo II, pág. 718-80.

[6] BERENGUER, P. A.: «D. José Ramón Berenguer», *Diario de Murcia* (30 abril, 1896).

[7] MÉLIDA ALINARI, A.: *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando,* Madrid, 1899.

[8] D'ORS, E.: *Lo Barroco,* Madrid, 1964, pág. 19.

[9] PANE, *ob. cit.,* pág. 132.

llos del convento de las Teresianas y de la casa Batlló se presiente la atmósfera de las películas de Wiener y Murnau [10].

La casa Milá (1906-1910) aparte de sus grandes despliegues constructivos es la máxima exaltación de una arquitectura telúrica en la que no deja de sorprender el capricho por representar en los remates de los salientes volutas que vagamente recuerdan frontones partidos. Sobre la casa Milán han sido muchos los ejemplos naturalistas que se han recordado desde la Capadocia a las montañas de Montserrat pasando por las grutas mallorquinas [11]. Ramiro de Maeztu escribió un artículo titulado «El arquitecto del naturalismo» en el que definió la casa Milá como «… un ritmo de mar y de montaña para una casa de alquiler» [12]. La obra de Gaudí le hacía pensar a Maeztu en las montañas y cuevas de Calatayud. Retomando la observación de Maeztu queremos traer en estas páginas un ejemplo de viviendas trogloditas interesantísimas de la España mediterránea, en las provincias de Almería y Granada. En Cuevas del Almanzora, localidad a la que pertenece el poblado minero de Villaricos, para el que Gaudí proyectó una iglesia, abundan las cuevas de fachadas blancas en un paisaje desnudo y terroso. Probablemente Gaudí no conocería estas cuevas a no ser que se documentara sobre la zona a la que estaba destinado su proyecto. Otro lugar donde las viviendas excavadas crean un paisaje fascinante es en las zonas granadinas de Guadix y Purullena. El conjunto es lunático, uno de los lugares que más hacen pensar en la obra de Gaudí; las entradas de muchas de las cuevas tienen formas redondeadas, fachadas completamente sinuosas siguiendo la morfología de suaves colinas arcillosas. Las chimeneas de las cuevas-viviendas emergen sobre las cumbres de los montículos, aisladas, como objetos escultóricos. La obra de la naturaleza modelada por el sentido funcional y estético de estas gentes de Andalucía aparece, paradójicamente, como un trasunto de la estética gaudiniana. Pocos conjuntos urbanos pueden reflejar mejor en España un ideal gaudiniano que estas barriadas de Guadix y Purullena.

En 1892 Gaudí, muy vinculado en aquel entonces al Marqués de Comillas por el encargo de las misiones de Tánger, realizó un viaje por Andalucía y el Norte de Marruecos. Aunque sería absurdo pretender explicar sus obras posteriores por este viaje, sin embargo es un dato muy interesante para conocer mejor la telúrica arquitectura de Gaudí. Con precisión Torii ha desvelado parte del misterio de este viaje aclarándonos cómo Gaudí llegó en barco a Málaga y anduvo un mes por Andalucía visitando Granada, Córdoba, Sevilla y Cádiz, desde donde partió para Tánger [13]. En el paisaje urbano de las ciudades andaluzas de aquella época destacaban los grandes monumentos hispanomusulmanes, renacentistas y barrocos, alguna construcción neoclásica y sobre todo una arquitectura popular de los más variados encalados cuando no inverosímiles cuevas. ¿Hizo Gaudí desde Granada un desplazamiento a Guadix?, quizá no, pero también en la zona del Sacromonte granadino abundaban las viviendas trogloditas. Que Gaudí conociera o no Guadix es difícil saberlo, pero en cualquier caso sirve para evidenciar una vez más las relaciones de su arquitectura con el mundo mediterráneo y su facilidad para llevar al terreno culto de la más sofisticada arquitectura las creaciones populares y de la naturaleza, lo lleva con la misma facilidad con que casi ironiza los diversos estilos históricos. No sólo estas cuevas granadinas son ejemplos de destacar pues en Valencia las localidades de Binamamet, Manises o Paterna tenían en otro tiempo abundantes muestras de esta arquitectura excavada. En los años veinte Boechlin dedicaría elogiosas páginas a estas cuevas valencianas hoy casi desaparecidas. La casa Milá como una montaña horadada y coronada por una virgen es una imagen fantástica que no deja de recordar el mundo barroco, los palacios barrocos bajo la advocación de la virgen en complicados programas iconográficos como el del Marqués de Dos Aguas en Valencia. El barroco de Gaudí al lado de Jujol se hace más instintivo, primitivo y juvenil.

En el Parque Güell (1900-1914) Gaudí ha dejado otra importantísima obra en la que su inusitada imaginación supera los numerosos antecedentes que se pueden evocar [14]. Pero sobre todo muchas zonas del parque hacen pensar en los jar-

[10] CIRLOT: ob. cit., pág. 34.

[11] TORII, T.: ob. cit., pág. 237.

[12] MAEZTU, R. de: «El arquitecto del naturalismo», *Nuevo Mundo* (16 marzo, 1911), y *Arquitectura,* núm. 11 (1919).

[13] TORII, T.: ob. cit., pág. 70.

[14] TORII, T.: ob. cit., págs. 233 y sigs.; BERGÓS: ob. cit., pág. 84; PANE: ob. cit., pág. 175.

dines manieristas por ese gusto en la creación de ambientes ambiguos. En las creaciones de Buontalenti y Bologna en Florencia, como en las de Sustris en Munich o como en las de Gaudí, las grutas y las figuras de piedra y estalactitas se componen de manera tan inverosímil como los más diversos objetos y frutas perfilan las figuras de Arcimboldo. El Parque Güell es una obra cuya fantasía evoca el misterioso Bomarzo. También en los jardines del Alcázar de Sevilla el orden rústico establece esa ambiguo juego de arquitectura y naturaleza. Las decoraciones de piedra rústica para jardines aparecen también en el álbum de Rigalt. El Parque Güell y las últimas obras de Gaudí como la colonia Güell y el Templo de la Sagrada Familia, suponen una complicación formal comparable a los tratadistas del manierismo. El mundo fantástico de Gaudí en nada cede ante las increíbles composiciones de Dietterlin o ante las audacias barrocas de Guarino Guarini.

El genio de Gaudí se concentra en la obra que más le obsesionó toda su vida, la Sagrada Familia. La construcción de esta gran catedral sintetiza en buena medida sus obras anteriores pero con un aliento nuevo. La Sagrada Familia participa tanto del gótico como del barroco y a la vez supera cualquier clasificación con un simple neo. Sin duda que el Transparente de la catedral de Toledo es una de las obras que bien puede comparársele, pero Gaudí llevó más allá el mundo del barroco. Como señala Kubler: «Su obra —se refiere a Tomé— está más allá de discusión, como no plus ultra en la historia de la arquitectura española hasta el advenimiento de Gaudí, el cual exploró los océanos más allá de los confines señalados por Narciso Tomé» [15].

Una de las obras más desconcertantes de la producción de Gaudí es la cripta de la colonia Güell (1898-1916) donde acude a la más inverosímil tensión y desarrollo de los elementos constructivos. Gaudí en compañía de Jujol infunde a su arquitectura agresividades, escalonamientos, formas puntiagudas y espacios zigzagueantes de un fuerte anhelo primitivista.

[15] KUBLER, G.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII,* Ars Hispaniae, vol. XIV, Madrid, 1957, pág. 187.

El influjo de Gaudí

Es difícil hablar de gaudinismo si se entiende éste como algo definido y homogéneo, el gaudinismo fue sobre todo una cuestión de círculo o de escuela. Aunque esta cuestión no está aún suficientemente estudiada, en los últimos años han aparecido serias monografías al respecto. Flores ve en gaudinismo una tercera o segunda vía del modernismo [16]. Solà Morales lo considera como una tendencia en la que se agruparon jóvenes generaciones de arquitectos para los que en el modernismo era ya algo elaborado [17]. Recientemente J. Bassegoda ha señalado la dificultad de una escuela gaudiniana por la dificultad de: «Tomar como modelo de la naturaleza con toda su complejidad y sus innumerables combinaciones y variaciones, en primer lugar, y en segundo conferir a la arquitectura un profundo sentido trascendente que Gaudí sólo pudo encontrar en la religión católica» [18].

Evidentemente Gaudí supuso para muchos arquitectos un ejemplo decisivo en la incorporación al modernismo especialmente entre los más próximos a su generación. Pero para otros muchos arquitectos jóvenes el magisterio de Gaudí significó algo nuevo. Esas ambiguas formas gaudinianas que tanto pueden ser los piñones barrocos, el trencadís o las fachadas en piedra sin devastar, se difunden y se difuminan, borrando casi su origen, en multitud de obras modernistas; pasando de una a otra mano pierden la frescura de su fuente, pero evidencian no obstante que Gaudí fue un ingrediente fuerte en el modernismo aunque su obra escape a toda cerrada clasificación. Sin detenernos en repercusiones internacionales, está claro que Gaudí, suficientemente conocido y admirado en el mundo hispánico a partir de los primeros años del XX, influyó sobre todo en los arquitectos catalanes o en los formados en la Escuela de Barcelona. Fuera de este marco su magisterio carece casi de relevancia, reduciéndose a ejemplos aislados localizados espe-

[16] FLORES: ob. cit., pág. 82.

[17] SOLÁ-MORALES, I.: «El arquitecto César Martinell: un ensayo de interpretación» en César MARTINELL BRUNET: *Construcciones agrarias en Cataluña,* Barcelona, 1975, pág. 17.

[18] BASSEGODA NONELL, J.: *Gaudí Arquitectura del Futuro,* Barcelona, 1984, pág. 15.

cialmente en el área mediterránea. Los arquitectos más vinculados a Gaudí por su obra fueron Jujol, Berenguer, Balcells, Bonet Garí, Canaleta, Conill, Masó, Puig Boada, Pericas, Sugrañes y Sayrach. Pero Gaudí influyó en otra serie de arquitectos de manera más esporádica y en arquitectos de segunda y tercera fila, cuya atención es precisa para tener una visión más amplia del impacto de Gaudí. Aparte de la gran originalidad de las obras de Jujol o Masó tan impregnadas en un principio de formas gaudinianas, Gaudí tuvo una difusión popular, en ocasiones muy naïf por ese mismo carácter ingenuo que pueden sugerir algunas de sus obras [19], y así el trancadís utilizado como collage o cubrición de fachadas aparece en muchos pueblos mediterráneos, en sencillas edificaciones de clases medias y populares. Un problema tan importante como difícil es definir los elementos propiamente gaudinianos ya que la columna helicoidal de ladrillo, los arcos escalonados (muy empleados por Rubió i Bellver y Martinell), el arco parabólico, la piedra poco desbastada, etc., todo ello tan utilizado por Gaudí y que aparece después en multitud de edificaciones, son en la mayoría de los casos temas retomados y reelaborados por Gaudí a los que él da una nueva vitalidad y audacia. Pero lo anecdótico y las decoraciones sin ninguna trascendencia fue lo que más se copió y plagió de Gaudí.

No se va a hacer aquí una lista completa de edificios o arquitectos gaudinianos, lo cual requeriría un amplio trabajo, sino detectar unas cuantas huellas más de Gaudí en obras de arquitectos no pertenecientes a su órbita. Como ya se señaló anteriormente, una de las obras de Gaudí de mayor influencia fue la casa Calvet. En Barcelona son numerosísimas las edificaciones que copiaron de manera más o menos textual esta casa. Siguiendo a Pane podemos decir que esta casa anuncia la nueva corriente modernista. Un arquitecto que, inspirándose en el barroquismo de la casa Calvet, creó un estilo personal en el modernismo del ensanche barcelonés, fue Enrique Sagnier autor del edificio «Juncadella» de la rambla de Cataluña (1902) y de la finca «El Pinar» del Tibidabo (1903), cuya casa del portero tiene influencias del edificio «Bellesguard» de Gaudí. Una de las obras más afortunadas de Sagnier fue la casa «Fargas» (1902-1904) en la que llega a una gran depuración. A pesar de que tanto Ràfols como Cirici señalaron influjos de Gaudí en Sagnier éste, por lo general, no se incluye al hablar de gaudinismo. Emparentado con el rococó modernista que puso en danza la casa Calvet está también gran parte de la obra de Font y Gumà. Inspirándose en la casa Calvet, Puig i Cadafalch proyectó el Hotel Términus (1904), si bien la ordenación de los piñones es más convencional, al igual que el edificio de S. Viñals en la Rambla de Cataluña 78. Muy numerosas son pues las obras en Barcelona inspiradas en la citada casa de Gaudí y las cuales se desvían unas veces hacia el barroco y otras al gótico. Edificios anónimos de dichas características son los de la calle París 182, Rambla de Cataluña 68, Diagonal 322 y 355, Valencia 213 y decenas de viviendas en Pueblo Nuevo.

La Casa Comalat del arquitecto Valeri i Pupurull (1909-1911) reúne influencias de las casas Calvet y Batlló y soluciones muy manieristas en la portada. La fachada posterior, recubierta de cerámica, y los dibujos interiores son una multicolor fábula rococó. Se trata de uno de esos edificios en que las referencias gaudinianas no son burdas copias sino punto de partido de partido de una creación original.

R. Puig Gayralt tuvo una evidente inspiración en Gaudí en el proyecto de un refugio de montaña para la Sierra del Guadarrama que presentó al concurso organizado por la revista «Pequeñas Monografías» en 1911 [20] entre los alumnos de las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona. El vencedor de este concurso fue Ferrero Lluisiá, Puig Gayralt obtuvo un segundo accésit. Alfonso Dube enjuiciaba así el proyecto del joven catalán: «…se tuvo en cuenta sobre todo, el idealismo, tal vez exagerado, del joven alumno. Revela el proyecto un temperamento de gran valor artístico, siendo su presentación originalísima. Nos permitimos aconsejar al Sr. R. Puig Gayralt que se cure de ciertas reminiscencias de algunos arquitectos paisanos suyos a quienes recuerda mucho por su manera de tratar la construcción, nada económica para las ne-

[19] CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la arquitectura occidental. El siglo XX, las fases finales y España,* Madrid, 1980, pág. 202; señala el carácter naïf que pueden sugerir algunas obras de Gaudí.

[20] «Pequeñas Monografías», núm. 39 (1912).

cesidades de la práctica, y sobre todo, y en esto le disculpamos, tal vez por desconocimiento del terreno, no muy conforme con los sistemas constructivos que pueden emplearse en la localidad». Aunque el comentario no especifica nombres alude sin duda a Gaudí y a los arquitectos de su círculo ya que el proyecto de Puig Gayralt recuerda mucho las bodegas de Garraf de Gaudí y el sistema de cubiertas onduladas es bastante similar al de las construcciones de Muncunill. También Puig i Cadafalch y Josep Goday en su proyecto de una iglesia votiva para Buenos Aires (1909) tuvieron muy en cuenta la producción de Gaudí; las capillas góticas que rodean el edificio proceden de la Sagrada Familia y las torres y ordenación de los cuerpos tienen mucho que ver con el proyecto de Gaudí para las misiones de Tánger, pero ello no resta interés a este proyecto de Buenos Aires.

Un edificio conocido como la Roca Encantada en la calle Escarnalbou 30 de Barcelona, es una interpretación en piedra artificial de la arquitectura en piedra sin desbastar que puso de moda Gaudí. Una versión reducida de esa arquitectura inspirada en la casa Calvet es una casa torre en Vallcarca construida por el arquitecto Telmo Fernández y que fue reproducida en la revista «Arquitectura y Construcción» de 1918.

El ingeniero Alfredo Ramonda Holder construyó (h. 1916) una bella chimenea de ladrillo en forma helicoidal similar a las columnas góticas de las lonjas de Palma de Mallorca y Valencia, la forma helicoidal fue también muy utilizada por Gaudí y los arquitectos de su círculo; la especie de escafandra que remata la chimenea de Ramoneda recuerda a las chimeneas de las casas Batlló y Milá. Hay también una chimenea helicoidal en una fábrica de la localidad alicantina de Villena.

En Palma de Mallorca, aparte de la intervención de Gaudí y Rubió, algunos arquitectos locales se sintieron atraídos por la obra de aquél. Gaspar Bennazar en el edificio Príncipe Alfonso (1906) [21] trae el recuerdo del Gaudí neomudéjar; también Bennazar, en el panteón Alzamora (h. 1910), asimila el dinamismo barroco de la casa Batlló. El joyero Luis Forteza en su casa particular por él mismo proyectada, dejó una de las muestras más decididamente modernista de Baleares con un influjo muy claro de la casa Batlló en la policromía.

En Valencia, hay varios edificios que reflejan la impronta de Gaudí, uno de los primeros fue la casa de Francisco Mora en la calle de la Paz (1901) [22]. Éste y otro edificio de similares características construido en la misma calle fueron durante un tiempo atribuidos a Sagnier [23], pero en la actualidad se ha comprobado la paternidad de Mora [24], sin embargo, no deja de ser extraño que Mora, en su discurso leído en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1916, hable de «La muestra que dejó Sagnier en Valencia» [25]. La otra obra importante de Mora fue el mercado Colón (1913-1916) que es una de las más preciosistas construcciones de la ciudad. El arco parabólico de la fachada a la calle Conde Salvatierra es muy gaudiniano, pero no lo es menos la fachada de la calle Jorge Juan con mayor acento en los temas decorativos: los remates y palomares de esta parte de la fachada tienen una cierta inspiración gaudiniana. En la parte baja de esta última fachada, hay unas franjas con pavos, conejos y corderos, muy acordes con el tema del mercado, pero que se asemejan a las peanas que flanquean las puertas de la fe, la esperanza y la caridad en el templo de la Sagrada Familia. La serie de arcos en aproximación de hilada cobijados bajo el pórtico del mercado, le dan a la fachada un ritmo geométrico muy corriente en edificios de Rubió i Bellver y Martinell.

Próximo al mercado Colón, en la calle Cirilo Amorós, el arquitecto catalán afincado en Valencia, Carlos Carbonell, en la casa de J. Peris (1913), en un ambiente algo Domenech i Montaner destacan las formas onduladas de los balcones al modo de los de la casa Calvet.

El arquitecto Javier Goerlich, titulado en Barcelona en 1913 [26] y con una amplia obra en la ciu-

[21] SEGUÍ AZNAR, M.: *La arquitectura modernista en Baleares,* Palma de Mallorca, 1975.

[22] PÉREZ ROJAS, F. J.: *Casinos de la región murciana (1850-1920),* Valencia, 1980, pág. 129; BENITO GOERLICH, D.: *La arquitectura del eclecticismo en Valencia,* Valencia, 1983, pág. 113.

[23] SIMÓ TEROL, T.: *La arquitectura de la renovación urbana en Valencia,* Valencia, 1973, pág. 132; LLORENS, T. y JIMÉNEZ, E.: «La imagen de la ciudad de Valencia», *Hogar y Arquitectura* (enero-febrero, 1970).

[24] PEÑÍN, A.: *Valencia 1874-1959, Ciudad, arquitectura y arquitectos,* Valencia, 1978, pág. 56.

[25] SIMÓ: ob. cit., pág. 255.

[26] ESTEBAN CHAPAPRIA, J.: «La arquitectura de Javier Goerlich Lleo (1886-1972)», en *Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos,* junio, 1981.

dad que abarca del modernismo al racionalismo, muestra una inspiración gaudiniana en el proyecto de «una casa para el pueblo» en Valencia (1919) con un abarrocado hastial no muy afortunado al igual que el conjunto del proyecto.

La técnica del mosaico troceado aparece en varios edificios de los alrededores valencianos, en Benimaclet en la calle Mistral, aún se conserva una casa de piso y planta baja (h. 1930) recubierta por coloristas trozos de azulejería. También en Massana hay un pequeño edificio con trencadís.

En Sueca (Valencia), el Ateneo, sin duda obra del arquitecto Juan F. Guardiola titulado en Barcelona (1922), es un exótico edificio de inspiración neohindú. En este contexto estilístico decó hay referencias gaudinianas en las formas lobuladas y las esferas.

En Alcoy se pueden encontrar notas gaudinianas en la obra de Vicente J. Pascual Pastor que empleó en varios edificios los piñones, las enmarcaciones lobuladas y la piedra picada en los muros con esa textura algo afín a Gaudí. El santuario de la Magdalena proyectado por el ingeniero José Sala en Novelda (1916-1946) [27], es uno de los exteriores realizados con mayor rigor gaudiniano en toda la provincia de Alicante. La piedra poco desbastada y el uso de guijarros hacen pensar en Bellesguard o en los trabajos del Parque Güell. Como en tantos edificios gaudinianos las ventanas con sus formas alargadas y escalonadas están enmarcadas con ladrillo rojo.

Un logrado eco transformado de la casa Calvet fue el proyecto que el arquitecto ilicitano afincado en Barcelona, Marcelino Coquillat Llofriu, hizo en 1906 para el minero y terrateniente de Cartagena, José Maestre [28]. La construcción fue dirigida en Cartagena por Víctor Beltri. La armoniosa misión está concebida en un decorativismo neorrococó al modo de Sagnier o Font i Gumà. En la axial fachada del edificio Maestre, los piñones imprimen una ondulación muy del gusto modernista. La casa Maestre es una obra que tiene cierta musicalidad, reducible a la fórmula a-b-a en distintas combinaciones ternarias. El edificio es una de las más importantes expresiones del modernismo en Murcia e influyó en otras obras de Cartagena contribuyendo a un mayor gusto por lo decorativo y la temática floral. El llamador de la casa Maestre es una obra de gran calidad de diseño al igual que los restantes detalles.

El arquitecto Víctor Beltri, natural de Tortosa y titulado en Barcelona, en 1887, dejó en Cartagena las más importantes obras de su producción. Beltri, que en sus primeras obras denota un muy claro influjo de Domenech Estapà y Vilaseca, se hizo superficialmente gaudiniano tras la dirección de la casa Maestre. Pero lo mejor del gaudinismo de Beltri está resumido en las decoraciones de varios jardines como el de la villa Calamari, antiguo jardín botánico en que esta familia de mineros italianos se construyó una villa (h. 1900); los caminos, algunas fuentes y edificaciones del jardín se hicieron con piedra sin desbastar (h. 1905). En el hotel del minero Zapata (1909), Beltri construyó un muro de jardín ondulado de una rusticidad gaudiniana en la que superpone formas del más estricto canon vienés. También en la casa de la Misericordia (1923) utilizó la piedra rústica en el jardín. En otros jardines de los barrios de los Dolores y los Barreros, utilizó el trencadís en bancos, fuentes, pérgolas y celosías.

Los motivos «gaudinianos» se pusieron muy de moda en Cartagena, h. 1920, en las decoraciones de jardines, raro era, hasta hace poco, no encontrar una villa con el banco o la fuente recubiertos de azulejería troceada, como el del Castillito, recientemente destruido por el municipio. El trencadís tuvo una difusión casi popular en algunos pueblos del Mar Menor, como por ejemplo, Los Nietos donde se revisten de azulejos rotos los porches recayentes sobre la playa, el muro de una plazoleta y los zócalos y embocaduras de casas de una planta.

También en el término municipal de Cartagena hay que destacar la finca del inglés en Perín, de la Compañía Inglesa de Aguas, proyectada por los arquitectos de Cartagena, Tomás Rico y Francisco P. Oliver Rolandi, cuyas obras se desenvuelven, por lo general, dentro de un eclecticismo con algunas ramificaciones al modernismo en sus últimos años. La casa del inglés fue proyectada en 1910, sus muros son de piedra sin labrar, las cresterías están rematadas por puntiagudas hiladas de piedra, el edificio tiene un aspecto algo africano.

[27] GARCÍA ANTÓN, I.: *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia,* Alicante, 1980.

[28] PÉREZ ROJAS, F. J.: *Arquitectura y Urbanismo en Cartagena (1874-1936),* Valencia, 1984 (Tesis Doctoral, en prensa), se encuentran recogidas las citadas obras de Cartagena.

Devaneos más o menos gaudinianos se pueden encontrar también en las primeras obras del arquitecto de Cartagena, Lorenzo Ros, titulado en Barcelona en 1913, autor de una serie de preciosistas construcciones encuadrables en lo que se denomina novecentismo. Estos edificios de Ros como la casa Barceló (1916) o Torre Claudia (1919), tienen un tono simplificado, clasicista y geométrico dentro de una concepción de gran delicadeza, muy al estilo de Martinell. En estos edificios de Ros destaca la rutilancia de los pequeños detalles cerámicos.

En el barrio de S. Cristóbal de Lorca (Murcia) hay también un curioso ejemplo tardío de esa reinterpretación naïf y casi kistch a que se presta la obra de Gaudí. Se trata de una pequeña casa de dos plantas, la parte baja está recubierta de azulejos formado damero, y, en el piso alto, dibujos de jarrones y flores de trencadís. Los balcones son de estilo indomusulmán algo cinematográficos, los antepechos de los balcones están ondulados y la balaustrada forma en el centro unas flores que recuerdan el Parque Güell. La casa comenzó a ser recubierta de cerámica por el hijo de los propietarios, Acasio Mateo (h. 1930), que, de joven, había trabajado en la Comandancia de Ingenieros de Barcelona y en la construcción, lo cual explica el buen oficio con que está resuelta la fachada. Esta vivienda, que es una especie de castillo Cheval, está celosamente vigilada por su autor, ya anciano, que aún trabaja en la obra y que difícilmente permite visitarla. Todo el interior de la casa está también recubierto de multicolor azulejería troceada y, lo que es más insólito, los bancos, sillas, aparador, muebles en general y hasta marcos de cuadros están hechos de obra y recubiertos de mosaico. El interior dispone también de una fuente, arcos polilobulados y un patio con gruta. El hermano de Acasio Mateo nos contó que algunos de los azulejos él mismo los traía en maletas desde Barcelona cuando estaba haciendo allí el servicio militar.

Otro edificio que merece ser reseñado es una casa de Cuevas de Almanzora (Almería) que h. 1920 encargó el abogado Parraga. El edificio, que sigue las tipologías locales, están recubierto de un auténtico collage de azulejos muy bien distribuidos. La fachada principal tiene algunas composiciones romboidales. Esta vivienda, que está embutida en una manzana de casas, tenía la particularidad de estar unida por un puentecillo multicolor a otro edificio situado en una manzana trasera. Este segundo edificio, más pequeño, estaba igualmente recubierto de azulejería rota. Al interés cromático y originalidad de este edificio en un contexto de pueblo andaluz, hasta hace unos cinco años sin deteriorar, hay que añadir que esta casa es un magnífico muestrario de azulejería sevillana. Algunos azulejos llevan la firma de la casa Meseque, entre ellos abundan las piezas historiadas con representaciones estilizadas de la España del Siglo de Oro, temas goyescos, escenas zuloaguestas y temas de la vida moderna como futbolistas o bañistas. Se trata de un tipo de azulejos que, hasta hace poco, adornaban las fuentes y bancos en plazas y jardines del más pequeño rincón de España y en cuya difusión tanto ayudó la escuela sevillana de los años veinte y Forestier. En la población granadina de Baza, en la Plaza Mayor, hay otra vivienda con la fachada recubierta de azulejería rota que viene a ser ya como el último coletazo en Andalucía de esta divulgación gaudiniana.

Un arquitecto que en sus obras finales permite establecer cotejos con Gaudí es el genial Antonio Palacios, hábil maestro en el uso de la piedra y procedente de una región de magníficos canteros. Palacios, en colaboración con Joaquín Otamendi, exploraron en algunas obras los efectos cerámicos. En las decoraciones (desaparecidas) del interior del metro madrileño (1919-1921), como señala González Amezqueta, elaboraron «… las posibilidades de combinación de azulejos diversos, de mosaicos realizados con piezas rotas —tal vez en recuerdo de Gaudí— y piezas cerámicas escultóricas, modeladas muchas por el mismo Palacios» [29]. Palacios en un proyecto de fuente para la casa Maragliano de Barcelona (1911) experimentó con la azulejería rota. También en Madrid, donde la destrucción de los edificios modernistas de las periferias ha sido enorme, se conserva en la calle General Palanca 33 una curiosa edificación anónima con arcos escalonados, trencadís y trabajos de forja cercanos a una estética gaudiniana.

F. Javier Pérez Rojas

[29] González Amezqueta, A.: «La arquitectura de Antonio Palacios», en *Arquitectura,* núm. 106 (1967).

Fig. 1. Cuevas de Guadix.

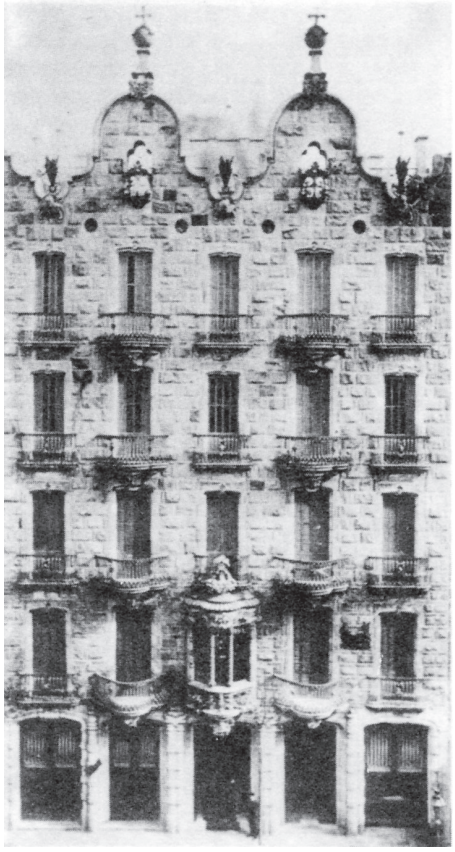


Fig. 2. Antonio Gaudí, *Casa Calvet,* Barcelona.

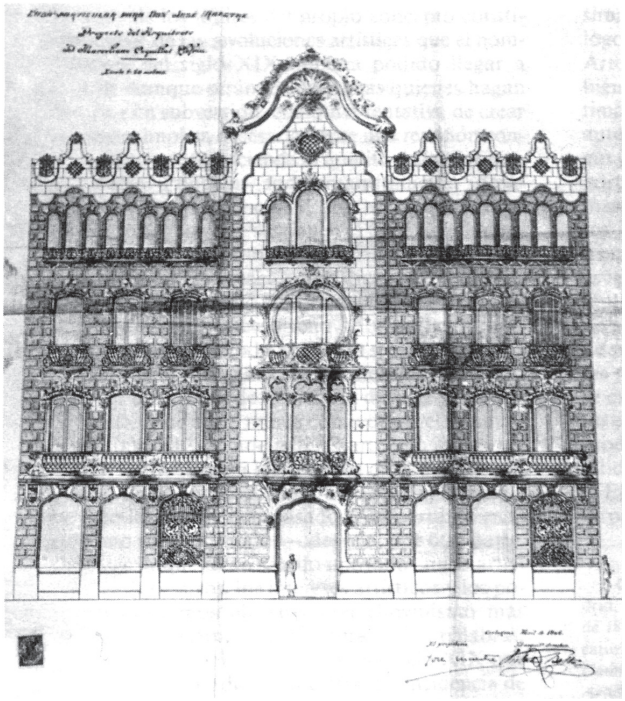


Fig. 3. M. Coquillat y V. Beltri, Casa Maestre, Cartagena.

Fig. 4. J. F. Guardiola, *Casino,* Sueca.

El arte desacralizado: La avispa (1883-1891)

CARLOS REYERO

El fin de la intangibilidad del Arte y la consiguiente indefinición de los límites del propio concepto constituyen la mayor de las revoluciones artísticas que el hombre de fines del siglo XIX hubiera podido llegar a imaginarse. Aunque serán los dadaístas quienes hagan bandera de esta subversión, cualquier tentativa de crear un *arte nuevo* implica necesariamente una reacción contra lo existente que transciende al ámbito de las formas. A la inversa también, toda manifestación desacralizada del Arte en general y, aún más, toda crítica contra los principios que sostienen el *arte viejo* habremos de interpretarla como una contribución hacia resultados distintos de creación artística.

Desde el Romanticismo la crítica de arte aparece íntimamente unida al proceso renovador de las formas artísticas y, aunque en toda época las teorías artísticas (lo mismo que el mecenazgo y el coleccionismo) han señalado las directrices de la historia del arte y a la vez han sido reflejo de ellas, nunca como desde el segundo tercio del siglo XIX en adelante, el arte se ha visto sometido tan fuertemente a los vaivenes de la opinión sobre la obra de arte ya realizada. En España, la crítica de arte a lo largo del siglo pasado —importante en sí misma como fuente de datos— desvela, por otra parte, la trama tras la que están siendo apoyados unos artistas y marginados otros, los intereses artísticos y los políticos, los conceptos abiertos y el chovinismo más provinciano, la cultura y la incultura de las palabras. Sin ella, la historia del arte español del siglo XIX que hoy tenemos sería decididamente otra. La incidencia de las exposiciones (Academia de San Fernando, Liceo Artístico, Nacionales de Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, Internacionales y otras de carácter oficial y particular) en la prensa es —como es sabido— grandísima, editándose asimismo catálogos oficiales y catálogos críticos —sobre todo de las Nacionales de Bellas Artes— algunos de los cuales son muy completos. También aparecen con motivo de la celebración de estas últimas exposiciones, opúsculos de carácter cómico, cuyos autores «acaso mostrasen —dice Gaya [1]— mejores juicio y olfato que los firmantes de la crítica seria». Su importancia es muy desigual pero, desde luego, es bastante más que anecdótica. En este sentido, una de las mayores injusticias historiográficas que se hacen habitualmente con el siglo XIX —que por lo demás son tantas— es ignorar su humor. El siglo XIX español se ríe constantemente de sí mismo, de su reina y de sus políticos, de sus criadas y de sus señoritos, de sus costumbres, de sus trajes, de sus ilusiones frustradas, de sus escritores y, también, de sus artistas y

[1] GAYA NUÑO, J. A.: *Historia de la Crítica de Arte en España,* Madrid, 1975, pág. 126. Para la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887, en concreto una de las dos, junto con la de 1890, que caricaturiza *La Avispa,* se editan dos obritas: SEGOVIA ROCABERTI, E.: *Catálogo humorístico en verso de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887,* Madrid, 1887 y PILLA, K.: *La pura verdad. Breve crítica humorística de los trabajos presentados a la Exposición de Bellas Artes de 1887,* Madrid, 1887. Existen además naturalmente, los catálogos oficiales y los catálogos de los críticos «serios».

de su arte. La risa, que se cuela por cualquier parte y ante cualquier pretexto, no está al margen de la vida y por lo tanto aquello que produce risa es, cuando menos, un signo más de la mentalidad colectiva.

El material de estudio escogido utiliza la imagen para producir risa y por consiguiente es doblemente artístico pues lo es en cuanto tal y en cuanto toma el arte como sujeto risible. En este último sentido nos interesa: reírse del (o con) el arte no es, como ya se ha dicho, algo completamente nuevo, pero que una publicación periódica como *La Avispa,* de manera sistemática, se ría del (o con) el arte, el antiguo y el contemporáneo, y utilice la imagen para aumentar la expresividad es una experiencia originalísima en los umbrales de la modernidad española.

La Avispa es una publicación semanal cuyo número suelto cuesta 0,10 pesetas y consta de ocho páginas de 305 x 210 mm; se imprime en la casa de E. Rubiños, plaza de la Paja, 7-bis, en Madrid. Los dibujos están impresos por el sistema litográfico. Comienza a editarse el 3 de febrero de 1883 y el 7 de septiembre de 1884 da comienzo su segunda época, constando el número de cuatro páginas de 350 x 225 mm. En 1886 aumentó el tamaño a 390 x 266 mm. En 1889 se publica con 16 páginas de 308 y 189 mm [2]. El dibujante más célebre es Daniel Perea, pero la mayor parte de las caricaturas artísticas están realizadas por M. González.

El mecanismo del humor implica que algo en principio serio sea considerado en broma o despreciado con burla merced, generalmente, a la introducción de un doble sentido o a la existencia de algo ridículo o censurable. El humor puede constituirse así —y más cuando va apoyado de la imagen— en la más sutil de las críticas, aunque las más de las veces sea involuntaria, pero siempre fácilmente difundible. En este sentido, el estudio de lo risible puede depararnos acerbas críticas, inesperadas posiciones y hasta revolucionarias sorpresas sin paralelo fuera del humor. Tras un análisis de las litografías de contenido artístico de *La Avispa,* observamos los siguientes motivos para reír:

1. *El Arte, en cuanto tal.* Desde que la actividad artística fue distinguiéndose de la artesanal, el Arte, como manifestación de la Belleza, merece tal respeto por su naturaleza que resulta impensable la alteración de su contenido formal o conceptual. En *La Avispa* —sin embargo— de modo sistemático, el objeto artístico es *irreverentemente* tratado, no sólo el contemporáneo, sino que el humor actúa de modo poco respetuoso sobre obras de arte clásicas o personajes históricos. Se hacen caricaturas de pintores como Goya o Miguel Ángel, de filósofos como Confucio o Sócrates, de políticos como Vauban o Condé, de escritores como Dante, Quevedo o Espronceda, de inventores como Gutemberg, de reyes como Francisco I, Carlos V o Felipe II (24-XI-1886). Se bromea sobre cuadros célebres del Museo del Prado como la *Venus recreándose con el amor y la música y Carlos V en Muhlberg,* de Tiziano, o *El Suplicio de San Bartolomé,* de Ribera (13-V-1886). Incluso se altera humorísticamente el aspecto de algunos monumentos célebres de Madrid, como el Obelisco del Dos de Mayo «que debe dedicarse a termómetro popular y con esto los asiduos concurrentes de los bancos que rodean la verja del monumento podrán ver cuantos grados sobre o bajo cero gozan de la completa libertad en que los deja la policía». Similares transformaciones sufren los monumentos a Felipe III, Daoiz y Velarde, Murillo, Colón e Isabel la Católica (12-V-1887).

2. *La vacuidad del vocabulario de los críticos.* Un medio indispensable en la crítica de arte es la riqueza del lenguaje; sin embargo, la repetición de conceptos se torna fácilmente tópica, lo que se presta a la censura o al menos al humor. Así el *Detallista* es representado con dos lentes de aumento mientras pinta y el *Sobrio de la ejecución* trabajando con los útiles de un albañil (20-IV-1887). El propio catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 es criticad por la pedantesca explicación que da de la escultura de Agapito Vallmitjana, *Escotógenes vencido o sea el hijo de las tinieblas* (15-V-1890), que no tiene desperdicio [3].

[2] *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid,* Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1933, pág. 83. Las fechas entre paréntesis a lo largo del texto corresponden al día de la publicación de la correspondiente viñeta en la revista.

[3] «La estatua, provista de alas en el dorso, no es la representación simbólica del demonio, ni del ángel, porque no tiene los signos característicos sancionados por la tradición como distin-

3. *El Erotismo.* El hecho de que el sexo constituya una buena parte de los argumentos risibles demuestra la importante presencia de éste entre los artistas del siglo XIX, circunstancia marginada cuando no abiertamente ignorada. En el humor de *La Avispa* hay un tono entre crítico y complacido por la presencia del erotismo en el arte, aunque siempre, por supuesto, produce risa (9-VI-1886, 20-VI-1887, 8-IV-1887).

4. *La dispar asociación de la femineidad con la pintura.* En el siglo XIX existe lo que los contemporáneos denominan «pintor —o más frecuentemente— pintora de afición». El dibujo y la pintura, como también la música, son considerados actividad lúdica de todo ser humano, pero en particular divertido pasatiempo de princesas y duquesitas que producen un *homogéneo* —igualitario, para ser precisos— grupo de asuntos tratados y cualidades formales. Merecen siempre una más que benevolente consideración por parte de la crítica seria (?). Sus obras, casi siempre las más adocenadas de cuantas se exponen, no pasan desapercibidas para los humoristas. La mujer pintando la habitual temática floral mientras el marido limpia a un recién nacido es titulada *Flores (con mal olor)* (20-IV-1887). Ante una caricatura de otro cuadro similar aparece al pie: «Flora: Por Mariquita ponte a esto suelen dedicarse las señoras, y siempre con gran resultado» (12-V-1887).

5. *El sentimentalismo ridículo.* La frecuencia con que la manifestación de un sentimiento, generalmente amoroso —ya sea o no de carácter artístico— roza el ridículo es, para desesperanza de los manifestantes, descorazonadoramente abrumadora. Desde el Romanticismo, la presencia de tales argumentos es constante entre cierto tipo de pintores y su crítica será durísima entre toda la vanguardia: los humoristas desarrollan también una inusitada acritud. El pie de una viñeta que representa a una mujer echada en un diván con la mirada perdida dice: «…¿VENDRÁ? Pertenece a esta familia de cuadros que llevan por título, "¿Pensará en mí?", "¡Qué sola estoy!", "¡Cuánto tarda el chocolate!"» (12-V-1887).

6. *Los efectismos técnicos.* Todo alarde de ejecución puede volverse, utilizado inoportunamente, en contra de la obra de arte y se presta fácilmente a broma. Su crítica es reveladora de la crisis de la forma clásica y de su capacidad de representación. El cuadro de Juan García Martínez *La apoteosis de Miguel de Cervantes* (Exposición de 1887, núm. 292) es caricaturizado con el título «Voladura de la estatua de Miguel de Cervantes por los nihilistas», debido a la abundancia de nubes/humo (1-VI-1887). Igual crítica tiene el cuadro de J. Espina *La niebla en el Tíber* (Exposición de 1887, núm. 220), que dice al pie de su caricatura: «Aclaración necesita/de este cuadrito el asunto/ ¿Es esto niebla en el Tíber/o es un *tiberio* nocturno?» (8-VI-1887). La escultura de fin de siglo llena —tanto o más que la pintura— de efectismos se presta igualmente a la broma. Para *La Iberia* de Justo Gandarias (Exposición de 1890, núm. 1094) coloca la siguiente inscripción: «Sopla un huracán tan fuerte/e a *Iberia* de Gandarias/que hace que se arremoline/todo el yeso en las faldas» (15-V-1890). Los efectos *nebulosos* son, con todo, los que más se prestan al chiste. El cuadro *Consumatum est* de José Jiménez Aranda (Exposición de 1890, núm. 445) es subtitulado «Fumigatum est»; y el cuadro de Adolfo Marín *En el jardín* (Exposición de 1890, núm. 556), «Una señora en las nubes» (15-V-1890).

7. *Las incorrecciones técnicas.* Constituyen el juicio negativo más habitual entre los críticos; y también entre los humoristas. Resulta siempre la crítica más fácil, la menos comprometida y la unánimemente aceptada. Desde luego es la que en

tivos del uno o del otro. Aunque de forma humana, tampoco es la representación genuina del hombre, pues lleva alas de murciélago para significar que vive en las tinieblas, y la serpiente enroscada en su cuerpo es aquí el símbolo de la astucia y del engaño. Está sentado sobre rocas con el cuerpo inclinado hacia atrás, levantada la cabeza mirando a lo alto, hundidos los ojos, y el rostro algo contraído, en además de sorpresa; tal actitud es la que ha tomado al salir de las tinieblas, pero como el murciélago, o mur (ratón) ciego, según el antiguo castellano, tiene fotofobia, es decir, teme la luz. La palabra griega Scotos, que significa oscuridad, tinieblas, enlaza con genes, que envuelve la idea de nacimiento, naturaleza, constituye el compuesto Escotógenes, que con terminación femenina fue usado por Homero como epíteto de la aurora, y así llamada Erigenia, o hija de la mañana. El adjetivo Escotógenes puede emplearse como sustantivo con significación individual o genérica, en cuyo caso sirve como apelativo simbólico de los que pasan la vida maquinando proyectos tenebrosos y echa mano de la astucia y del engaño para llevar a cabo sus planes funestos; pero son impotentes para realizarlos desde el instante en que, saliendo de la oscuridad y de su secreto misterio, dan rostro a la verdad y a la justicia, cuya ley les deslumbra y anonada. La estatua representa este momento: Escotógenes vencido» (*Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890,* Madrid, 1890, págs. 231-3).

menor medida contribuyó a fomentar la necesidad de un arte nuevo, pero no por ello está exenta de interés (aunque sólo fuera por su abundancia). Genéricamente, toda viñeta encierra una incorrección que es tomada como pretexto para el humor, lo más frecuente es la alusión al tamaño de figuras, como en el cuadro de José María Genovés *Las naranjas de Valencia* (Exposición de 1890, núm. 372) subtitulado: «La tierra de promisión/en que brotan a porrillo/naranjas y gigantones/y minúsculos borriquillos» (15-V-1890), o a partes del cuerpo, pies, como el cuadro de C. Cabrera y Rico *Muerte de Sísara* (Exposición de 1887, núm. 129), en que se alude a la pequeñez del pie del asesino y al gran tamaño del de Sísara con el siguiente rótulo: «El cómico actor Rosel contemplando el pie de Sísara, que le vendría bien para apropincuarselo él» (1-VI-1887); piernas, como el cuadro de L. Santamaría y Pizarro *El lazarillo de Tormes* (Exposición de 1887, núm. 749) que por la considerable proporción de la pierna izquierda de éste es subtitulado: «*Paja larga* o el zancudillo de Tormes» (1-VI-1887); cabezas, como el cuadro de José Ponce y Puente *Colón en la Rábida* (Exposición de 1887, Núm. 657), que se subtitula «La cabeza de Colón que ha sufrido un estirón» (1-VI-1887); o brazos, como el cuadro de Francisco Laporta *San Pablo en Atenas* (Exposición de 1890, núm. 483), subtitulado: «Hizo San Pablo en Atenas mil asombrosos milagros, pero fue el mayor de todos el aumento de sus brazos» (15-V-1890). A veces, la crítica humorística alude genéricamente a la escasa calidad del cuadro, como el Viriato de Villegas (Exposición de 1890, núm. 1028) (15-V-1890).

8. *Las recetas estereotipadas de los géneros.* La realización de un arte sincero, sin recetas estereotipadas de academia, es, desde, mediados del siglo XIX, una reivindicación de las corrientes más renovadoras del arte europeo. En este sentido, cuando tímidos realismos son todavía contestados en las Nacionales, toda crítica contra los géneros clásicos ha de ser recibida con entusiasmo. Una significativa caricatura en la que aparecen tres imágenes idénticas que representan al mismo pintor que lleva bajo el brazo una carpeta con el rótulo «RECETAS PICTÓRICAS» y el subtítulo «El maestro y sus discípulos» (20-IV-1887) resulta no poco novedosa a la hora de criticar la esterilidad del magisterio antiguo. La falta de originalidad —al resultar frecuentemente un cuadro igual a otro— es motivo frecuente de humor (12-V-1887): en la *pintura de historia* se critican asuntos, actitudes, composición, trajes y decorados que se repiten sistemáticamente de uno a otro cuadro; una viñeta que caricaturiza una cualquiera de estas obras se subtitula: «ÚLTIMOS MOMENTOS DEL REY QUE RABIÓ: Esto está a la orden del día, la cama algo desvencijada con el Rey; los *hombres* mirando hacia abajo y las mujeres hacia arriba»; el *paisaje* sufre similar recetario: ante un paraje reflejado en el agua dice: «RECUERDOS DE VILLAVERDE: Me refiero a esos paisajes que recuerdan la manera con que los nenes hacen monos, esto es, echando una gota de tinta en un papel y doblándolo». La *pintura de género* está llena de lugares comunes: «UNA CHULA: Las hemos visto a miles, especialmente en la exposición de acuarelas. Los más modestos ponen sencillamente *Una chula;* otros dicen: *¡Olé! ¡Viva el rumbo!, ¡La flor de la canela!»,* o bien «UN FLAMENCO»: ¡Vengan hombres! Un guapo. Van pasando de moda, pero hemos tenido una temporadita de flamencos y de moros que ya, ya». El *retrato* es, seguramente, en donde la esterilidad del recetario produjo peores resultados: «RETRATO»: Mesa de despacho con unos guantes, el libro, el sillón y una cortina detrás de la cabeza de la víctima, que luce el uniforme de maestrante, de calatravo u otro cualquiera de los que indican inocencia natural. Cuando vayan ustedes a la Exposición de pintura verán en ella cuanto acabo de decir, y si me equivoco, será inmensa mi satisfacción».

9. *La aparatosidad decorativa.* Una de las más repetidas críticas que se hacen sobre la pintura decimonónica —entendiendo el término en su acepción más peyorativa— es la grandilocuencia en los aspectos más superficiales del asunto que contribuyen a dar un tono *grandioso* al resultado final. Curiosamente este hecho resulta uno de los motivos humorísticos más frecuentes en *La Avispa.* La fotografía es pretexto para seleccionar unas caricaturas en este sentido, que revelan la dependencia en este arte de convencionalismos absurdos (18-IV-1888). Pero es, naturalmente, la pintura de historia la que se presta más al humor, como se hace con la *Conversión de Recaredo* de Muñoz Degrain [4]

[4] Al pie de la caricatura del cuadro se lee: «Representa al Bobo de Coria, vestido de rey mago en el momento de visitar

(Madrid, Senado) o *La Entrada de los cruzados en Constantinopla* de Moreno Carbonero [5] (Madrid, Senado). Las pretensiones de lujo en la escultura, fingiendo riqueza donde no hay, son también motivo de risa al referirse a la antigua fuente egipcia del Retiro construida en tiempos de Fernando VII [6]. Similar crítica contra la retórica acumulativa de detalles merece el cuadro de M. Ramírez *De la Conquista de México* (Exposición de 1887, núm. 670), cuya abundancia de objetos lo hace semejante al «Bazar X», célebre establecimiento de la época, situado en la calle de Espoz y Mina, 6 (1-VI-1887). La *Naumaquia en tiempos de Augusto,* de Villodas (Exposición de 1887) (1-VI-1887), y la *Entrega del trofeo de la Batalla del Salado al Papa Benedicto XII,* de Parladé (Exposición de 1887, núm. 595) aluden también en su crítica a la ampulosidad compositiva.

10. *La gestualidad fingida.* De toda las cualidades que se atribuyen al arte del siglo XIX, es la teatralidad la más repetida; y ello se hace, las más de las veces, con una ignorancia del valor del mensaje que el gesto posee. Ha parecido justo, sin embargo, atribuir —desde el Realismo— un valor superior a la sinceridad por encima de la ficción, sinceridad que, posteriormente, aludirá no tanto a lo representado, cuanto al talante del artista y se considerará supremo valor en nuestros días, acaso, al igual que antaño, con desmedido e injustificado entusiasmo. Con todo, no cabe duda que la redundancia del gesto constituye una de las más nefastas y estériles desviaciones de nuestro arte finisecular. Su crítica en *La Avispa,* en uno de los momentos en que lo gestual está aún ampliamente generalizado, debe ser recibido como una auténtica novedad. La gestualidad, al ser caricaturizada, provoca —mucho más que otras críticas— una rápida visualización del ridículo en que ha podido caer la obra de arte. Algunas veces expresa la rigidez y encorsetamiento de algunas actitudes, como en el cuadro de V. Nicolau Cutanda *Presentación del cadáver del General Álvarez de Castro al pueblo de Figueras* (Exposición de 1887, núm. 564); en otras, el gesto incide sobre la repetición de una postura, como en el cuadro de V. Balasanz y Sánchez *Después del Combate: Palafox pasa revista a los puntos de defensa* (Exposición de 1887, núm. 74); otras veces el gesto alude a la artificiosa aparatosidad de los personajes, como en el cuadro de V. Cutanda *Muerte de Sertorio* (Exposición de 1890, núm. 221); las más de las veces se refiere a la escasa naturalidad con que se mueven los personajes como en los cuadros de J. Agrasot, *Origen de la orden de Calatrava* (Exposición de 1887, núm. 789) o Crespo, *Martín el Humano y la Condesa de Urgell* (Exposición de 1887, núm. 187) (Los dos primeros aparecen el 1 y 8-VI-1887; el tercero, el 15-V-1890; y los tres últimos, el 1-VI-1887).

De hecho, lo más frecuente es que —como en todo chiste— lo risible no obedezca exclusivamente a un factor único, aunque sea uno, por lo general, el más claro. En esa misma medida, lo que se critica, tampoco es separable. Puede comprobarse en todas las viñetas una cierta unidad en este sentido y la selección de motivos risibles es claramente un hecho *a posteriori.*

Por otra parte, los medios a través de los cuales el humorista produce risa son también varios y más

---

las instalaciones de las fábricas de latonería y metal blanco en una exposición celebrada en tiempos de los godos./El Bobo está colocado sobre un estrado de escurridizo latón, y lo que más le choca, es un velón soberbio colgado encima de sus narices./El espléndido traje del Bobo tiene por mejor adorno una tabla pitagórica, prendida a modo de servilleta. En las puntas de las zapatillas lleva dos cascabeles de gran tamaño./A la derecha de este personaje, y sobre un talego de ropa, se ven los libros de caja de los expositores. A la izquierda hay tres peluquines que salen de sendos líos de mantas para ofrecerle una escribanía y dos copas de refrescos ingleses./En el fondo, y también a la derecha, se ven tres cabezas de mujeres puestas en un cepo. Lo demás del fondo está compuesto de Chantilly ahumado y ciruelas pasas de Calahorra./La esposa del bobo asiste al espectáculo, diciendo para su diadema: /—De buena gana me comía ahora un plato de bacalao con tomate» (*La Avispa,* 27-VI-1888).

[5] «Representa la fiesta de San Antón en Constantinopla. En el tropel de jinetes y peones que pasan delante de una estampa del santo, figuran los dignos individuos de la ronda municipal de alcantarillas./Para iluminar a San Antón, un ministro demócrata y parlanchín sostiene un quinqué de petróleo con gran pantalla y cubiertos con lujosas hopalandas hay allí varios personajes muy conocidos de la sociedad madrileña, entre los que se reconocen la barba negra-azabache del Duque sportman; la huesuda faz de un clérigo revolucionario zorrillista; el majestuoso perfil de un exministro que se quedó sin gracia por un ídem de su yerno; el torvo gesto de un Herodes universitario; la calva del general más elocuente y *pschutt* de nuestro ejército, un toro encaramado sobre un ancho pedestal inclina el testuz, lleno de modesto rubor al ver que se le concede tan elevado puesto en la alta Cámara» (*La Avispa,* 12-V-1888).

[6] «Aquellas esfinges y el Sesostris que les acompaña son de yeso pintado, que imita con gran perfección el granito rojo, pero que ha desaparecido muchas veces por efecto de las lluvias, y cayendo al suelo los fondillos, del taparrabo del monarca farónico, pusieron al descubierto un armazón de palitroques y tomiza que dio motivo a las irreverentes carcajadas de los soldados, niñeras y chiquillos que frecuentan aquel lugar» (*La Avispa,* 12-V-1888).

frecuentemente en el objeto risible, el modo de hacer reír no es nunca uno sólo en cada imagen, sino combina simultáneamente varias fórmulas:

A. *La exageración.* Es el método utilizado habitualmente por la caricatura y también el más frecuente en *La Avispa.* Toda crítica (incorrecciones y efectismos técnicos, sobre todo, y también recetas estereotipadas, teatralidad y gestos) es expresada a través de la exageración de rasgos o actitudes de personajes o elementos pictóricos. A veces tiene un sentido humorista, sin que se establezca un juicio negativo, como en *El Duelo Interrumpido* de José Garnelo (Exposición de 1890, núm. 353) (15-V-1890).

B. *La selección de gestos.* Aunque pueda utilizar conjuntamente la exageración, el humorista se basa en la selección de detalles de la obra artística que pueden prestarse a humor, sin otra manipulación que esa misma selección. Por lo general, no expresa crítica negativa si no se acompaña de otra fórmula: cuadro de J. Escudé *Cayo Graco arengando al pueblo romano* (Exposición de 1887, núm. 225) que lleva el siguiente subtítulo: «Cayo Graco haciendo sombras chinescas para divertir al pueblo romano» (1-VI-1887); el de V. Mattoni *Postrimerías de Fernando III el Santo* (Exposición de 1887, núm. 485): «Abusando de los efectos de luz, chamusca las narices a un monaguillo» (1-VI-1887); o el de José Uría *Hernán Cortés ante Carlos V* (Exposición de 1890, núm. 995), que subtitula: «Cortés un favor le pide/a la imperial majestad/sin reparar en el sitio/en que pone el memorial» (15-V-1887).

C. *La manipulación de las obras añadiendo imágenes nuevas.* Aunque toda viñeta es, de hecho, una transformación de la imagen original en alguna medida, una fórmula habitualmente empleada por el humorista es la alteración de la obra de arte al representarla mediante la introducción de elementos figurativos o expresivos nuevos de los que el cuadro o la escultura carecía. Presupone la exageración y la selección gestual, casi siempre, por lo que resulta la más compleja de las fórmulas y la más adaptable a cualquier tipo de crítica. El cuadro de C. Gómez Salvador, *Pedro IV el Ceremonioso rasgando el privilegio de la Unión* (Exposición de 1887, núm. 325) que es subtitulado «una calabaza que trae un conejo al cuello viene patinando a saludar a dos viejos gemelos» (1-VI-1887) es uno de los muchos ejemplos de alteración compleja, con más humor que crítica como en el cuadro de P. Francés y Pascual, *¡Que viene el toro!* (Exposición de 1887, núm. 263) al que se le otorga el verso «Se abalanza a un carro/un hermafrodita/mientras anda un cura/a la coz-cojita» (8-VI-1887), que verdaderamente es una lección de transformismo. En otras ocasiones, sin embargo, la manipulación de las imágenes alude a los defectos de las obras, como en el cuadro de E. Esteban *África 1860* (Exposición de 1887, núm. 226), subtitulado «Carreras para mejorar la raza de los caballos del Tío Vivo» (8-VI-1887) o sirven para caricaturizar algunos errores que más tarde serán repetidos hasta la saciedad sobre la pintura de historia, como en el cuadro del *Fusilamiento de Torrijos* (Madrid, Casón) de Gisbert [7].

D. *La doble interpretación.* En general, uno de los modos más frecuentes de hacer reír se basa en el doble sentido de las imágenes o de las palabras. El pintor *impresionista* es representado con paleta y pincel en mano, a modo de escudo y espada *impresionando* el lienzo (20-IV-1887); el cuadro del Alcázar Tejedor *Los padres del celebrante después de la misma nueva* (Exposición de 1890, núm. 18) es interpretado maliciosamente por el abrazo del sacerdote y la madre del celebrante y se coloca al pie la leyenda siguiente: «Mirando este cuadro decía una beata: —Ya se sabe, en cuanto hay libertad, sólo se pintan irreverencias» (23-VI-1887). En otras ocasiones, el doble sentido se combina con la exageración, como en el procaz subtítulo del cuadro de L. Bory *Una leyenda de G. A. Bécquer, titulada Maese Pérez el organista* (Exposición de 1887, núm. 110), en donde el humorista escribe: «Una señora se asusta de ver el desarrollo que toma un miembro de su compañero» (1-VI-1887).

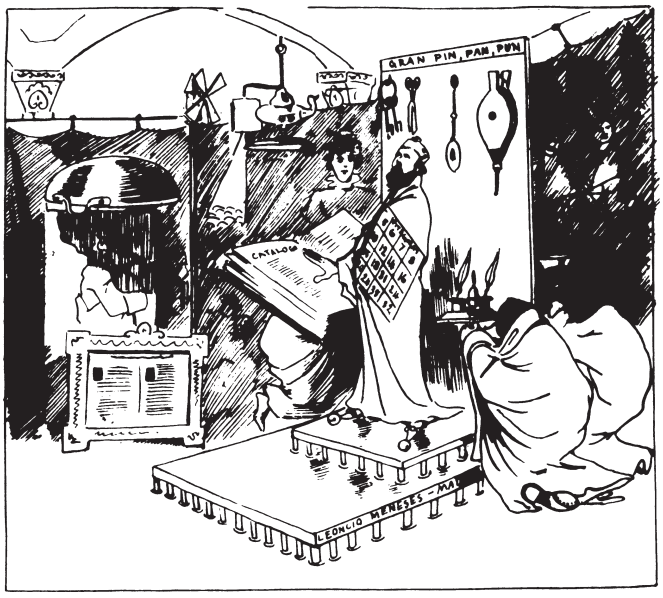
[7] Al pie de su caricatura se lee: «Representa una cuadrilla de contrabandistas disfrazados de religiosos, en el momento de verificar un *alijo* de maniquíes comprados en Francia por el bazar de ropas hechas establecido en la calle de Rebanadillas de la ciudad de Málaga./Uno de los contrabandistas toma la medida de la cabeza del segundo maniquí para ver si puede encasquetarle la chistera colosal que anda rodando por el suelo/. La Providencia debe ser protectora del matute, porque hace que los carabineros guardacostas sean reemplazados en aquellos momentos por un batallón de bizarros fusileros, pintados en una tira de papel. Además, por si esto no fuese bastante, envía sobre el término de la ciudad una lluvia tan copiosa de ceniza que se junta el cielo con la tierra y favorece a los reos del delito de defraudación a la Hacienda./Asustado con lo que sucede, el mar se pone azul, verde y amarillo y se arruga como un chicharrón» (*La Avispa,* 11-VII-1888).

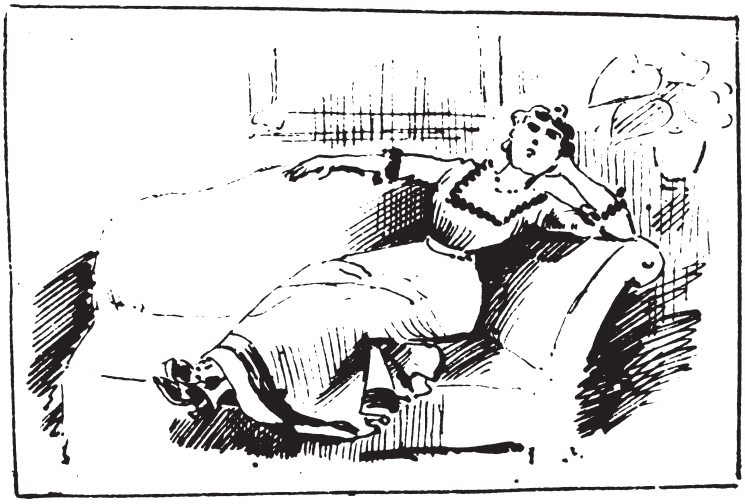
¿Cuál es el sentido de *La Avispa* en la dialéctica Tradición/Modernidad? Dos cuestiones previas: 1. *La Avispa* realiza una crítica profunda de los ideales artísticos establecidos, pero de una forma que puede ser considerada inconsciente de la dimensión subversiva que hoy se percibe. El sentido lúdico-intrascendente del chiste obliga a ver con cautela cualquier entusiasmo de modernidad. 2. Este tipo de materiales de estudio sólo pueden alcanzar una justificación en la medida que encuentren un eco social en donde sean capaz de generar una corriente de opinión crítica y —como es sabido— la difusión de las publicaciones el siglo XIX es considerablemente restringida. Por lo tanto, las dos conclusiones que parecen deducirse del análisis expuesto, a saber, *La Avispa* como hecho subversivo y como generador de subversión, tienen una importancia limitada. Con todo, aunque los medios cuentan con una tradición importante dentro del humor gráfico del siglo XIX, los objetos de crítica son una contribución que hay que tener en cuenta como testimonio —al menos— de una cierta vanguardia crítica a las puertas de una transformación más profunda.

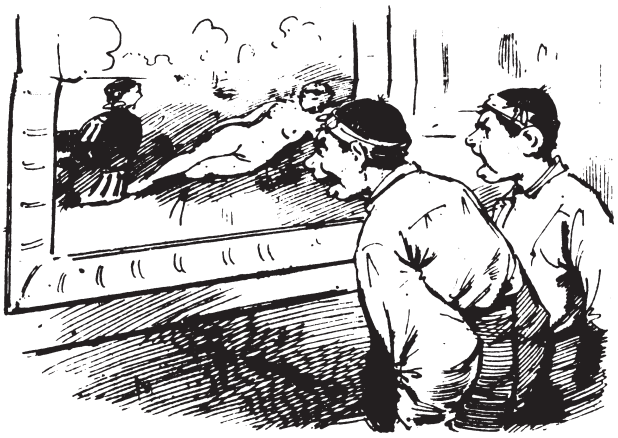
No quiero, sin embargo, que esta reflexión, que por supuesto cabe hacerse sobre éste o cualquier otro hecho artístico de la época que fuere, contribuyese en alguna medida a dirimir el sexo de los ángeles. Existe lo antiguo y lo moderno, desde luego, pero nuestra época puede correr el riesgo de discernir salomónicamente sobre el pasado con desaprensiva atemporalidad. Justifico la presencia de estas imágenes, más que nada, porque, aunque puedan constituir un ejemplo extremo de ambigüedad, son válidas, como testimonio de su tiempo, para comprobar lo fatuo que puede resultar la aplicación de conceptos elaborados *a posteriori* sobre una época tan crítica —pero con tanta personalidad como cualquier otra— como fue para España el último cuarto del siglo XIX. Si el mal llamado eclecticismo de esos años —y digo «mal llamado» porque ecléctico ha pasado a significar todo y consecuentemente a no significar nada— es resultado ahora como una doble alternativa interna entre la modernidad y la tradición, seguiremos dejando sin sentido a una época y nos limitaremos nuevamente, como se viene haciendo hasta ahora, a justificarla por lo que será a disculparla por lo que ya había sido. Existe una conciencia de trasformación, se perciben signos y alternativas de cambio, pero hacia 1880-1900 aún es demasiado pronto para establecer el alcance y la dirección misma de unos impulsos que a cada paso se nos presentan, a nosotros, y a los propios contemporáneos, sumamente contradictorios y que sólo la sucesión de los acontecimientos permitirá clarificar. En 1871, un crítico, Domingo Malpica —desde una óptica ultraconservadora, artísticamente hablando— escribía un pequeño libro, advirtiendo de los peligros en que para él estaba cayendo a pintura y concluye así: «…no nos ha guiado otro móvil al escribirle que el rectificar algunos juicios erróneos elevados a la categoría de indiscutibles, y que a mi modo de ver conducirían el arte a un precipicio (…). Si no hemos acertado a explicar con toda evidencia, quede excusado el defecto con mi propósito: decir lo que entendía y decirlo de un modo sumario y abreviado, cual conviene a un boceto, que a falta de otro mérito, tiene el de ser completamente original» [8]. A pesar de sus advertencias, el arte empezó a caer en un precipicio, pero eso lo supimos muchos años después.

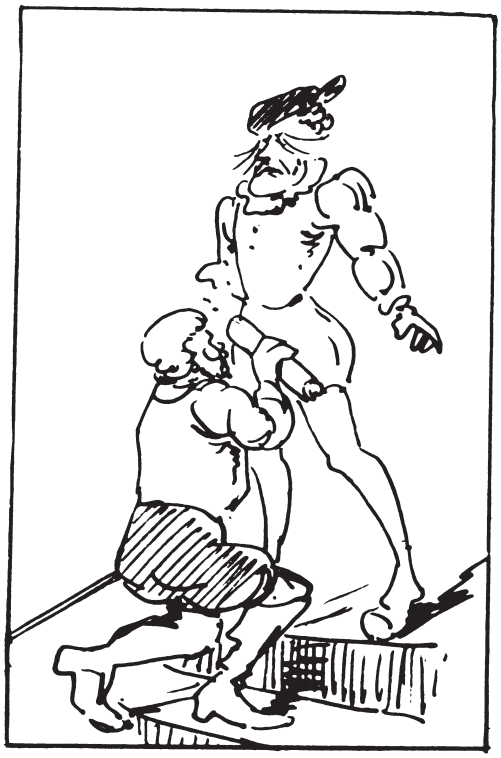
Carlos Reyero

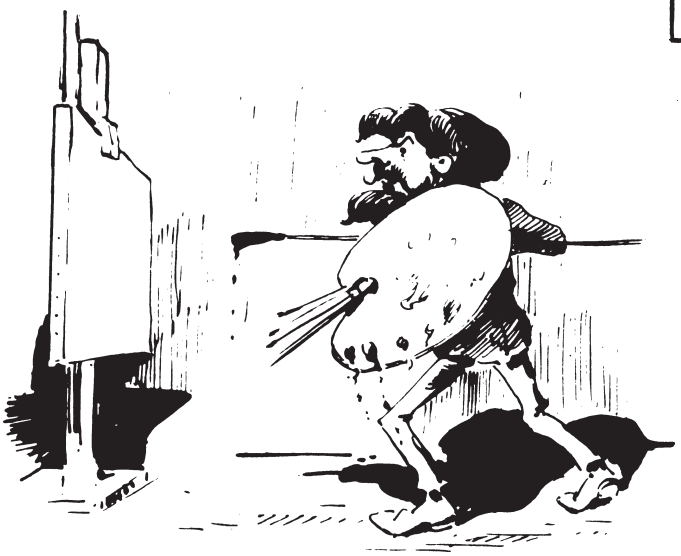
[8] MALPICA, D.: *Del arte moderno. Breves reflexiones sobre el arte de la pintura,* Madrid, 1871, pág. 109.


GRAN PIN, PAN, PUN
CATALOG
LEONCIO MENESES - MA









Claves modernistas en la pintura fin de siglo malagueña

TERESA SAURET

La existencia del modernismo en España parece que sólo tiene una respuesta clara en Cataluña. La tradicional bibliografía sobre el tema, a base de escudriñar en las bases ideológicas de la época, encuentran (o quieren encontrar) sus claves estéticas también en pintores ubicados fuera del ámbito catalán, aunque en la mayoría de ellos los valores modernistas se expresan en forma circunstancial, desde el simbolismo casi con exclusividad y sobre todo en fechas muy tardías. El análisis del período comprendido entre 1880-1915/20 de un núcleo pictórico como al malagueño, desprovisto hasta el momento de un estudio globalizado de su pintura [1] viene a aportar un punto de enriquecimiento al tema al desarrollarse aquí, a finales de siglo, una pintura que va a participar de la estética modernista con relativa sinceridad.

Partiendo de una plataforma estética que se manifiesta desde el estilema realista se introducen a partir de 1880/90 ciertas notas renovadoras que creerán, en determinados pintores, un nuevo lenguaje visual. Esta renovación se puede encuadrar dentro del modernismo en sus diferentes matizaciones. No queremos decir con ello que Málaga, como centro cultural y artístico, puede sumarse al movimiento de una forma clara y generalizada, pero sí que se negó a crear en la localidad unas claves standarizadas del nuevo vocabulario artístico que fueron exigidas por parte de la clientela de una forma sistemática en determinados géneros (como en el retrato) o que fundamentaron la producción de autores que llegaron a multiplicar modelos por la amplia demanda comercial que generaron.

La primera justificación para este hecho la encontramos en el análisis de las clases sociales hegemónicas de la ciudad. Si se da por establecido que el modernismo, con todas sus manifestaciones, es un arte, o un movimiento, ligado a la burguesía, es fácil justificar su desarrollo en aquellos lugares donde este estamento se desenvuelve con mayor coherencia. Ya es tradicional hablar de las peculiaridades de la burguesía en España, su poca entidad, etc. y de determinar la periferia como zona donde puede hablarse con propiedad de su existencia con autoconciencia de clase. En todos los casos se habla insistentemente de las zonas industrializadas de Vascongadas y Cataluña olvidándose, la mayoría de las veces, de desarrollar otros casos como el de Málaga, salvo el de su restringido grupo oligárquico, de tan gran poder a escala nacional (basta recordar el tándem Heredia-Larios-Salamanca y la incidencia en el aspecto económico, e incluso político, que tuvieron en el país), sin embargo, Málaga junto a Cataluña es uno de los centros hispanos donde se puede hablar con propiedad de un fuerte desarrollo autónomo de este estamento. Los estudios del profesor Lacomba [2] han demos-

[1] Un compendio de bibliografía sobre arte malagueño se encuentra en el anexo del Boletín de Arte núm. 4-5 del Dpto. de H.ª del Arte, Universidad, Málaga, 1984. El estudio general de la «escuela» durante el s. XIX lo estamos realizando actualmente como tema de nuestra tesis doctoral.

[2] LACOMBA, J. A.: *La economía malagueña en el s. XIX,* Gifralfaro, núm. 24, Málaga (1972).

trado ampliamente la existencia de una burguesía malagueña que él define como caracterizada «por su cosmopolitismo y cuya actividad estaba claramente en la vía del moderno capitalismo» [3].

Aún ampliamente estratificada podemos hablar de la existencia de dos grupos. El primero sería el oligárquico, de grandes industriales, muchos de ellos extranjeros enriquecidos en Málaga por su actividad. A diferencia del catalán, aún a finales de siglo, pretenden la aristocratización (con todo el contenido «desclasista» que este hecho conlleva), y a proyectar sus actividades económicas a niveles nacionales y no locales. Su dedicación a Málaga en el plano cultural era de carácter proteccionista, en el pleno sentido tradicionalista.

Desde el principio su proyección fue madrileña, que en el campo artístico los hizo importar modos realistas en la pintura, contemplados desde el eclecticismo restauracionista. La consecuencia fue el desarrollo en la localidad de un arte de contenido idealista y formas objetivadas, con un amplio desarrollo de los géneros de evasión (flores, bodegones, costumbrismo-regionalista y paisajes) y del retrato.

Junto a ellos, un amplio contingente de comerciantes y profesionales liberales, constituían una «clase media», muy estratificada [4]. Ellos realmente fueron los que determinaron el ambiente cultural en la ciudad. Pese a la crisis, se resistieron al abandono y consolidaron una dinámica cultural intensa a través de entidades privadas y oficiales. Con exposiciones, premios y pensiones incrementaron «vocaciones», producciones y mercado.

La primera peculiaridad la tendremos precisamente en este hecho, en que serán estas «clases medias» y no las oligárquicas las que activaron el desarrollo artístico a fines de siglo (en realidad a lo largo de todo el último tercio) y esta circunstancia será también la que matice las claves modernistas que se adopten. Con deseos de ser europeos, pero sin Europa, en el sentido de la poca preocupación demostrada por mantener contactos directos con el continente en el aspecto cultural, las fórmulas las recibirán de «oídas», luego en versiones más o menos adulteradas de la estética europea de fin de siglo. Sin embargo, la problemática existencial de la época, por general, tuvo su desarrollo en la localidad, y fue en la materialización de estas inquietudes, a través de formas elaboradas fuera de nuestra localidad y luego importadas las que contribuyeron a crear el modelo que, si bien, no podemos llamarlo «malagueño» si lo entendemos como un estilema modernista peculiar elaborado sobre todo a partir del esquema catalán.

El rasgo definitorio surge a consecuencia de las características ideológica del grupo promotor. Por mimesis con las clases altas insisten en mantener un tradicionalismo de base que aderezan con notas de una modernidad mal entendida. Ésta quedaba traducida en una renovación formal constreñida ante la contemporización exigida. Adecuándola siempre hacia la *moderación* las novedades quedaron siempre reducidas a las posiciones no comprometidas, matizándose con ello las materializaciones estilísticas. Esta postura será la directa responsable de la fijación del modelo modernista en la pintura local desde 1880/90 a 1915/20.

I. Fundamentación del esquema: antecedentes y vías de asimilación

Al igual que el resto de España (salvo Cataluña), el modernismo, entendido sobre todo desde sus versiones simbolistas o del Art Nouveau, se desarrolló plenamente en Málaga a partir de 1900, pero hasta llegar a esta fecha, las nuevas fórmulas plásticas se habían ido gestando unos veinte años antes en formas que fueron infiltrándose paulatinamente a través de diferentes procedimientos y circunstancias. Entre ellas tenemos que destacar en primer lugar a las artes industriales junto a la reproducción gráfica.

Una de las primeras citas visuales que justificaron su introducción en la localidad la encontramos en 1880, fecha en la que se colocan en el altar de la Encarnación de la catedral de Málaga seis vidrieras que completaban la decoración de dicha capilla. El hecho venía a constituir una anécdota más en el programa de terminación de nuestra catedral, lo significativo lo encontramos en que las vidrieras se colocaron gracias a la política de mecenazgo

[3] Ob. cit., pág. 108.

[4] Una definición muy acertada que se ajusta perfectamente a las características de esta tipología social es la que enuncia el prof. Jover como «burguesía hogareña». Ver al respecto su obra: *Política. Diplomacia y Humanismo popular,* Madrid, 1976, págs. 238 y 246.

que ejercían nuestros oligarcas (la sufragaron Tomás Heredia, Carlos Larios y Muñoz Gayo [5]) y en que por su iniciativa directa fueron encargadas a Munich, al establecimiento de Mrs. T. G. Meyer: «especialmente dedicado a construir objetos para la ornamentación de las iglesias» [6].

El envío estaba contado en un lenguaje prerrafaelista. La funcionalidad del objeto favorecía la distribución compositiva con predominio de la vertical y lo angosto en la concepción espacial, el tema, el desarrollo de la espiritualidad reflejada en la estilización de las figuras y la expresión mística de los rostros, sobre todo en los de los Stos. Mártires patronos de Málaga. Como complemento decorativo, una trama floral enmarcaba a los personajes y sugerían un espacio transcendente. Este juego decorativo se complementaba con un enmarcamiento lineal-geométrico que anunciaba formas modernistas. Que duda cabe que la obligada contemplación de ellas, por su significación social y novedad estilística habituarían a nuevas formas estéticas a los pintores locales, intérpretes hasta entonces de lo religioso desde el murillismo y, a lo más, de un nazarenismo muy matizado en aquellos que fueron alumnos de Federico de Madrazo.

A la vez, la cartelística también contribuyó a la difusión del nuevo estilo. En opinión de Javier Fontalva [7], en el cartel de la corrida del IV Centenario de la Reconquista de 1887, anónimo, se inicia, tímidamente, la utilización del lenguaje modernista en este medio de expresión. De hecho, hasta 1894 y firmado por Joaquín Martínez de la Vega, no hay otro indicio. Al estar alguno de ellos impresos en París [8] y Valencia [9] se justifica la utilización de las formas organicistas y su introducción en la localidad.

Paralelamente, en el último tercio del siglo, el grupo burgués, sobre todo en su facción liberal, potencia la creación de periódicos políticos, satíricos y revistas culturales [10]. La mayoría de estas últimas eran copias de otras nacionales [11] adaptadas a las exigencias provinciales. Todas ellas comienzan a publicarse a partir de 1880 destacando algunas especialmente dedicadas a temas de literatura y arte como «La Semana» (1888), «El Renacimiento» (1889), «La Revista» (1888), entre las principales. De todas hay que destacar dos, en las que los primeros lenguajes modernistas empiezan a aparecer, sobre todo en lo que a ilustraciones de complemento se refiere. Éstas son: «Noche y Día» (1886) y «El Arte Moderno» (1898). Ambas tienen como modelo directo al «Blanco y Negro» de la primera época, esto es, en formato, ilustraciones y semejante contenido literario al de los números publicados entre 1891 y 1895. La similitud de «Noche y Día» con «Blanco y Negro» comenzará a partir de 1899, será entonces, también cuando comience a reproducir obras modernistas de autores extranjeros, sobre todo franceses [12].

Por otra parte, la profusa difusión de «Blanco y Negro» [13], que contaba con colaboradores como Salvador Rueda en el plano literario, y reproducía obras de Moreno Carbonero, Enrique Simonet, Muñoz Degrain, Nogales [14], etc., sería uno de los responsables directos de la difusión de la nueva poética. De hecho, hemos podido comprobar que las reproducciones de obras de otros autores, incluso de anuncios, sirvieron de modelo a composiciones de pintores locales. Los casos más claros

[5] Arch. Catedral Málaga, Act. Cap. de 1881 a 1887, Sesión 4 dic. fol. 32 y 32 v.ª.

[6] *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, año 1880, pág. 309.

[7] *El cartel en Málaga: Historia y Estética,* Málaga, Universidad, 1980. Memoria mecanografiada.

[8] FONTALVA, ob. cit., pág. 18.

[9] FONTALVA, ob. cit., pág. 13.

[10] DÍAZ DE ESCOBAR, N.: *Apuntes para una historia del periodismo malagueño,* Manuscrito inédito, Archivo Ayuntamiento Málaga.

[11] Tal es el caso de «Málaga Cómica», semejante a «Granada Cómica» y sobre todo, réplica de «Madrid Cómica» y «Barcelona Cómica». Ver al respecto: GAMONAL TORRES, M. A.: *La Ilustración Gráfica y la caricatura en la Prensa Granadina del s. XIX,* Granada, 1983, págs. 187-189, y SEOANE, M. C.: *Historia del periodismo en España,* Madrid, 1983, vol. II.

[12] «Noche y Día», núm. 167 (29 oct. 1900). Reproduce una Virgen de Demont-Breton.

[13] SEOANE, M. C.: ob. cit., pág. 308-310.

[14] De 1893 a 1895 las páginas de «Blanco y Negro» reproducen las siguientes obras: núm. 107 (20 mayo 1893), pág. 325: «El milagro de Sta. Casilda» de S. NOGALES; núm. 110 (10 julio 1893), pág. 386: «Marina» de GAERTNER y «Secuencia del Quijote» de MORENO CARBONERO; (1894), núm. 141 «Secuencia Gil Blas» MORENO CARBONERO, núm. 161 «Paisaje veneciano» MUÑOZ DEGRAIN, «Paisaje africano» SIMONET; núm. 215 (1895) «El hallazgo del rucio» MORENO CARBONERO, núm. 218 «Escena costumbrista» SIMONET. Basten estos ejemplos.

nos lo ofrecen con las obras de Horacio Lengo, especializado en abigarradas composiciones de flores y animales y objetos decorativos, de discutido contenido alegórico, o el tratamiento de la figura humana a partir de 1900 con Joaquín Martínez de la Vega que trabajara al carbón, siguiendo fielmente los dibujos de Ramón Casas que aparecen en estas publicaciones.

Los contenidos literarios de las revistas malagueñas, sin embargo, son escasos en cuanto a difusión de la problemática poética del fin de siglo, esporádicamente algunas poesías plantean cuestiones estéticas que expongan su línea ideo-filosófica [15], como un antecedente en poesía, sobre la tipología femenina con herencia románica en *El Álbum* de 1883 [16] se codifican valores visuales sobre la «mujer fatal». Desde 1888 *El Renacimiento* insiste en el concepto idealizado de belleza [17] y sobre todo, entre 1897-99, González Anaya habla en claro lenguaje simbolista [18].

Todas estas «citas» modernistas nos hacen poder precisar una cronología que arranca de 1880 y que hasta 1895-99 va preparando como mensajes subliminales hacia la nueva estética, escasas, ciertamente pero que serían el complemento, que, en todo caso, refrendaría a través de otros medios de expresión, las nuevas fórmulas que aprendían por contactos y autores del exterior.

Las aportaciones foráneas se van a realizar a través de dos procedimientos, uno sería la llegada (o los contactos) a la localidad de autores que conocen o trabajan el nuevo lenguaje. Tal sería el caso del escultor Pérez del Cid que llega en 1893 para ocupar la cátedra de vaciado y adorno [19] y que a través de sus enseñanzas habituará a trabajar formas en la línea modernista; o la presencia de Picasso en la exposición del Liceo en 1899 [20]. En la bibliografía picassiana [21] existen abundantes datos sobre estas breves visitas a Málaga, que si bien tienen caracteres de leyenda en lo que se refiere a los contactos de los artistas malagueños, informan de unas estrechas y entrañables relaciones entre él y Martínez de la Vega. El hecho es que de forma drástica Martínez de la Vega desde 1900 cambia sustancialmente su forma de trabajar pudiéndose comprobar la similitud con las obras picassianas de 1899-1900. Las figuras de Martínez de la Vega se caracterizaban entre 1890-1900 por estar construidas por un perfil quebrado, favorecido por la técnica al pastel, usual en el artista desde estas fechas. Una forma de abarcar la realidad sintetizándola por medio de la abstracción del objeto y expresando de él la impronta retenida de la visión. Fórmula que recuerda los trabajos de Toulouse-Lautrec incluso en temática y que desde sus contactos con Picasso casi desaparecerán por un gusto por la línea larga y flexible y una ausencia de la agresividad que pudiera ofrecer el anterior procedimiento, volcándose hacia una expresión más melancólica y suave en sus figuras.

La otra vía sería la «salida» al exterior de autores locales, y como tales incluimos también a Muñoz Degrain y a Enrique Simonet y Lombardo por sus largas permanencias y sus estrechísimos contactos con Málaga. Si bien ambos trabajaron en clave realista-simbolista, lo tardío de la aparición de esta fórmula en sus producciones y el estereotipado lenguaje empleado, sobre todo en Simonet, nos hace clasificarlos dentro del modernismo sólo entre comillas. Indiscutiblemente, Muñoz Degrain, mucho más actual, fue un simbolista más sincero que Simonet, pero demasiado contagiado del realismo trabaja más dentro de claves noventayochistas con dosis simbolista que en la propiamente modernista. Simonet, académico-realista por encima de otro planteamiento estético (basta recordar los lienzos del Palacio de Justicia de Barcelona) asimilará ese modernismo vía Roma, «pasando por D'Anunzio» [22], que fue la fórmula más habitual de nues-

[15] «El Renacimiento» (23 dic. 1888), núm. 14, pág. 4: LUQUE GUTIÉRREZ: «El pintor»; DÍAZ DE ESCOVAR, N.: «La pintura» (24 feb. 1889), núm. 21, pág. 4.

[16] (15 mayo 1889), p. R.P.D.: «Perfil de un retrato».

[17] Ver nota 15.

[18] «El Arte Moderno» (10 abril 1899), núm. 18, S/f. GONZÁLEZ ANAYA, J.: «La Sirena».

[19] PAZOS, A.: *La Academia de Bellas Artes de Málaga en el s. XIX,* Málaga, Universidad, 1984. Memoria de Licenciatura mecanografiada, pág. 233.

[20] Presenta 3 obras: «Primeros auxilios», «Retrato», «Paisaje». Catálogo del Liceo Artístico y Literario, Málaga, 1899.

[21] SABATER, *Picasso: retratos y recuerdos,* Madrid, 1953, págs. 55-56.

[22] FONTBONA, F.: «La pintura modernista en España», pág. 271, incluido en HOFSTÄTTER, H. H.: *Historia de la pintura modernista europea,* Barcelona, Ed. Blume, 1977.

tros pintores. Aún así, se pueden describir ambos por sus altas dosis de historicismo [23] como practicantes del modernismo en sus versiones simbolistas para Muñoz Degrain, y epicúrea para Simonet. El prestigio de ambos les hizo ser modelos imitables en la localidad influyendo en sus discípulos y ofreciendo diversas posiciones interpretativas de la estética fin de siglo. Simbolista fue desde 1900 Joaquín Martínez de la Vega (lám. 1) que ya tenía unos amplios antecedentes nazarenos y prerrafaelistas e incluso toulouse-lautrianos. Por extensión lo fue su discípulo y sobrino Santiago Casilari (lám. 2) que dedicó su vida a reproducir los modelos creados por su tío. Modernista en su versión más convencional, idealizante y dulzona fue Pedro Sáenz (lám. 3), dedicado casi con exclusividad al retrato femenino. Colaborador con *Blanco y Negro* fue Blanco Coris paisajista por encima de todo, practicó los aspectos más convencionales del movimiento. El resto adoptó aquellas notas que «refrescaron» su pintura y ofrecieron el impacto de «lo nuevo».

II. La asimilación del lenguaje modernista. Vocabulario formal y conceptual

El lenguaje formal sobre el que partió el modernismo en Málaga tenía como punto de arranque una narrativa visual que mantenía programas contenidistas en las obras y se materializaba desde formas concretas y naturalistas. El concepto de belleza de esta fórmula estética insistía en programas tradicionalistas que requerían un grado de idealización en los objetos. Por lo tanto, éstos se afrontarían siempre modificando la objetividad absoluta aunque muy sutilmente desde que se introduce el realismo a partir de los años 70. Éste llegó de manos de Bernardo Ferrándiz, autor regionalista que ensamblaba realismo/costumbrista como política de potenciación de valores anti-restauracionista, manipulando la realidad con ello en el momento que se presenta exaltada.

Los valores románticos que implica esta postura se unen a la vigencia del romanticismo en Málaga que venía manteniéndose como: postura de modernidad al interpretarse en clave nazarena o como tradicionalismo en los que insistían en el murillismo o en el costumbrismo anecdótico y sin contenido reivindicativo. Ambas líneas cristalizaron en la recuperación del barroco, interpretándose, tanto como esencia del romanticismo hispánico, como postura de enganche con presupuestos prerrafaelistas, ya que las bases primitivistas del grupo inglés se interpretó en muchos núcleos artístico españoles como pueden ser los andaluces (al igual que los nazarenos) con la puerta en actualidad de nuestro «glorioso pasado artístico» [24].

La tradición barroca mantuvo la exigencia contenidista en cuanto a emisión de valores se refiere, que fueron adoptados por la burguesía a mensajes de su «clase». Adecuándolos a ellos, en la base conceptual que «mueve» a estos nuevos modos pictóricos, está ausente todo programa de provocación e irritabilidad, por lo que la elegancia y suavidad formal del modernismo constituía un modelo fácilmente aceptado. Sin embargo de él y la facetación estilística que ofrece en Europa, en líneas generales, recogidas por la mayoría de los autores, se librarán aquellas facetas que afecten a la impronta del cuadro y lo haga clasificable dentro de una obra «moderna» pero moviéndose siempre dentro de unas claves burguesas ya muy codificadas. El resultado será que la manipulación realizada a programas visuales propios de la estética fin de siglo, vehicula hacia la sugerencia más que a la descripción total, moviéndose no siempre en claves mallarmianas, o sea, no tanto por desarrollo de «la poética de la sugerencia» como por convencionalismo y acomodación a lenguajes estéticos con fuerte contenido tradicionalista. Este hecho determina el tratamiento de la nueva iconografía trabajada en la época.

Significativo es, por ejemplo, la ausencia casi absoluta del desnudo femenino. Cuando aparece va a ser precisamente en obras de autores que se han

[23] Dato que para Hofstätter constituye una de las características, como herencia, del Modernismo, ver al respecto: *H.ª de la pintura…,* pág. 14. En términos más amplios la idea la ratifica: SCHMALEMBACH, F.: en «Judendstil und neue Sachlichtkeit», incluido en la obra: *Jugendstil,* de varios autores, Darmstadt, 1971, págs. 71-72.

[24] Sobre este aspecto, las reflexiones artísticas de Pedro de Madrazo a lo largo de todo el siglo ofrecen amplias referencias. Elocuente resulta su comentario en «Exposición pública de pinturas de la Real Academia de San Fernando», *El Artista* 1836, vol. II, pág. 164.

formado en París y Barcelona esencialmente como son los casos de Simonet y Pedro Sáenz y de ellos, el último, mucho más vinculado a la ciudad, cuando los trabaja procura jugar con la insinuación colocándolos de espalda o perfil (lám. 4) erotizando al tratar con gran delicadeza determinadas partes especialmente potenciadas en las obras como pueden ser las nucas, los cabellos flotantes o el juego ondulante de las líneas que describen el cuerpo, que evocan «abandono» pero dentro de un lenguaje muy contenido. Un autor más local como puede ser Martínez de la Vega [25] abiertamente simbolista por esas fechas, desdibujará las formas con el empleo de una técnica de trazos imprecisos realizados al pastel casi con exclusividad (lám. 5).

Esta contemporización se manifiesta más claramente en el desarrollo iconográfico que materializa los dos motores esenciales que caracterizan las inquietudes de la época: la espiritualidad y el erotismo.

Abandonada la temática religiosa casi absolutamente en el último tercio del siglo, hacia 1893 Martínez de la Vega va a crear dos iconos religiosos: «Ecce Homo» y «Dolorosa» (lám. 6-7) que van a alcanzar un gran éxito a nivel de mercado. Hasta el punto que las multiplicará sin variantes, decorando las cabeceras de las camas de la mayoría de las casas burguesas de la localidad. Los modelos estaban inspirados directamente en las imágenes de medio cuerpo de Pedro de Mena, ahora «reedescubierto» en Málaga [26] y sobre el que se había levantado gran expectación. De él, Martínez de la Vega, utiliza la técnica barroca de aproximación a la imagen trabajando sólo el rostro y los límites: paños en las Vírgenes, cabellos-coronas en Cristos, construidos a golpe de gubia para aumentar en el claroscuro los valores del rostro, y, sobre todo, la emisión de valores emocionales contados desde la represión en el desarrollo del dolor, por otra parte recurso, «tan exquisitamente romántico» [27]. Con este reciclaje de valores tradicionales, como pueden ser barroco/romanticismo/nazarenos, se introduce en la práctica prerrafaelista [28] y desde ella desembocará en el modernismo/simbolismo.

La evolución en 20 años de estos iconos se reducirá a una paulatina humanización de las imágenes religiosas hasta expresar problemáticas personales y en líneas generales vehicularán hacia una visualización cristológica de contenido tolstoniano, ya anunciados precozmente en «El Sermón de la Montaña» de Moreno Carbonero para S. Fco. el Grande de Madrid, de 1887, y ampliamente expresado en el «Flevit super illam» de Simonet (1891). Por otra parte, en las Dolorosas codifica la imagen burguesa de la mujer/casada/salvadora/; o mujer/ingenua/inocencia en las representaciones de Virgen con Niño, tan abundantemente desarrolladas en la literatura de la época [29].

Standarizada se emitirá la fórmula en manos de Pedro Sáenz en 1901 con su «Stella Matutina» (lám. 8), 1.ª medalla en la nacional de ese año, en la que la Virgen/mujer-niña, enmarcada por arcos de rosas, auras de oro y rodeada de ángeles de corte cuatrocentista, sentada como una teótocos, juguetea con el Niño. Concebida la composición en base a equilibrar la verticalidad de la mitad superior del cuadro donde se sitúa a la Virgen, flores y ángeles, con una escalinata que bruscamente incide en la horizontalidad, ocupando la mitad inferior. La técnica, pulcra, el colorido suave y la delicadeza formal en general, la incluye dentro de esa manifestación epicúrea del modernismo. Obra de escasa incidencia en la localidad en cuanto a pintura religiosa se refiere, porque salvo el caso de Martínez de la Vega, el resto, cuando por encargo trabajan lo religioso, volverán a la fórmula tradicional de herencia barroca eliminando todo aire renovador.

Una variante temática que reúne espiritualidad y erotismo son «Las tentaciones» de Martínez de

[25] CONDE-PUMPIDO, B.: *Pintura malagueña del s. XIX: Joaquín Martínez de la Vega,* Málaga, Universidad, 1983. Memoria de licenciatura mecanografiada.

[26] PAZOS, A.: «La identificación del "Cristo de la Buena Muerte" como obra de Pedro de MENA y su integración en la imaginería profesional malagueña», B.º Museo Diocesano, núm. 3-4 (en prensa). SAURET, T.: «Noticias documentadas sobre el homenaje de la Málaga contemporánea a Pedro de Mena», B.º Museo Diocesano, núm. 1-2, Málaga, 1981.

[27] PRAZ, M.: *La Carne, la muerte y el diablo en la Literatura románica,* Venezuela, 1969, pág. 232.

[28] Sobre el «prerrafaelismo» y su vinculación con el modernismo ver: CERDÁ I SURROCA, A.: *Els prerrafaelites a Catalunya,* Barcelona, 1981, y HOFSTÄTTER, H. A.: ob. cit.

[29] LITVATK, L.: *Erotismo fin de siglo,* Barcelona, 1979 y HINTERHÄUSER, H.: *Fin de siglo: figuras y mitos,* Madrid, 1980.

la Vega (lám. 9). De herencia igualmente románica [30] recuperada por el simbolismo, desarrollan todo un discurso sadomasoquista de recreo en el sufrimiento producido por el deseo y la aceptación del sexo. Si en el monje se expresa la soledad y todo un programa moral de rechazo del Eros que trata de inmunizar al espectador según la ética burguesa, en la mujer se recrea el patrón de mujer/fatal [31] incluso visualizada según textos románticos [32]. La imagen se expresa aplicándole todos los tópicos del icono: cabellos flotantes adornados con perlas, pechos desnudos erotizados con la abertura intencionada de las prendas, rostro joven y bello en el que indefectiblemente hay apuntado una sonrisa maliciosa y enigmática. Colorido muy claro, abusando de los blancos (¿identificándolo con lo cadavérico/muerte/pecado?), alegrado con brevísimas pinceladas de rojo/naranja en el cuello y la cabeza. En esta dualidad oración/tentación y en su desarrollo tan juanramoniano, se introduce el autor plenamente en la problemática simbolista de la época constituyéndose en una de las manifestaciones más actuales en la localidad aunque de muy escasa proyección pues sólo su sobrino Santiago Casilari le seguirá, con mucho menor garra y más comercial.

Estas «tentaciones» sirven de base para otros temas que parten de la misma problemática pero virándolos hacia programas profanos y cubren el desarrollo del erotismo en la plástica local. Éstas son toda una serie de escenas que describen «asedios/violaciones» (lám. 10) en las que los personajes femeninos aparecen dormidos/abandonados introduciéndose con ello en la poética de la *Liebestod* wagneriana [33] pero adaptados a las exigencias locales. Precisamente esta ambigüedad de narrativa en la que la mujer aparece en vez de «entregada», dormida, forma parte de esa reducción de la realidad, de la sinceridad, que el mercado local realizará exigiendo un constante encubrimiento de todo lo que pueda suponer agresividad o descarnación, aunque a veces el autor se escape a la mediatización aclarando intenciones cuando ilustra las escenas con titular como: «Razón tiene en hacerse la dormida», y otros más suaves como «¿Con quién soñará…?

Precisamente el sueño será el protagonista de toda otra serie de obras, que habían tenido como punto de partida, décadas antes, los retratos de muertos, expuestos en un claro lenguaje realista y que paulatinamente, Martínez de la Vega cambiará hacia personajes dormidos, primeros retratos y después composiciones femeninas (lám. 11) en la que se sumerje en la expresión de lo «absoluto» a través del sueño practicando la línea mallarmiana de gran desarrollo en aquellos momentos. Composiciones las más de las veces erotizadas con el descuido de la ropa y la flor roja del pelo de las mujeres de los cuadros.

La aceptación por parte del mercado local de esta ambigüedad narrativa incidirá, sobre todo, en la tipificación del retrato femenino.

A lo largo de todo el siglo se habían codificado unas claves de identificación del modelo que, como en el resto del país, quedaban expresadas en la emisión de tres valores esenciales: elegancia, naturalidad y sencillez. Éstos habían sido magníficamente interpretados en el lenguaje romántico tanto como en el realista. Con excelentes maestros locales como Ferrándiz o Moreno Carbonero la sociedad malagueña había aceptado y demandado este marco conceptual que ahora se adapta perfectamente al lenguaje modernista.

Si los retratos masculinos insistían en una visualización tradicional cargadas de «gestos» realistas, en los femeninos se exigió modificar esa sinceridad por una emisión de la imagen que ofreciera una impronta más «moderna». Ésta la consiguieron incrementando el grado de idealización que, a modo de elixir, hizo «rejuvenecer» a todas las féminas retratadas. La máxima de Boldini: «… Si alguna vez la modelo no responde con la frescura o la belleza de su rostro a las otras bellezas indudables del traje, las joyas o los fondos, la sueño tal como ella quisiera ser y quedamos ambos contentos» [34] fue la pauta a seguir por los retratistas de modas.

[30] PRAZ, M.: ob. cit., págs. 207 y sigs.

[31] Para una referencia de las distintas tipologías femeninas a finales de siglo véase: STERNBERGER, D.: «Sinnlichkeit um die Jahrundertwende» en *Jungenstil* cit., págs. 100-106.

[32] Una descripción literaria que se corresponde exactamente con la imagen creada por Martínez de la Vega se encuentra en: LEWIS, M. C.: *Ambrosio or the Monk,* 1976, cit. por PRAZ, M.: *La Carne…,* pág. 210.

[33] LITVAK, L.: ob. cit., pág. 24.

[34] LAGO, S.: «Artistas españoles: El pintor Pedro Sáez», «La Esfera», núm. 39 (año 1914), S/f.

En Málaga el modelo lo implantó Pedro Sáenz. Su larga estancia en Barcelona permitió que aprendiera una fórmula muy europea para el retrato. Su modelo más inmediato fue el Rusiñol recién venido de París que influyó en Sáenz haciendo que la elegancia, conseguida por un tratamiento técnico muy cuidado y su estética, en el fondo cargada de tradición idealista, se conjugaran en composiciones y retratos donde la belleza se exaltaba aplicando todos los recursos al uso (lám. 12). Baste hojear las páginas de «Blanco y Negro», del que era un asiduo colaborador, para comprobar la tipificación que consiguió del icono femenino, invariablemente aplicado también al retrato. Sin alejarse de la finalidad icónica todos sus rostros presentan la suma de valores ruskinianos [35] (lám. 13) traducidos en candidez sabiamente aderezadas de un punto de frivolidad como «flou» estereotipada que convertía a los retratos en personajes de D. Anunzio. Era de nuevo el juego de la dualidad de expresión, de la insinuación y la confusión, que permite adivinar sin comprometer. Sin paralelo en la localidad local, él se convirtió en el retratista casi absoluto de la sociedad local, sobre todo en lo que se refiere a los estratos altos y medio/altos.

Sin imitadores fieles, la mayoría de los pintores locales que cultivaban el retrato modificaron su «asepsia narrativa» (o bien se adaptaron al gusto del cliente) y le aplicaron a las retratadas puntos de frivolidad, más que a base de gestos poco convencionales (que en el caso de Jaraba lleva más bien a practicar un realismo de primeros del XX), a «disfrazar» a sus modelos con flores rojas, pañuelos, mantillas y mantones, tratando de hacer una identificación con personajes marginados (gitanas, prostitutas) que una línea de la plástica fin de siglo estaba desarrollando y poniendo de moda. Era más bien la «desacralización» del modelo femenino/burgués modernista, que con tanta habilidad y elegancia había llegado a crearse en la plástica y en la literatura de esa época, pero que en la localidad se entendía como «moderno».

Al margen del nuevo tratamiento aplicado a la figura humana, al *entorno,* gracias al modernismo actuará como complemento de una vida fácil que comenta bailes, carnavales y acontecimientos sociales-costumbristas, estos últimos, como exponentes de un regionalismo que se quiere recuperar con carácter reivindicativo pero a los que se les elimina los aspectos crudos. Quizá en esta modificación sea en lo único que se pueda entrever una postura «modernista» ya que estas escenas pretenden, sobre todo cuando son interpretadas por Jaraba o Simonet, ser «actuales», empleando una técnica muy suelta y una gran preocupación por captar la luz/sombra y sus variaciones tonales, acercándose con ello a claves impresionistas. Jugando con estos valores y los simbolistas, Muñoz Degrain y la escuela paisajística que él genera, se preocupan por fijar tonalidades rosáceas que suelen adquirir gran intensidad en crepúsculos (¿proféticos?) o atardeceres donde pueda jugar con los grises y los malvas/lilas. Las narraciones wagnerianas de Muñoz Degrain presentarán una dualidad entre el compromiso simbolista y el impresionista, así como las vistas venecianas de Moreno Carbonero o Reyna Manescau, tan en la línea decadente del fin de siglo simbolista pero, en el fondo, tan fortunista en la técnica.

Paradójicamente, la ciudad, lo urbano, tendrá escasísima presencia, al igual que en el desarrollo arquitectónico que, de hecho, en su versión modernista aparece en escasísimos episodios, con su lenguaje más historicista que netamente modernista.

Un buen exponente del entendimiento que tuvieron los locales del movimiento fue el planteamiento adoptado para uno de los géneros más producidos en la época junto al retrato y al paisaje. Nos estamos refiriendo a la temática floral. El mercado se inundó de pequeñas obras, de carácter eminentemente decorativo que ciñen las composiciones a grupos de flores en los que José Nogales [36] adquirió una excelente especialización. La elección de las flores: rosas (blancas o rojas), magnolias y escasas lilas serán las escogidas (las mismas que sirven de acompañamiento a los personajes femeninos). Los títulos como «Flores y espinas» (Medalla 3.ª clase en la Nacional de 1890) nos vuelve a esa dualidad de planteamiento de contenido que sugiere el juego simbolista, éste mucho más desarrollado en Horacio Lengo [37] (lám. 14) dedicado casi

[35] Sobre la difusión de los textos de Ruskin en esos años ver: CERDÁ I SURROCA, A.: ob. cit., pág. 24, págs. 197-205.

[36] MORALES FOLGUERA, J. M.: *José Nogales Sevilla,* Málaga, 1975.

[37] Muerto en Madrid (suicidado) en 1890 se nos presenta como un precursor de la temática.

en exclusividad a unas extrañas composiciones donde jarrones, abanicos insectos (hormigas, cigarras, mariposas, escarabajos), azulejos, flores y pájaros (palomas, golondrinas, gorriones) se apelmazan desarrollando toda una sinfonía cromática a las que, para que no ofrezcan dudas, se les colocan títulos como: «Amor… alegría, flores de un día». Pese a lo agradable de su conjunto resultan de un gusto discutible, porque si por una parte hay todo un despliegue de minuciosidad técnica, resultan como elaboración extraída y manipulada en obras de consumo definibles como Kitsch [38].

En resumen, todos los planteamientos plásticos desarrollados en esta época en la localidad, se van a presentar dentro del plano de la ambigüedad y sobre todo de la *dualidad.* Posiciones alternativas ensambladas en fórmulas de complicada lectura que, si bien a finales del s. XIX y primeros del XX tienen un amplio desarrollo y constituyen elementos de contemporaneidad, son una de las claves de identificación de la plástica del s. XIX. Luego serán obras que en esencia estará más encajadas dentro de «lo decimonónico» que de la «modernidad», pese a los esfuerzos de actualización realizados en ellas. En la mayoría de los casos, y salvo las excepciones ya señaladas, sólo podrá hablarse de posiciones «modernas» pero alejadas de ese convencimiento de renovación de base que los modernistas creían poseer.

Teresa Sauret

[38] ECO, U.: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* Barcelona, 1968, págs. 118, 129, 132, 182, citado por RAMÍREZ, J. A.: *Medios de Masas e H.ª del Arte,* Madrid, 1976, pág. 269.

Fig. 1. Joaquín Martínez de la Vega, *Dolorosa.*

Fig. 2. Pedro Sáez, *Retrato.*

Fig. 3. Pedro Sáez, *Cartel.*

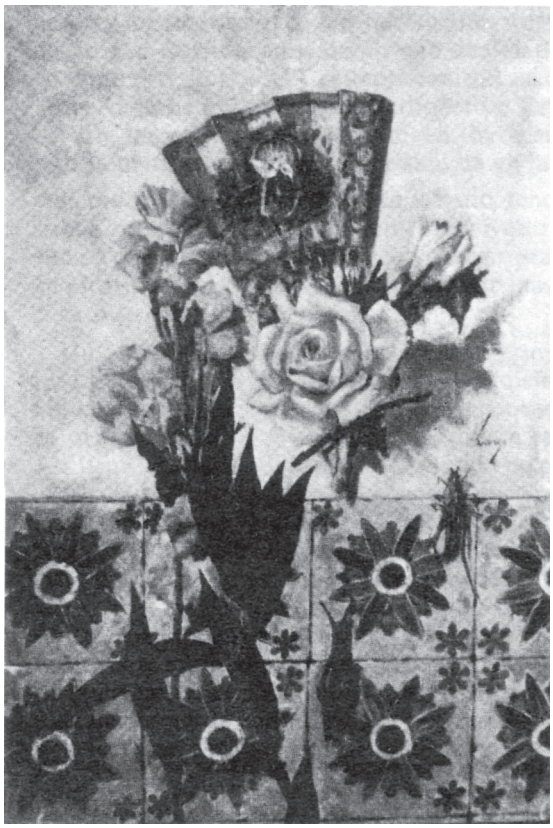


Fig. 4. Horacio Lengo, *Composición.*

La noción de Arte Nuevo en el Modernismo catalán y sus implicaciones ideológicas y políticas

ELISEU TRENC BALLESTER

No hay que confundir la noción o doctrina de Arte Nuevo con el *Art Nouveau,* movimiento estrictamente plástico, a pesar de que la doctrina del Arte Nuevo lo incluya. Se trata de un concepto mucho más amplio fundamental para la ideología modernista. Podemos considerarlo como un subproducto de la filosofía vitalista pero posee en la península ibérica un origen autónomo al ser uno de los componentes de la obsesión estética, histórica y política por la decadencia que acosaba a España a finales del siglo XIX. El Modernismo catalán venía a decir más o menos: El Viejo Arte ha muerto, el arte de los moralistas y de los naturalistas; un *Arte Nuevo* ha nacido, libre, vital, reflejando la infinita variedad de la naturaleza humana; un arte no decadente o moribundo como el de Castilla o de la tradición mediterránea, un arte al contrario, de progreso, de exaltación del Individuo, del Genio, del Héroe y del Superhombre, del Norte. Esta idea es inherente a la idea misma de *Modernidad,* esta preferencia por lo nuevo y lo moderno en arte y el rechazo de las normas anteriores. Al insistir sobre las nociones de progreso y de *Arte Nuevo* J. L. Marfany nos ha ayudado a encontrar una coherencia al Modernismo catalán que éste no tenía si se le consideraba únicamente de un punto de vista estético, coherencia que sólo existe si se le considera como un proceso histórico global. Por otra parte es insuficiente hablar de una preferencia por lo nuevo en arte y de desprecio por lo antiguo si nos encontramos con artistas como Rusiñol y A. de Riquer, para quienes la Edad Media es un ejemplo y un modelo. Marfany sugiere una estructura global para todo el movimiento que pueda incluir desde un vitalista mesiánico como Pompeu Gener hasta un goticista católico como Riquer, estructura ideológica y no estética. Insiste primero sobre la noción de progreso:

> «…un anhelo de modernidad, de constante renovación de marchar en el sentido de la historia, de impulsar su perpetua progresión. Hay que volver la espalda al pasado inmediato y mirar siempre al frente, hacia el futuro» [1].

Pompeu Gener o el regeneracionista Jaume Brossa encajan perfectamente en esta definición del Modernismo catalán pero para que A. de Riquer o Sebastià Junyent puedan verse incluidos en ella es menester añadir unos datos históricos que Marfany nos proporciona a continuación:

> «Es (el modernisme) heterogéneo porque, en definitiva, representa al intento de recuperar en unos años un atraso cultural de medio siglo. Y así, penetran en el país a un mismo tiempo las influencias de movimientos extranjeros tan distantes en lo espacial y lo temporal, entre sí, como los personificados por Ruskin, por Ibsen o por el simbolismo francés. Es lógico, pues, que en el seno de lo que hoy llamamos *«modernisme»* aparezcan contradicciones muy diversas y muy notables» [2].

[1] MARFANY, J. L.: *Modernisme y sociedad,* Tesis de licenciatura, 1967, Universidad de Barcelona, pág. 27.

[2] Ídem nota 1, pág. 18.

Al hablar de un atraso cultural de medio siglo Marfany nos permite eliminar una aparente contradicción del movimiento. Las ideas estéticas y sociológicas de Ruskin, viejas de medio siglo en 1900, eran nuevas y progresivas para los Catalanes ya que su ideología se extiende sobre todo a partir de su muerte en 1900. Lo que Phoebe Pool notaba como una paradoja en los escritos de Sebastià Junyent, es decir que hablase de la aparición de un gran Arte Nuevo, de la evolución de formas pasadas y al mismo tiempo que considerase al Pre-Rafaelismo (un movimiento en gran medida neogótico viejo de medio siglo) como uno de los momentos de perfección artística, deja de ser problemático [3]. La diferencia cronológica no era sentida por los Catalanes como hubiera podido serla por los ingleses, para los primeros el arte y el pensamiento ingleses seguían siendo *nuevos.* Junyent no es el único que asocie Pre-Rafaelismo y novedad. En su soneto referente a los Pre-Rafaelistas, Riquer habla así de Dante Gabriel Rossetti:

> «Camina ab Miss Siddal admirada y sotmesa;
> es la *Casa de Vida* que s'obra ab tot l'esclat llumínich,
> d'un art nou que dexa enlluhernat» [4].

Muchos otros investigadores han notado esta aparente contradicción o paradoja de los *«modernistas»* entre lo nuevo y lo antiguo, pero en realidad para Riquer o Junyent no se trataba de una contradicción. Junyent insistía sobre la necesidad para el arte de fomentarse sobre la tradición y el pasado, pero declaraba muy claramente que era inútil imitar el arte del pasado en una forma de rebrote sentimental. El verdadero arte moderno consistía para él en el espíritu que impelía al artista a crear algo nuevo, y en la actitud hacia al arte de la sociedad en que vive el artista. Creía en la evolución del arte, fomentado en una tradición, hacia la perfección:

> «La idea de la evolució eterna del art cap a una perfecció, la impossibilitat de ressucitar cap art passada, la necessitat de tenir art propi, constituheixen la rahó d'ésser i la defensa llògica del art modern» [5].

Junyent como era normal en todos los escritores modernistas que se interesaban por el *Arte Nuevo* incluía en su concepto de Modernidad una actitud expansiva y la necesidad de aprender de países ajenos, la necesidad para los artistas de viajar y de estudiar pueblos lejanos y antiguas civilizaciones.

En realidad esos países ajenos se reducían para la mayoría de los *«modernistes»* a los países del norte de Europa, a los cuales se asociaba estrechamente la noción de *Arte Nuevo.* El culto a la Juventud que caracteriza el Modernisme posterior a 1900 (los títulos de las revistas *Joventut, Art Jove,* sin olvidar *Arte Joven* editado en Madrid por el joven Picasso y F. de A. Soler, son buenos indicios de ello) se fundamenta sobre la noción del progreso no sólo estético y filosófico sino también tecnológico y social con los resultados visibles de los museos, galerías y bibliotecas de los países europeos más progresistas. La Juventud simbolizaba el progreso y personificaba las energías heroicas que lo impedían. La revista *Luz* en su primer número afirmaba esta creencia en una crónica muy conocida, firmada por A. L. de Baran (Miguel Utrillo) titulada *Arte Joven:*

> «Los que espontáneamente nos hallamos agrupados en torno de *Luz* somos jóvenes, y en ello cifraremos tanta fuerza y esperanza, que todos nuestros deseos van encaminados a imprimir perpetua juventud a lo que podamos producir ahora, mañana, más tarde y siempre. Somos jóvenes y por lo tanto desconocidos, pero somos los hombres de mañana y comprendemos que nada o casi nada podemos aprender de cuanto han hecho o mejor dicho, de cuanto han dejado de hacer los que nos han precedido en la vida, en nuestro país» [6].

Utrillo prosigue diciendo que *Luz* contará con «el apoyo de los espíritus jóvenes; de todos aquellos que aspiran a la juventud del Arte» entre los cuales cita a artistas franceses Puvis de Chavannes, Degas, artistas británicos, Whistler, Burne-Jones, William Morris y germánicos, Wagner. *Luz* se fija como objetivo «difundir entre la juventud española las cosas de Arte que pueden imprimir un sello personal al país, sumergido casi completamente en la espesa capa de cromos, aleluyas, escenas de costumbres, vistas de Venecia y Sevilla y demás cinematografías antiestéticas» [7].

[3] Phoebe Pool: *The Relation of Picasso's Painting 1900-1907 to Writers and Artists of his own and the Previous Generation,* PhD dissertation, 1959 (no publicada, London University Library).

[4] A. de Riquer: *Aplech de sonets,* Barcelona, 1906, pág. 55.

[5] Junyent, S.: *L'art nou i l'art vell,* «Joventut», vol. VI, Barcelona, 1905, págs. 6-7.

[6] De Baran, A. L.: *Arte Joven,* «Luz», 2.ª etapa, núm. 1 (1898), Barcelona, pág. 2.

[7] Ídem nota 6.

Ya aparece en estas últimas palabras la idea de un arte español anticuado, degenerado, contrapuesto al arte joven, nuevo, que tiene que inspirarse en el Norte de Europa. Así el Sur de Cataluña, es decir esencialmente Castilla y Madrid representan para los *«Modernistes»* el arte viejo, decadente, antimoderno por excelencia. En el mismo artículo Utrillo compara Barcelona y Madrid:

«Hemos dudado un momento, si debíamos publicar *Luz* en Madrid o en Barcelona; pero siendo esta última ciudad, la verdadera capital artística en el sentido moderno y universal de esta palabra, por eso reaparecemos en la capital de Cataluña, que consideramos artísticamente como la verdadera capital de España, ya que un miembro lozano en un cuerpo medio consumido representa lo mejor, así sea en un individuo como en una nación» [8].

Contrariamente a los otros países europeos en los cuales el *Arte Nuevo* se oponía al arte anticuado, viejo del propio país, hubo una tendencia en el Modernismo catalán a oponer, en una generalización abusiva, un arte catalán nuevo, progresista a un arte madrileño viejo, conservador, esto por razones políticas obvias. Cuando el grupo auténticamente regeneracionista de *«L'Avenç»* como Jaume Brossa a su cabeza se puso, en un intento de transformación radical de la sociedad catalana, a combatir de forma violenta la sociedad catalana de la Restauración y sus formas culturales consagradas —*La Renaixença*— quemaron la revista que hubo de suspender su publicación al cabo de un año, en 1893. Si la *Renaixença* se podía combatir a nivel estético, desde Cataluña era casi imposible combatirla a nivel político ya que era el resurgir del nacionalismo catalán. Por esta razón los *«Modernistes»* desplazaron a menudo oposiciones generacionales en oposiciones geográficas, se inclinaron hacia el Norte ignorando y despreciando el Sur, «cuerpo medio consumido» y enfermo según ellos. Por un lado, el mundo artístico académico y tradicional de Madrid permitía precisamente esta asimilación Castilla-degeneración, pero, por otro lado, esta actitud catalana, dictada a nivel político por el catalanismo, presuponía silenciar el movimiento regeneracionista y moderno madrileño, tanto o incluso más abierto a las culturas del Norte de Europa que el *«Modernisme»,* con revistas como *La España moderna* que contiene más artículos sobre Carlyle, Ruskin, Nietzsche, Burne-Jones y Spencer que cualquier revista catalana contemporánea, sin olvidar *La Lectura, Revista Nueva, Vida Nueva, La Vida Literaria,* etc.

Una vez establecida la idea de una degeneración y de una decadencia españolas, algunos teóricos *«modernistas»* quisieron encontrar las causas de un decaimiento de las energías raciales de España, a las cuales el Norte sólo daría nueva vida. Así lo proclama, desde *Luz,* J. M. Roviralta en un artículo de título significativo *La regeneración estética en España:*

> «El cambio se impone, nuestra raza raquítica ya está gastada, la civilización, el adelanto, el mundo quiere energías que consumir, alimentos que debilitar y vida nueva que se gaste en su trabajo; vengan estas energías, vengan estos alimentos y esta nueva vida que el mundo necesita para volar por los aires y correr y perderse en el fondo de un camino que conoce; venga un impulso para que el mundo no se detenga; quédese atrás los espíritus afeminados y que siga en su correr veloz el que pueda. ¡Atrás la indiferencia!
> ¡Paso libre, paso al Norte!» [9].

Se ve claramente en este párrafo que lo que los Catalanes entendían mediante la idea de *Arte Nuevo* era inseparable de las teorías mesiánicas del Heroísmo y del Superhombre que dominan en sus escritos. La definición del arte según Nietzsche era primordial para ellos. Su idea de que el arte era una manifestación de la voluntad de poder del artista y de su determinación de predominio informa la actitud de un Pompeu Gener, por ejemplo. Nietzsche creía que el arte progresaría mediante una serie de explosiones, el futuro contenía la promesa de una nueva salvación y de una época de triunfo. Esto se acoplaba perfectamente a la creencia, un tanto apocalíptica, que la entrada en un nuevo siglo, el siglo XX, traería una explosión de las artes y en el conjunto de la cultura. Esta creencia era generalizada en los medios culturales y artísticos europeos, era una confrontación entre el final de un siglo anticuado y el alba de un siglo nuevo [10]. El *Arte Nouveau* en Francia, el *Judenstil* en Alemania

[8] Ídem nota 6.

[9] ROVIRALTA, J. M.: *Arte Nuevo,* «Luz», 2.ª etapa, núm. 6 (1898), Barcelona, pág. 63.

[10] MADSEN, S. T.: *Sources of Art Nouveau,* New York, 1975, pág. 82.

y el *Modern Style* en Inglaterra se inspiraban todos de esta filosofía. Para escritores como Roviralta y Gener el Norte venía pues revestido de energías vitales que consideraron incluso como raciales.

Como última y extrema consecuencia de esta asimilación Arte Nuevo-Arte del Norte, basada en motivos políticos catalanistas, Pompeu Gener se embarcó en la tortuosa empresa de establecer el arianismo de la raza catalana y su superioridad sobre el resto de España, tildada despectivamente de semítica.

Como siempre en la historia del arte conceptos que pueden parecer puramente estéticos, como arte de *Arte Nuevo* tienen una base histórica e ideológica. Hemos visto que la noción de *Arte Nuevo* para los modernistas catalanes se fundamenta en una ideología regeneracionista y mesiánica representada fundamentalmente por unos pocos pensadores reunidos bajo la etiqueta globalizante de Norte, Carlyle, Ibsen, Nietzsche y Spencer.

El atraso cultural del medio siglo de Cataluña respecto a los países más avanzados de Europa explica la inclusión, entre estos maestros del pensamiento modernista, de Ruskin y la inclusión, entre los modelos de los cuales hay que inspirarse, del arte Prerrafaelita.

La asociación *Arte Nuevo-Norte* genera, por oposición el binomio *Arte Viejo-Sur,* una asimilación entre Arte decadente y Madrid, generalización abusiva que explican razones políticas obvias, el catalanismo en lucha contra el centralismo castellano. Por este camino que intenta subrayar las diferencias entre Cataluña y el resto de España, el vitalismo que los Catalanes notan en los países nórdicos llega a asociarse a la noción de raza, y un pensador como Pompeu Gener cae en la aberración del racismo al intentar incluir Cataluña en un conjunto nórdico ariano, totalmente distinto y evidentemente superior al resto de España, integrada en una raza mediterránea semítica. Finalmente debo decir que la mayor parte de las ideas de esta ponencia me han sido sugeridas por la lectura de la tesis de Michael John McCarthy, *Catalan «Modernisme» and English cultural movements of the nineteenth century* [11], tesis desgraciadamente inédita y poco asequible. El estudio de McCarthy contiene ideas interesantísimas sobre la ideología del *«Modernisme»,* ideas que merecen, a mi ver, ser divulgadas y discutidas.

Eliseu Trenc Ballester

[11] Esta «PhD dissertation» puede ser consultada en la Cambridge University Library. Fue presentada en 1973.

Textes antihistoricistes en el debat arquitectònic de la Catalunya del darrer quart del segle XIX

FREDERIC VILÀ I TORNOS

Una clara opció pel nou enfront del vell ens ve donada en una sèrie de manifestacions antihistoricistes que apareixen en la Catalunya de finals del segle passat.

Algunes d'elles corresponen a les ponències dels Congressos d'Arquitectes dels anys vuitanta. Aquests Congressos són una mostra excepcional, i en algunes dissertacions aflora la problemàtica d'enjudiciar l'electicisme de l'arquitectura del moment.

Així en el Congrés de 1888 celebrat a Barcelona amb motiu de l'Exposició Universal, Joaquim Bassegoda i Amigó intervé atacant l'ús dels estils històrics perque enten que frustren l'autèntica genialitat del present [1], cosa que també fa Josep Domènech i Estapà, insistint en les seves tesis del Congrés de Madrid de 1881, i reafirmant que s'ha de lluitar per aconseguir un estil vertader —oblidant èpoques anteriors— que sorgeixi de configurar les noves funcions industrials i els nous materials [2].

Ara bé, malgrat aquesta forta ofensiva contra l'historicisme aplicat a les obres modernes, observem que no es posen en qüestió les reconstruccions monumentals, com si es consideressin cosa apart, i que en general són avaluades positivament pels arquitectes i pel conjunt de la societat.

Però en ocassions aquesta acceptació es trenca i, quan el monument mateix és controvertit, cal entendre que s'ha arribat a la cota més alta en la intensitat crítica de les formes arquitectòniques antigues. I precisament això —el fet d'arribar a l'estadi més avançat del rebuig— pot apreciar-se en els interessants texts —excepcionals en llur radicalisme— a propòsit de la polèmica entorn dels projectes de la façana de la catedral de Barcelona, i dels comentaris sobre la restauració del monestir de Santa Maria de Ripoll, texts dels que ens ocuparem detingudament en aquesta comunicació.

Aleshores, per situar adequadament aquests escrits, cal recordar el paper importantíssim que juga el monument en el XIX català, segle plé d'agressions a les arquitectures medievals, degudes inicialment a la manca de valoració positiva, després als abandonaments, a les convulsions socials i polítiques, i a les expansions i reformes urbanes. I al mateix temps, reactivament, un segle també plé d'intents de protecció i recuperació d'aquests monuments com a peces del patrimoni cultural. Perquè la sensibilització pel monument va estretament lligada a Catalunya al fenómen de la Renaixença, donant en conseqüència al tema un tractament romàntic i evocador, i esdevenint la reivindicació dels edificis un poderós instrument cara a l'afirmació de la pròpia identitat nacional.

Llavors, quan ens introduïm ja en la panoràmica del darrer quart de segle, un cop superada de bon tros la suggestiva etapa romàntico-patriòtica del anys trenta, albirem una fase del discurs arquitectònic marcada pel positivisme eclèctic que matisa les evocacions medievalistes amb el racionalisme violletià.

[1] *Segundo Congreso Nacional de Arquitectos,* Barcelona, 1988, págs. 75/77.

[2] Ibidem págs. 94/96.

A més, cal tenir en compte el revifament catòlic provocat per la influència del Concili Vaticà I suspés al 1870 que, conjugat des del 1875 per la Restauració, facilitava i promovia accions d'efectisme historicista i religiós arreu de l'Estat, accions de les que cal destacar l'erecció de Covadonga, obra del valencià Frederic Aparici i Soriano, des del 1888, i les intervencions de Juan Bautista Lázaro a la catedral de Lleó, des del 1892.

Per altra banda, a Catalunya, a nivell de pensament, es basteix un escolasticisme iniciat per Jaume Balmes i completat per Josep Torras i Bages que propugnarà una estètica d'idealisme cristià, tot i inspirant la teoria artística del nacionalisme conservador.

Per tant, des d'aquesta perspectiva s'explica clarament la multiplicitat d'empreses monumentalistes que esdevenen —a mena de semblança física— com les «restauracions» externes i exemplars que afloren d'un rerafons ideològic i socio-polític també restauracionista. I precisament aquest serà el contest de les accions de la catedral de Barcelona i del monestir de Ripoll, que revestiran especial importància per la connotació d'aquests monuments, i que motivaran l'aparició dels texts que volem comentar.

Abordarem doncs l'erecció de la façana de la catedral de Barcelona. Cap a l'any 1882, es convoca un concurs de projectes per realitzar la façana inacabada, concurs en el que participa tot un seguit d'arquitectes prestigiosos com ara Martorell, Mestres, Rogent, Torras, Artigas i Font. El projecte de Mestres —en el que hi col·labora també August Font i Carreras— amb lleugeres variants provinents de la solució de Martorell serà el que es durà a terme entre el 1887 i el 1890, subvencionat pel ric patrici barceloní Manuel Girona i Agrafel. Però abans de començar les obres s'estableix un fort debat provocat pel referit concurs, al voltant de les figures de Joan Martorell i Montells, i de Josep Oriol Mestres i Esplugues. El projecte de Martorell —en el que hi van col·laborar de joves Gaudí i Domènech i Montaner— és considerat el més brillant: és un projecte que juga fort i decididament —amb total llibertat— el codi de la composició eclèctica, configurant la curiosa tipologia de cimbori anex a la façana i de dues torres laterals en comptes de campanars, tipologia que per si mateixa contribueix a ambientar una gran espectacularitat visual. El projecte de Mestres —amb idèntic esquema tipològic— es basa en uns esbossos del 1408 existents a l'Arxiu Capitular, d'un mestre francés —Carlí o Carles Galters—, de major modèstia i sobrietat, i que un sector de la crítica considera més genuinament del país.

La polèmica és aspra i l'opinió —reflectida a la premsa— [3] es decanta en una o altra solució. L'estament professional, en carta publicada a «La Crónica de Cataluña» el 13 de març de 1882 [4], adreça una felicitació a Martorell que signen vint-i-vuit arquitectes que, com fa notar el periòdic, és un número considerable perquè descomptant els sin interessats, només en quedarien setze sense definir-se a favor. Es tracta doncs d'una polèmica viva i roenta, que qüestiona el mateix procediment del concurs i que ho debat practicament tot, ja sigui propugnant l'utilització d'un gòtic atemporal i alocal, però majestuós en la seva perfecció estilística, o contrariament un gòtic que es vol veure més arrelat a la terra. En qualsevol cas, s'invoquen raons de prestigi i decòrum públic de la ciutat representada en el temple que es desitja completar, prestigi que només unes formes del passat històric poden atorgar. Per tant, en cap moment no es posa en dubte que cal construir la façana, i que cal ferho dins d'un codi estilistic medieval.

N'obstant, enmig de la generalitzada harmonia historicista, apareix sobtadament una nota discordant. L'arquitecte Salvador Sanpere i Miquel que no exerceix professionalment però que és molt conegut —a més de per la seva condició d'ardent republicanista i polític actiu— per les seves gosades crítiques artístiques, ens ofereix a la «La Publicidad» [5] un escrit llampant del que transcribim els fragments més importants:

> (…) En paz ha dormido el estilo gótico durante siglos y continuara gozando de la vida eterna, si no se le hubiese ocurrido á un poeta, ¡poeta al fin! remover sus huesos y mostrarnos su bella calavera. Como la exhibición de la muerta belleza se hizo con tanto arte, y habia llegado a la sazon la época de los melenudos, bien pronto vinieron á dar forma á las vagas fantasías de Victor Hugo, Lassus y más tarde Viollet-le-Duc en Francia; Pugin en Inglaterra, Schmidt en Alemania (…)

[3] *Proyecto de Fachada para la Catedral basílica de Barcelona,* Barcelona, 1882 (Llibre que transcriu textualment opinions de gran part de la premsa).

[4] Ibidem págs. 87/88.

[5] Ibidem págs. 43/45.

> …¿Es que no hay arte ó arquitectura del siglo XIX?… Negarle á nuestro siglo carácter artístico, es negarle en redondo. … Es negar que hayan ilustrado y dado forma al pensamiento arquitectónico moderno Schinkel y Semper (…)
> Que las manifestaciones de nuestro arte desagraden á los que tienen por mision representar el pasado, ó a los espíritus visionarios, ¿qué importa? ¿Es que por ventura la humanidad vive de recuerdos como las mujeres, los niños, ó los hipocondríacos?
> Pues bien, yo sostengo en principio que si hay que ponerle una fachada á nuestra Catedral ha de ser una fachada del siglo XIX, y si se cree con razon ó sin ella, que nuestro siglo no tiene suficiente genio artístico para llegar á tanto, aguárdese al siglo que viene para consultarlo, y pues hemos pasado cuatro siglos sin fachada, bien podemos pasar algunos años más (…)

Realment, l'article és un respir reconfortant, malgrat la seva excepcionalitat, i ve a suposar una forta escomesa contra el cor mateix de l'historicisme que és el monument. Troba normal l'ús del llenguatge classicista en el segle XIX —com manifesta en el seu reconeixement del mestratge de Schinkel i Semper— perquè el considera l'adequat per a la seva època, però rebutja el gòtic que assimila al passat. Fixem-nos que en aquest text es fa un atac frontal al restauracionisme compulsiu: no cal córrer, no cal precipitar-se no cal tenir por a no fer res. Perquè l'esència de la crítica de Sanpere és el seu menyspreament per la imitació no creativa i l'adicció als estils que dormen en pau. I per contra, la seva exigència és l'originalitat, l'adequació formal al present i en definitiva l'autencititat, inclús —i precisament— en les seves més emfàtiques presències monumentals.

A continuació ens referirem a un escrit de caràcter general que —tot i distanciar-se de les polèmiques concretes— pot esdevenir molt aclaridor per la seva possible influència en elles. Es tracta d'un article de «L'Avenç del 1884, on Valentí Almirall i Llozer —patriarca del catalinesme revolucionari—» manifesta una franca hostilitat enverse els edificis medievals religiosos —abundants a Catalunya— propugna per la reutilització dels civils —que pel contrari són escassos—, però d'un article on sobre tot s'intenta una valoració funcional del monument i una atenció artística per les seves qualitats intrínseques, posant en guàrdia del perill de mitificar el passat doncs en paraules seves [6]:

> (…) cap generació forma la humanitat entera. La que viu en un moment dat de la historia es sempre lo llas d'unió entre las passadas y las futuras (…)
> D'aquesta consideració se'n desprén que las cosas vellas, per lo mer fet de serho, no han de tenir cap preeminencia sobre las novas. Llur importáncia ha de graduarse, no per la edat, sinó per lo merit que tingan ó la utilitat que reportin (…)

Fet doncs aquest incís, que dóna notícia de possibles relacions conceptuals, el pas següent en la lenta voluntad d'enfrontar-se a l'històricisme arquitectònic a través de negar la conveniència de fer sobreviure els monuments, novament correspondrà a una crida isolada, que és la suggerent proclama de Massó a propòsit de la restauració de Ripoll. I per copsar millor aquest text —pensem que el més brillant dels que presentem— convindrà enquadrar-lo clarament en la seva conjuntura. Així, recordem algunes dades de l'evolució del ric conjunt de Santa Maria de Ripoll: Primerament, la seva disposició romànica es modifica a causa del terratrèmol de 1428 que comportà una sèrie de reformes gòtiques. Al 1830 —després de les convulsions socials que sotregàren fisicament i institucional el cenobi— es duu a terme una rehabilitació realitzada segons criteris classicistes. Posteriorment, un incendi al 1835 escampà als monjos i deixà les restes del monestir a l'empar del pillatge. La manca de cura de l'etapa de la desmortització completaran l'esfondrament.

Evidentment, la significació històric del monestir en la gènesi de Catalunya en l'època medieval, i la incúria en que es trobaven les seves runes en el segle XIX, aporten totes les components necessàries per fer de la recuperació de Ripoll una empresa patriòtica en la que confluiran els interessos ideològics de l'Església i del catalanisme conservador. Ja des dels anys seixanta es requereix per diferents entitats i sectors accions en aquest sentit, però és al 1885 que el bisbe de Vic, Josep Jorgades i Gili, aconsegueix la cessió de les runes, i s'encomana a Elies Rogent i Amat les tasques de restauració que finalitzaran el 1893.

Quant a la metodologia restauratòria emprada, s'inclou de plé en el procediment eclèctic tal com es detalla en el treball de Rogent: «Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realitzadas en la Basílica y las fuentes» [7]. En aquesta interessant me-

[6] ALMIRALL, V.: *Quatreparaules sobre monuments, objectes y recorts d'èpocas passadas,* in «L'Avenç», s/n (jul.-ago.-sep. 1844), págs. 408/415.

[7] ROGENT, E.: *Santa María de Ripoll. Informe sobre las obras realizadas en la Basílica y las fuentes,* Barcelona, 1887, págs. 29/45.

mòria, Rogent explica amb claredat i ingenuament el desenvolupament seguit: l'anàlisis rigorosa dels monuments romànics de la regió, la recerca arqueològica i documental de les restes, la inducció de solucions adoptades segons les preteses lleis universals de l'estil i la tria per ell —entre les diferents etapes de l'evolució del monestir— del moment romànic que és considerat com el de major puresa formal, de més madura plenitud i de més genuina autenticitat històrica. Per aquest costat doncs tenim una detallada informació del sistema de treball, però sense grans novetats conceptuals o valoratives respecte el concurs de la catedral.

En canvi, Ripoll és una ocassió única pel que fa a mostrar-nos la càrrega de connotació patriòtica amb que el XIX català és capaç d'envoltar els monuments. Ja hem comentat abans la pressió que múltiples sectors exerceixen en pro de la recuperació, peró aquesta aspiració esclata en un formidable paroxisme en les festes de la consagració, esdenvingudes del 10 de juliol de 1893. Les solemnitats són presidides per tots els bisbes catalans, les autoritas, l'aristocràcia i els presidents de la Unió i de la Lliga que traslladen les despulles dels comtes.

A mena d'exemple d'aquest entusiasme citem una convocatòria apareguda a «La Ilustració Catalana» [8] on es diu:

> (…) Anem tots á Ripoll, a veure cóm ressucitan las pedras, á apendre cóm ressucitan los pobles; y al peu de l'ara novament consagrada, y sota la porta maravellosa, y pe'ls claustres redressats, reponèm ab tota la ánima al crit que surtirá de tot lo monument, de las pilastras y del cloquer, dels capitells y dels sepulcres: ¡Visca Catalunya! (…)

Llavors, dins d'aquest ambient d'exaltació —i a similitud de la crítica de Sanpere a la façana de la catedral— es deixarà sentir l'opinió contrastant de Jaume Massó i Torrents —deixeble de Milà i Fontanals i important promotor de la incipient infraestructura editorial catalana— que tot i respectant la tasca estrictament disciplinar de Rogent —que reconeix com honesta i seriosa dins del seu eclecticisme medievalista— qüestiona les motivacions que han fet possible la restauració. Serà com una valoració alternativa, como un clam rebel que el nacionalisme català de tarannà més progressiu llençarà des de la dinàmica plataforma de «L'Avenç». És doncs en aquest context que Massó lliurarà l'elegia —com ell mateix la nomena— de Ripoll, en una espècie de «visió altra» de la reinaguració, elegia de la que reproduim els apassionats paràgrafs finals [9]:

> (…) ¡Oh venerandes relliquies dels que treballàreu a la constitució primera de la nostra patria! ¿No us valia més tenir els òssos a quatre vents, escampats entre la poesia de les ruïnes, acariciats pel sol i aromatisats per les flors del camp? ¡Qui t'ha vist i qui et veu, vell monastir! Franquejat l'ermós arc triomfal del cristianisme, l'obra del grand Oliva, es veia l'iglesia esfondrada com un castig dels omes an els omes: en llog de la llum esmótuida dels ciris, el sol hi batia ferm; en compte de fidels, hi avia erbes ben altes; en llog de la sordina del rés, sols se sentia el freg de l'espantadiça sargantana, el brunzit del burinot; en els misteriosos entorns del confessionari, la llum del die hi queia de ple a ple.
>
> Are el òssos estan ben desadets i poc o molt barrejats; are l'iglesia està ben nova, a punt d'estrena; el claustre ben netejat de broça; les set absides, pulcres i acabadetes. Oh! Els miquelets l'avien deixat ermós, el monastir, després de llur obra devastadora! L'umanitat és aixís: un temps destrueix l'obra d'un altro, i totes les revolucions, tant si edifiquen com si demoleixen, sempre són saludables, sempre deixen bon llevat; perquè hi hagi gra cal la sega. Les maravelles de l'art romanic ens han sigut transmeses gracies a les generacions que l'art gotic va trobar curtes de recursos; i a son temps les esvelteses de l'ojiva ageren desaparegut si en el sigle XVI totes les comunitats i municipis aguessin nadat en sobres de diner. Un fenomen de la Naturalesa, sempre més gros que'ls de l'ome, tot destruint Pompeia, ense la conserva fins avui per deixarnos penetrar en la vida del poble romà. Totes les revolucions són saludables, conservant i destruint. La crema dels convents anant a suprimir els frares, ¿representa més qu'una plana dintre l'istoria de l'estranya justicia umana? Per ser obra selvatge ¿va deixar de dur els seus fruits en les conciencies? L'obra dels frares ja no era bona: ¿era un sacrilegi destruirla? I ¿no és bo conservar les ruines que l'ome ha fet? Com obra d'un temps passat, ¿no és també un sacrilegi profanar les ruines?
>
> Aquesta profanació està a l'ordre del die, Dintre del renaixement religiós qu'ha portat la lluita de les idees an aquest sigle, ja es parla de reconstruir Poblet, i pod-ser alguns creuran Catalunya salvada tornant els cossos dels reis d'Aragó an el panteó que s'avien triat en vida. I ja hi hà qui dóna ofrena, am l'esperança, pod-ser, d'aixercarse un vas monumental a llur costat! Però a Catalunya li plau veure el seu passat en ruïnes per ser passat, i es prepara per a un esdevenidor del tot nou, més grand i més elevat que mai en cap sigle dels que foren; i es regenerarà am les bones influencies fins espolsar-se del tot el jou castellà, que envileix i petrifica, qu'inutilisa per tot progrés. ¿Que hi fa qu'agi de servir de teiera, si cal, el refet santuari de Ripoll, per illuminar el gran die? Si hi poguessin ser els que varen fer-nos la patria, sacrificarien de grat la derrera estella de llurs òssos.

[8] S/s. *Ripoll* in «La Ilustració Catalana» (1893), núm. 311, pág. 178.

[9] MASSÓ, J.: *El Monastir de Ripoll. Elegia* in «L'Avenç», núms. 13 i 14 (jul. 1893), págs. 194/195.

Gairabé no cal afegir res a la potencialitat expressiva i comunicativa del text, dens conceptualment i d'una gran bellesa formal. Anys més tard, el 1909, a propòsit dels esdeveniments de la Setmana Tràgica, Joan Maragall en l'article «La Iglesia Cremada» [10] composarà unes pàgines igualment corprenedores en llur enunciació de missatge ètic i de vivència poètica, pàgines en les que hi veiem forçá conexions amb Massó, perquè també en elles es proclama la purificació revolucionària i l'eficàcia —a mena de memorial cívic— de la presència de la runa fumejant, per contraposició a la solidesa monumental del temple ben conservat.

De manera que així com en l'escrit de Sanpere es passava de la crítica estilística de l'historicisme a una exigència d'autenticitat creativa, en aquest de Massó s'ens avisa del perill d'instrumentalitzar el monument, violentant-lo a ser una metàfora en pedra de la història. En el fons, aquí com allà, es nega l'ús de la història, o més exactament es nega una forma d'historiar tot cercant legitimacions ideològiques.

En els dos casos s'alerta contra les resurreccions impertinents —a través de la mitificació de l'art, a través de la història de l'art o a través de l'obra d'art—, resurreccions de suposades glòries del passat, o de glòries dolosament inventades.

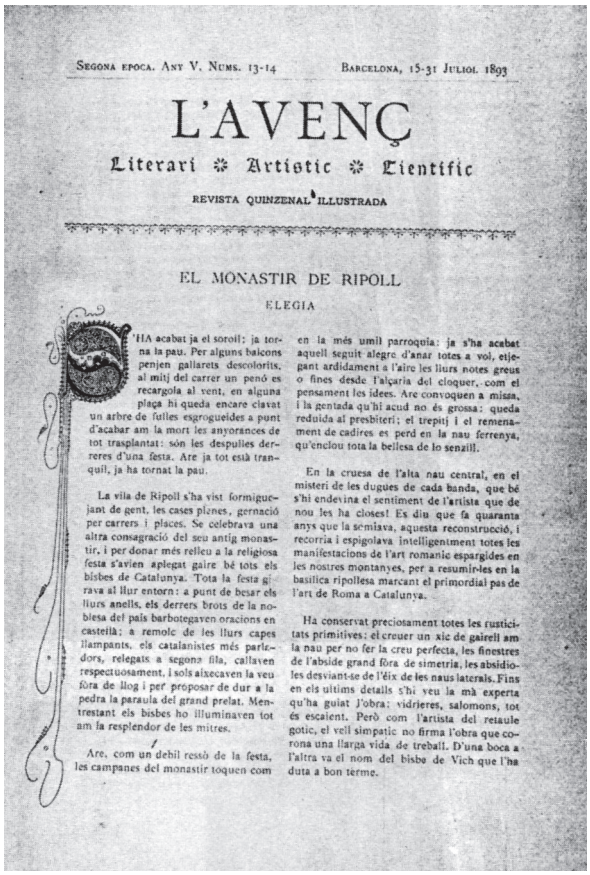
No són per tant dos texts que es puguin capitalitzar superficialment com una premonició dels presupostos del Moviment Modern, encara que de vegades ho semblen per la deformació de la nostra òptica actual. I en aquest sentit cal recordar novament el que ja hem indicat sobre la còmoda instal·lació en el classicisme de Sanpere, o l'accepació neutra de l'eclecticisme en el judici de Massó sobre Rogent. Però en canvi sí que esdevenen —analitzats en la seva genuina circumstància— com un clam d'afirmació de la independència del llenguatge artístic alliberat d'instrumentalitzacions espúries: neguen —encara que selectivament— el mimetisme buit i la restauració innecesària, afirmen la creativitat i s'oposen a la manipulació.

Conceptualment no presenten una terminologia massa exacta ni precisa, però en els dos casos apareix una presa de posició pel nou artístic en front del vell —com avençàvem al començament de la comunicació—, una exigència de contínua evolució i una voluntat d'autonomia que no permeti convertir l'art —el monument en aquest cas— en simple reflex dels condicionants ideològics, ans el reconeixi como a lliure i dinàmic component de la història.

Frederic Vilà i Tornos

[10] Maragall, J.: La Iglesia Cremada in «La Veu de Catalunya» (18-des 1909).

Fig. 1. Les runes de Santa Maria de Ripoll. Aquarel·la de Francesc Soler i Rovirosa de 1881.



SEGONA EPOCA. ANY V. NUMS. 13-14 BARCELONA, 15-31 JULIOL 1893

L'AVENÇ

Literari ✲ Artistic ✲ Cientific

REVISTA QUINZENAL ILLUSTRADA

EL MONASTIR DE RIPOLL

ELEGIA

HA acabat ja el soroll: ja torna la pau. Per alguns balcons penjen gallarets descolorits, al mitj del carrer un penó es recargola al vent, en alguna plaça hi queda encare clavat un arbre de fulles esgrogueides a punt d'acabar am la mort les anyorances de tot trasplantat: són les despulles derreres d'una festa. Are ja tot està tranquil, ja ha tornat la pau.

La vila de Ripoll s'ha vist formiguejant de gent, les cases plenes, gernació per carrers i places. Se celebrava una altra consagració del seu antig monastir, i per donar més relleu a la religiosa festa s'avien aplegat gaire bé tots els bisbes de Catalunya. Tota la festa girava al llur entorn: a punt de besar els llurs anells, els derrers brots de la noblesa del país barbotegaven oracions en castellà; a remolc de les llurs capes llampants, els catalanistes més parlezdors, relegats a segona fila, callaven respectuosament, i sols alxecaven la veu fóra de lloc i per proposar de dur a la pedra la paraula del grand prelat. Mentrestant els bisbes ho illuminaven tot am la resplendor de les mitres.

Are, com un debil ressò de la festa, les campanes del monastir toquen com en la més umil parroquia: ja s'ha acabat aquell seguit alegre d'anar totes a vol, etjegant ardidament a l'aire les llurs notes greus o fines desde l'alçaria del cloquer, com el pensament les idees. Are convoquen a missa, i la gentada qu'hi acud no és grossa: queda reduida al presbiteri; el trepitj i el remenament de cadires es perd en la nau ferrenya, qu'enclou tota la bellesa de lo senzill.

En la cruesa de l'alta nau central, en el misteri de les dugues de cada banda, que bé s'hi endevina el sentiment de l'artista que de nou les ha closes! Es diu que fa quaranta anys que la semiava, aquesta reconstrucció, i recorria i espigolava intelligentment totes les manifestacions de l'art romanic esparsides en les nostres montanyes, per a resumir-les en la basilica ripollesa marcant el primordial pas de l'art de Roma a Catalunya.

Ha conservat preciosament totes les rusticitats primitives: el creuer un xic de gairell am la nau per no fer la creu perfecta, les finestres de l'abside grand fóra de simetria, les absidioles desviant-se de l'eix de les naus laterals. Fins en els ultims detalls s'hi veu la mà experta qu'ha guiat l'obra: vidrieres, salomons, tot és escaient. Però com l'artista del retaule gotic, el vell simpatic no firma l'obra que corona una llarga vida de treball. D'una boca a l'altra va el nom del bisbe de Vich que l'ha duta a bon terme.

Fig. 2. Pàgina de l'Avenç de 15-31 de juliol de 1893, amb l'inici de l'Elegia del Monestir de Ripoll de J. Massó i Torrents.

Fig. 3. Inauguració de les obres de restauració de Santa Maria de Ripoll el 21 de març de 1886.

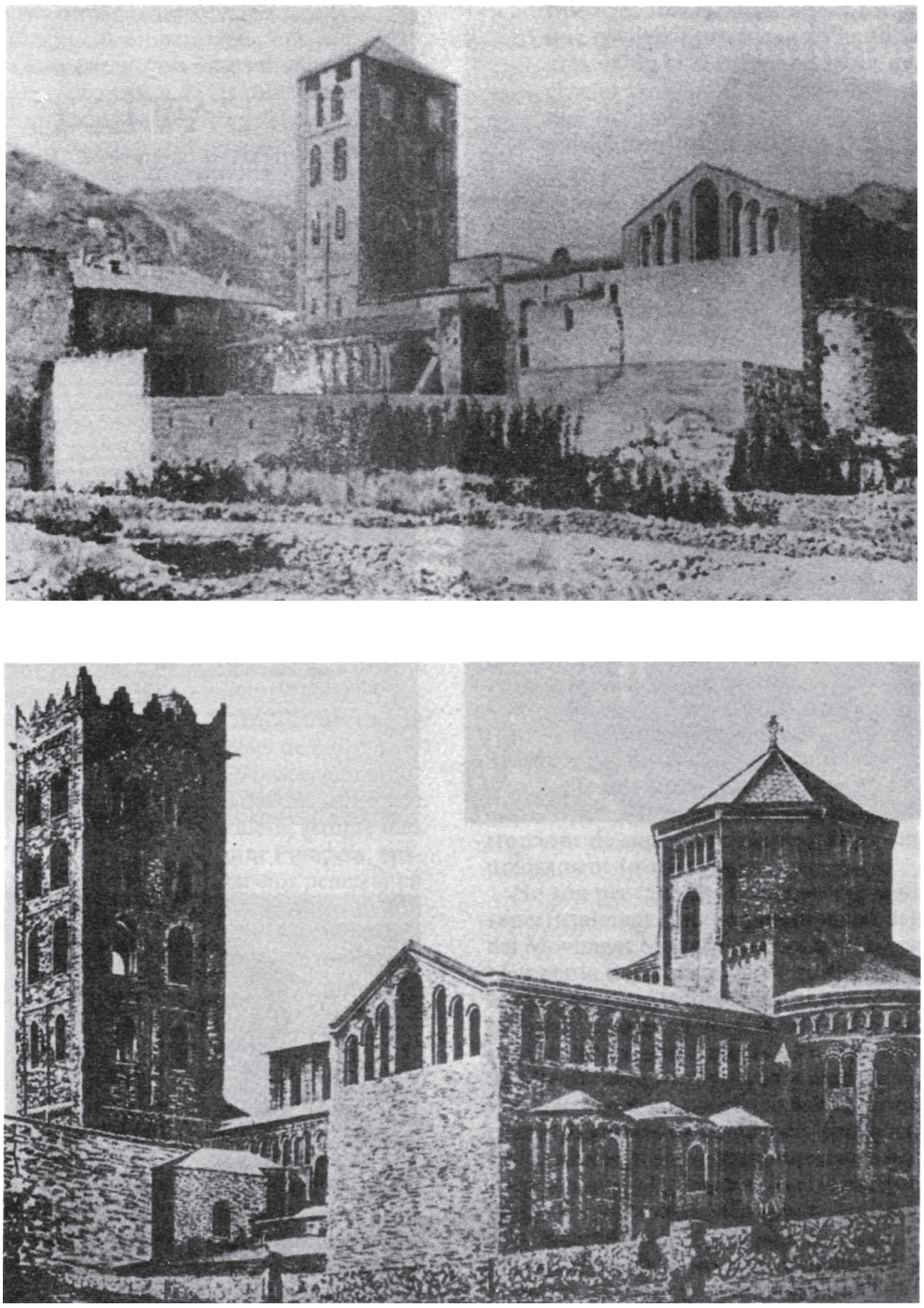


Fig. 4. Santa Maria de Ripoll abans i després de la restauració.

Coloquio sobre las ponencias de Espinós Diez, García Saiz, López Torrijos, Darías, Fontbona, García Antón, Gutiérrez Burón, González, Montoliu Soler, Pérez Rojas, Sauret, Trenc Ballester y Vilà i Tornos

MAESTRE, Vicente. (Escola d'Arts i Oficis de Barcelona). Yo quería hacer un comentario sobre la ponencia del Sr. Vilà. A ver si es posible que nos explique un poco mejor las posturas, tanto de Salvador Sanpere como de Massó, acerca de estos textos antihistoricistas. Pienso yo que, en el caso concreto de Salvator Sanpere, éste no es antihistoricista, lo que propone es otro lenguaje. No creo que la postura de Sanpere sea antirevisionista con respecto de los estilos antiguos o más próximos, sino que propone otra forma de estructura, y me refiero concretamente a la arquitectura. Los modelos que propone Salvador Sanpere son Schinkel y Gottfried Semper. Es una revisión de la arquitectura de tipo tradicional, pero a través de un estudio formal y espacial de carácter positivista. La historia de Salvador Sanpere es muy clara. Éste realiza un viaje pagado por la Diputación a Inglaterra, Alemania y Francia para conocer de cerca la pedagogía de las escuelas de arte en toda Europa. Hace un informe a la Diputación y más tarde en la Memoria inédita que presenta a la oposición de Teoría del Arte y Artes Industriales a la Escuela Llotja, es decir, la Escuela de Bellas Artes y Artes y Oficios, es clarísima su filiación ideológica. Es un seguidor absoluto de Semper con todo lo que esto implica, es decir, la línea reformista del arte inglés de 1851, la línea de Henry Coole, de Owen Jones y de Richard Redgrave. Lo que propone no es un ataque al historicismo, sino un nuevo modo de ver y concebir el arte o, en este caso, la arquitectura. Por otro lado por lo que respecta a Massó, pienso que la gran manifestación que hay en Ripoll en 1893, con motivo del traslado de los restos de los Condes, etc., está manipulada absolutamente por la ideología catalanista del período, es decir, de aquéllos que defienden una Cataluña que mira hacia el pasado y de aquellos otros que defienden una Cataluña que mira hacia el futuro. Creo que ahí está la clave, y no creo que sea un ataque al historicismo, sino simplemente una doble visión de Cataluña, una Cataluña que mira hacia el pasado, que es la que defiende el historicismo de Elías Rogent, y, por otra parte, los que piensan en una Cataluña que no mira al pasado y sí al futuro, que es la lucha ideológica de todo el siglo XIX, arrancando desde los años treinta, es decir, después de las jornadas del treinta y cinco y treinta y seis. Es decir, aquella Cataluña que surge de la quema de conventos (Manuel Milà, Piferrer, etc.), de aquellos que se ven traumatizados por la lucha entre liberales y moderados, que emigran o vuelven la espalda a la realidad y se dedican a otras cosas, como Pere Matas, Felip Monlau, etc. Son problemas ideológicos, no son problemas, pienso yo, que tengan una relación directa con un ataque foribundo a los estudios históricos. La arquitectura catalana sigue siendo historicista y pienso que precisamente los textos que Salvador Sanpere repudia son los de Viollet-le-Duc, por ejemplo.

VILÀ, Frederic. (Estudi General de Lleida). Bien, eso sería así sólo en parte. Ciertamente he de decir —siendo sincero— que he llevado las cosas a su límite, precisamente hasta llegar al punto en que aparece — a mi entender— una valoración distinta del monumento. Pero veamos: en el texto de

Sanpere, al margen de su trayectoria —trayectoria que es formulada y aceptada por él— nos dice que hay que esperar. Es cierto además que, si leemos todo el texto —yo en la comunicación sólo he recogido la parte que me interesaba más—, Sanpere toma partido por uno de los proyectos eclécticos: el que considera menos grandilocuente. Por tanto, en ese sentido, estaría en la línea historicista, pero en su versión más sencilla y como rozado a ellos. Pero por otra parte está muy claro que aquí, mediante este texto —puesto que en la ponencia sólo se considera un texto y no una trayectoria— no se pretende deducir que la actitud valorativa ya ha variado, sino resaltar el simple hecho de que aparece ese texto. En realidad lo que se trata de decir es que aparece un texto discrepante, y aparece en un momento importante. Y además se quiere resaltar que no es un texto marginal entre los muchos que había pertenecientes a una literatura que podríamos denominar panfletaria —frecuente en el sector anarco y republicanista—, literatura en la que ese tipo de crítica es el «leit motiv», pues éste no es un texto tangencial, sino que surge en el mismo centro de la polémica, en el corazón mismo del debate, y en contra del monumento. Porque —fijémonos— la cosa está en decir: «No hay que hacer la fachada de la catedral. No hay que hacerla. Pero si no hay más remedio, que sea en un estilo del siglo XIX». ¿Cuál? No se precisa. De todas maneras, si hay dudas, podemos esperar. En este sentido el párrafo final es clarísimo: podemos esperar y no pasa nada… Y es en este sentido en el que entiendo que seguro que se aporta una visión distinta, una visión que se aparta claramente del compulsivo hacer por hacer, y del hacer —yo diría— encubriendo determinadas propuestas ideológicas.

Eso en el caso de Sanpere. En el caso de Massó la cosa es algo distinta. En Massó la elegía —si se lee toda, íntegra— es más ambigua y basculante. Así ya afirmo en la comunicación que él reconoce como muy honesta la actuación de Rogent en la restauración de Ripoll. Pero quizá hay más que esto. Parece que a un nivel —y no queda claro hasta qué punto— la restauración le parece bien y la encuentra correcta. Pero luego —y aquí es donde se da el salto— le domina una visceral oposición a lo que es el monumento conservado, y esto también es definitivo en la elegía. Claro que eso no se puede entender aisladamente: yo he tenido poco tiempo para exponerlo, pero en la comunicación en que me extiendo más se hace referencia por ejemplo a una cita de Almirall, en la que se aborda el problema del monumento con reservas ya que la actitud de oposición no nace por generación espontánea. Es éste un tema que ya se venía gestando y del que se hablaba mucho desde tiempo: ¿monumento, para qué?, ¿monumento, cómo?, ¿qué monumento? Es decir el monumento continúa utilizándose pero de forma distinta. En esa línea y frente al estatus dominante, Massó —yo diría— que lanza este texto. Un texto de gran belleza por otra parte en el que se resuelve la cuestión dando un salto poético al vacío.

Porque me parece que éstas son precisamente dos muestras importantes —tanto por el momento en que aparecen como por el entorno del que surgen—, pero propuestas a la nada, propuestas a la negación, propuestas en cierto modo nihilistas… No hay alternativa aquí —tal y como yo las veo— y ello no preocupa, porque la propuesta es simplemente contra lo que se entiende como pasado y a favor de «lo nuevo» (y tal vez en este sentido haya después más intervenciones entorno a las ponencias que han abordado el modernismo, si es que en ese momento se reproducen actitudes de este tipo… no sé). Pero en cualquier caso, en estos textos la propuesta es a «no se sabe qué», pero claramente atacando al historicismo como pasado y atacando al monumento como paradigma de ese historicismo. Y es por donde yo creo que va la cosa, aunque la trayectoria de los personajes sea enormemente ambigua e incluso —insisto— en el texto de Massó haya muchas ambivalencias.

Bonet Correa, Antonio. (Presidente de la sesión). Yo quisiera preguntar a Vilà si utilizó en los textos la novela *Las Ruinas de mi convento.*

Vilà. No.

Bonet. Creo que es un texto esencial para la apreciación del neogótico y para lo que ha dicho Vicente Maestre. El lado, iba a decir conservador, nostálgico, de la iglesia de estilo gótico, y después al lado votivo de la construcción en neogótico, como algo que significa recuperar precisamente un catolicismo que tenía Cataluña, que va a conservar, y que va a tener también Gaudí… No, ahí hubo un concepto en el que se mezcla la historia, historicismo, catolicismo y arquitectura, y es un texto, creo, fundamental, porque además la edición de *Las ruinas de mi convento* fue ilustrada con unas litografías en las que se ve Barcelona ardiendo, en

la que se ven los conventos góticos, incluso algunos que han desaparecido, un poco fantaseados, pero que se conocen a través de ellas, de las litografías…

Vilà. No… Aquí realmente de lo que se ha tratado ha sido únicamente de dar esta especie de fuente muy primaria, muy directa, muy de lo que pasaba a nivel de periódico.

Bonet. Las ruinas de mi convento hizo llorar a todos y conmover a todos los católicos barceloneses. Es una novela… Se llegó a reeditar hasta en la Segunda República. Hay una edición popular hecha en Barcelona para reavivar un poco, igual que *El Divino Impaciente,* el espíritu católico antirrevolucionario. Barcelona, como ciudad revolucionaria, ciudad proletaria, que quema iglesias, que querrá el gótico, destruye la tradición. Creo que en ese debate ideológico un texto como ese es fundamental, muy poco o nada utilizado. Ya hasta el momento no lo he visto citado nunca. Incluso es de los primeros que defiende el gótico, cuando todavía no se defendía el gótico aquí. Y se defiende por razones de tipo ideológico católico. Nada más que esto.

Ramírez, Juan Antonio. (Universidad Autónoma de Madrid). La cuestión que yo quería suscitar aquí es si no sería relativamente más cómodo considerar al modernismo como un capítulo más del eclecticismo. Ya sé que esto, dicho de esta manera, puede ser realmente problemático, pero esto se me ha ocurrido a propósito de algunas ponencias que aquí se han presentado, con ejemplos del modernismo en distintos ámbitos provinciales, como puede ser en la provincia de Murcia o en Canarias, e incluso se notan muchos ejemplos en la misma Barcelona, que es un gran centro modernista. En éstos, a partir de un determinado momento, cuando el modernismo puede considerarse un lenguaje más o menos implantado en ambientes cultos por arquitectos de primera categoría, éste es visto como un repertorio de soluciones que puede ser utilizado entre las múltiples posibilidades que ofrece la tradición ecléctica. Resultaría entonces que el modernismo aparece como una posibilidad de enriquecimiento de ese catálogo de formas, que están ya aceptadas o asumidas por todos los arquitectos de formación más o menos académica. Si aceptamos esta posibilidad, habría que tratar el modernismo desde dos vertientes, una que se presenta como una especie de revolución o de renovación, de oposición radical a la tradición ecléctica, y la otra que sería la que al final acabaría prevaleciendo, de un modernismo que se presenta como un elemento que refuerza la tradición ecléctica, con la incorporación de un elemento nuevo y una tradición más o menos académica. De esta manera se explicaría por qué después del episodio modernista continúa la tradición ecléctica hasta los años treinta, hasta los años cuarenta, no solamente en España, sino prácticamente en todos los países de Europa y en Estados Unidos también. Más que nada es una pregunta, es una pregunta a propósito de una observación, ¿cómo se podría entender el modernismo si realmente no lo vemos antagonista del eclecticismo, sino como un apéndice del mismo?

Solà-Morales, Ignasi. (Vicepresidente de la sesión). Aunque yo no haya hecho ponencia, me interesa mucho el tema y quisiera decir algo a la pregunta de Juan Antonio Ramírez. Yo no estoy de acuerdo en considerarlo como una versión más del eclecticismo, aunque sí estaría de acuerdo en entender que con el eclecticismo se inaugura, o no se inaugura, tal vez se pone de manifiesto algo que es propio de la sociedad moderna, que es la codificación y el consumo acelerado de los movimientos artísticos. Es decir, yo creo que la difusión del modernismo, evidentemente pone de manifiesto un mecanismo que también encontramos en el eclecticismo e incluso en el neoclásico, que es que su producción en sectores estilísticos pronto es bien codificada y se difunde de una manera extraordinaria y, en esta misma difusión, hay, evidentemente, un cierto grado de esclerosis o de empobrecimiento, o sea, que habría, evidentemente, un paralelismo en este sentido. Ahora, si lo tomamos en los términos estilísticos que en realidad connota la palabra, por fortuna o por desgracia, yo creo que justamente en su origen, el modernismo es un intento de superación, y esto, repito, es una tesis absolutamente conocida y de la que sigo pensando que es así. Es decir, en el origen quienes proponen estas cosas están esforzándose, de alguna manera, en superar justamente la cuadrícula y la dificultad, diríamos, de los repertorios estilísticos, para crear el estilo propio de nuestro tiempo. Otra cosa, de todas maneras, sería un tema que me parece que sobrevuela, por lo menos para el caso de Cataluña, el problema de modernismo, que es si verdaderamente existe y si tiene una entidad estilística más o menos precisa. Sobre esto tengo enormes dudas. Yo creo que el origen del término es

un origen básicamente literario y la trasposición concretamente al campo de la arquitectura y la pintura es bastante problemática. De manera que, en el fondo, yo estaría por una definición del tema extraordinariamente imprecisa y extraordinariamente amplia. Porque si empezamos a desgajar o a intentar buscar un modernismo «estrictu sensu» nos encontramos que todo el grupo gaudiano se reclama no modernista, por razones ideológicas, que todo lo que hay de neogoticismo sería propiamente ecléctico y que por lo tanto mucho de lo que hay en Domenech sería tal. Se nos ha explicado aquí la vertiente neobarroca que aparece en muchos aspectos de la obra de fin de siglo, etc. De manera que si vamos desgajando contenidos que obedecen a la reutilización de lenguajes históricos, podríamos al final quedarnos prácticamente sin nada. Pero yo creo que al final esto nos llevaría a una conclusión un poco absurda y por contra lo que yo propondría sería la utilización laxa e imprecisa del término. Una utilización que de alguna manera cubriría a lo mejor dos o tres décadas con la seguridad o con la convicción de que es un término que el que intenta profundizar en él tiene enormes dificultades en el uso concreto.

Freixa, Mireia. (Universidad de Barcelona. Secretaria de la Sesión). Yo estoy, en principio, de acuerdo con lo que está diciendo Ignasi Solà-Morales desde la mesa. Pero pienso que quizá viendo lo que se ha planteado antes sería cierta una utilización ecléctica, sobre todo de la arquitectura, incluso también de la pintura modernista, como una relectura de segunda o tercera fila, que aquí en la mesa ya se ha discutido previamente. No puede negarse una utilización a nivel incluso formal, a nivel estilístico, en términos eclécticos, del modernismo, sobre todo, por ejemplo, en la arquitectura en el sur de España o en la de Galicia, etc., que es un modernismo realmente de libro, que no tiene nada que ver con el modernismo catalán. Es un modernismo de plancha, de fotografía que se conoce en viajes que se hacen por Europa.

Anguiano de Miguel, Aida. (Universidad Complutense de Madrid). Yo quería decir que también para mí hay que distinguir entre modernismo y eclecticismo, creo que además en el último tercio del siglo XIX, incluso en Madrid en los círculos académicos más anclados en movimientos eclécticos o historicistas, a partir del discurso de Rada y Delgado, que creo que es de 1885. Ya Rada y Delgado dice que se debe aceptar el eclecticismo pero como una forma, como un tránsito, como una experiencia para llegar a un estado nuevo. Durante esa época, precisamente el sector gaudinista del modernismo catalán, el más creativo, el más innovador, seguramente rechaza, el término modernismo, porque en ese momento tiene unas connotaciones eclécticas e historicistas, y sin embargo, yo creo que objetivamente el término modernismo actualmente lo tenemos que defender, puesto que significa el estilo nuevo, el estilo que libera del eclecticismo. Luego lo que ocurre, y en ello estoy totalmente de acuerdo con Mireia Freixa, es que hay un primer momento en el que el modernismo está relacionado con un sector social y el eclecticismo con sectores más oficiales. En Madrid es clarísimo, por eso el modernismo es muy poco rico en Madrid. Ciertamente el modernismo es un estilo revolucionario, un estilo incluso de la burguesía capitalista, un estilo en que se admiraba precisamente la innovación y la creatividad, y que era realmente una forma de concebir la arquitectura totalmente distinta al eclecticismo, con unos esquemas compositivos que rechazaban los esquemas renacentistas, vigentes en todo el siglo XIX y en el eclecticismo, por supuesto. Entonces es una revolución espacial, en el interior, que rechazaba también el concepto de espacio del eclecticismo o de los historicismos, el sentido clásico del espacio. Pero lo que ocurre es que después, cuando este modernismo se difunde por las distintas provincias españolas, efectivamente se difunde en la mayoría de los casos, yo creo, que a través de las revistas. Y entonces, como se difunde a través de las revistas, son motivos decorativos que se insertan en una estructura espacial y en una composición de fachada que es ecléctica. Me parece que es lo que muchas veces ocurre con muchos estilos que es que al difundirse se hace más conservador, y entonces es una cosa no asumida, no revolucionaria, sino entra a formar parte de un código exactamente que se maneja como se había manejado antes un código clásico a unas formas neogóticas.

Pérez Rojas, Fco. Javier. (Universidad de Valencia). Yo estoy de acuerdo con lo que ha dicho Solà y también con lo que apunta Ramírez, porque hay varios autores que también en un principio plantean el modernismo como algo vinculado al eclecticismo, cosa que es lógica porque el neoclasicismo en un principio también tiene elementos todavía

barrocos. Cualquier estilo que surge evidentemente tiene vinculación con el anterior, y con el modernismo ocurre esto, lo que pasa es que como se trata de un período más corto, quizá el eclecticismo, logra alargarse hasta que acaba casi el modernismo. Van paralelos, pero hay un eclecticismo contaminado de modernismo. Asimismo hay un modernismo ya más autóctono, que está rompiendo las conexiones con el eclecticismo. Además en la península hay dos núcleos: están los arquitectos formados en Barcelona y aquellos formados en Madrid. Beltrí en Cartagena, va a ser el arquitecto de la burguesía minera que quiere hacer edificios a la moda y el Modernismo está de moda. Yo no creo que se pueda delimitar las clases sociales a un estilo específico. Hay un texto de Ripollés de 1904. Ripollés es un arquitecto muy conservador, en Madrid, que defiende el eclecticismo en el que se queja de que moda modernista lo está invadiendo todo, los edificios, las decoraciones, y lo considera una locura, pero que a veces puede traer algo nuevo, y en 1908 o 1906, en su discurso de la academia considera ya que el Modernismo está como pasado y alude a la moda de la Secesión vienesa como algo transitorio, como un estilo que está cerrando al Modernismo y que posiblemente está abriendo algo nuevo. Pero que se sitúa en una frontera un tanto ambigua.

En cuanto al «gaudinismo», yo no he intentado dar ninguna definición de «gaudinismo», ni soy tampoco partidario de hablar de «gaudinismo» estricto, pero es evidente que la gente de provincias, viene aquí y ve la cerámica «trancadís», y lo ve en Gaudí y lo copia. Y esta copia sirve de introducción del estilo de unas áreas ya muy alejadas de la moda modernista.

Molins, Miquel. (Universitat Autónoma de Barcelona). Yo estaría de acuerdo con Solà Morales, veo en el modernismo un problema, en cualquier definición, o cualquier definición de un movimiento es imprecisa por necesidad y por obligación, en este sentido pienso que el modernismo no puede incluir como término todo lo que contiene en cuanto a movimientos o actitudes a nivel plástico.

Por otra parte, como ha dicho Marfany, el modernismo puede definir, o bien una actitud, un proceso, y en este caso sería lo singular en Cataluña, lo distante respecto a otras zonas de España; o quizás sería una moda ornamental. Yo preferiría la definición de modernismo en sentido de moda ornamental, porque es evidente que el término modernismo no significa nada aplicado a la arquitectura o a la pintura. Creo que la distinción en cuanto al eclecticismo es una distinción de contenido. Pienso que hay una actitud respecto a lo moderno novedosa en Cataluña que enlaza seguramente con la tradición europea anterior, decimonónica, pero en todo caso muy nueva respecto al resto de España. Y en este caso, sí que se distingue a la actitud ecléctica, aunque el modernismo pictórico se desarrolla en un marco ecléctico importante.

La pintura catalana de la primera mitad de siglo, incluso la pintura llamada modernista, recoge todas las experiencia plásticas, toda la serie de movimientos o características estilísticos que habían sido mucho mejor definidas por la tradición europea. Creo que es más útil hablar de simbolismo parnasianismo que no de modernismo para definir todo este conjunto de obras que presentan diferencias importantes entre los distintos autores.

Por lo tanto, el Modernismo sería útil como concepto en cuanto define una actitud, un proceso, un proceso singular en Cataluña distinto del resto de España y que enlaza con la tradición moderna de principios de siglo o de la primera mitad de siglo europea, que recoge todo un arco ecléctico de propuestos formales, pero que se aplica a un contenido distinto del resto de España, frente a una actitud académica que simplemente supone la cualificación o la renovación formal. Por lo tanto yo defiendo el término en cuanto a actitud o en cuanto a proceso, o como a moda ornamental, pero no aplicado a la pintura o arquitectura.

Rovira, Josep M.ª (Universitat Politècnica de Barcelona). Un poco dentro de la línea, pero intentando precisar más, y conociendo solamente algún trabajo de investigación serio, me gustaría al menos decir tres cosas: uno, en un congreso de historia, es decir, en un congreso donde se reúne la gente que se ocupa más en serio de estas cosas, empezar a preocuparse si una cosa es ecléctica o modernista, me parece que ya está o muy pasado de moda o que ya no es interesante. La concepción de una historia positiva, desde los «ismos», etc., este tipo de interpretaciones ya hace tiempo que no se lleva o ya no sirve; dos, me parece entender que ya no se puede hablar…, es decir pues si ya estoy empezando diciendo que no se puede hablar de estos ismos de este modo tan alegre:, lo podré precisar de una manera más clara…: Cuando se habla de

Modernismo hay que decir: ¿Cuál Modernismo, y en dónde? Porque como decía Molins, en según qué sitios la palabra no sirve. La crisis del lenguaje es algo que ya se anunció en la vida de fin de siglo y en tantos experimentos que conocemos, me parece que deja las cosas bastante claras. En este sentido creo que obsesionarse en la necesidad de poner ismos a las cosas nos va a servir de muy poco, de la misma manera que nos va a servir de muy poco esta especie de necesidad que he observado en algunas intervenciones, que se esfuerzan en conocer mucho los orígenes formales o cronológicos de las cosas. Es evidente que es importante en según qué contextos y en no sé qué ambiente, explicar de dónde provienen las formas. Como primera aproximación puede ser que no esté mal, pero luego hay que explicar por qué aquellos ambientes o aquellas formas, o aquellos estilemas, o aquellos fragmentos se utilizan. Primero por qué se utilizan, segundo en qué sentido se utilizan, tercero qué quiere decir que se utilicen, cuarto qué finalidad política tiene el sentido en que se utilicen. Porque sino, vamos a llegar a la conclusión que el eclecticismo lo va a ser todo y desde después del Gótico, como todo el mundo ha utilizado molduras o trozos de catedrales góticas, todo sería ecléctico.

O hacemos un esfuerzo por intentar valorar políticamente, políticamente porque es la palabra que se me ocurre ahora, las cosas, o nos quedamos en los «ismos». A mí sinceramente es una cosa que me produce muy poca satisfacción.

Evidentemente ante la dificultad de la definición o ante la dificultad del lenguaje para explicar conceptos, que desde los vieneses todos lo sabemos, seguir en esta historia positiva nos va a ayudar a andar poco.

Freixa. Yo quizá estaría en desacuerdo contigo, como historiadora me enorgullezco de buscar los orígenes de los estilos. Una cosa es tener obsesión por nombres y por encasillar, y otra cosa es ir a los orígenes, me parece que son planteamientos distintos. y, justamente en lo que puede representar «buscar orígenes» es por lo que a mí me podría interesar hablar del «gaudinismo», que por otro lado, es una cosa en la cual no creo y además es una palabra absurda. Quizá podría salvar esta discusión entre eclecticismo y Modernismo, ver lo que ocurre en la Península. Hay dos escuelas de arquitectura, una escuela en Madrid, que como ya había demostrado Navascués hace mucho tiempo, tiene una proyección mucho más internacional; y otra en Barcelona, de la cual conocemos bien su situación cultural. Es lógico que en las zonas donde la influencia de Madrid es más fuerte, se produzca un Modernismo como un eclecticismo más. Y en cambio, en las zonas donde la influencia de la escuela de Barcelona es más fuerte, es decir Baleares y todos los países ribereños del Mediterráneo, las cosas son un poco más complicadas, pero se puede llegar a hacer un eclecticismo del Modernismo de origen catalán.

Ahora bien, en ningún caso, hablaremos de «gaudinismo», y esto, cotejando textos de la época se ve muy bien, Gaudí casi era un perfecto desconocido, el gran protagonista era Sagnier, éste es el gran arquitecto catalán que impresiona a valencianos hasta Almería y Murcia. Y creo que Sagnier no es un Gaudí de segunda fila, es decir, que cuando tú hablas de que Sagnier tenía influencias «gaudinianas», bueno…, no sé hasta que punto.

Pero de todas formas, a mi entender Sagnier, y creo que vale la pena hacer una revalorización de este tipo de arquitectos, un arquitecto con una gran tradición social, que influyó mucho en ciertas familias, y además conocidísimo en España, propone un Modernismo que en el fondo es un Modernismo internacional, como el de la Escuela de Arquitectura de Madrid, pero hecho en Barcelona.

Pérez Rojas. Te quiero contestar nada más a esto. Yo considero que el hecho de que un arquitecto tenga influjos de otro no quiere decir que no sea de gran calidad. Cantidad de artistas han estado influidos por otros anteriores. Sagnier sí tiene una arquitectura personal, pero yo creo que la casa Calvet, una obra que es premiada en 1900, evidentemente tuvo que ser muy conocida en toda la ciudad, localmente, y en Sagnier esa obra influyó, por lo menos, en ciertas formas lobuladas, una visión no rococó transformada o evolucionada personalmente, pero que tiene el antecedente en esta obra de Gaudí. Yo no digo «gaudinismo» ni le pongo ningún término, pero es evidente que la casa Calvet tuvo que tener algún impacto en Barcelona. Hay autores que han considerado la casa Calvet como la primera obra modernista de Gaudí, yo en esto no estoy de acuerdo, pero hay autores internacionales que dicen que el Modernismo empieza en la casa Calvet.

Sagnier, y otros quizás elaboraran este estilo, y a través de ellos pasara a provincias, o bien es un

influjo de tercera a cuarta mano, porque hoy en día también pasa esto. Creo que no desdice nada en Sagnier, el que en un principio tenga un cierto influjo de Gaudí, el mismo Ràfols lo reseña.

Bonet Correa. Yo voy a intentar poner las cosas en su punto. El debate hoy es sobre «lo viejo y lo nuevo». La palabra Modernismo está al lado de lo nuevo. Claro si se entiende el Modernismo desde un punto de vista estilístico, y ya con unos determinados límites, como Modernismo catalán, la palabra «modernista» tendría que aplicarse solamente al terreno muy estricto. Pero si nosotros cogemos los textos de la época, la palabra Modernismo está muy empleada, y la gente hace su profesión de fe de su Modernismo, no sólo para arquitectura sino para pintura y muchas otras cosas.

Habría que entenderlo, como alguien dijo por aquí, como concepto y no como categoría estética, incluso como estado de espíritu, o como categoría del espíritu. Y estas gentes es cierto que lo tenían, muchos de los que hicieron Modernismo o eclecticismo, porque muchas veces no sabían si estaban haciendo cosa moderna o no, porque dependía del punto de vista, de donde estaba el que encargaba la obra, o el que la hacía.

Lo que sí es cierto es que el Modernismo representaba este estado de espíritu de lo nuevo.

Hay un texto importantísimo de un modernista literario, Rubén Darío, que plantea precisamente este antagonismo, Madrid-Barcelona, y Castilla-Cataluña. Rubén Darío dice —«Por fin llego a Europa, por fin estoy en lo moderno»—, está entusiasmado con Barcelona. Rubén Darío que por otra parte también va a ser cantor de la «Raza», llama a Barcelona ciudad modernista.

Pero en Madrid había más Modernismo del que creemos, una revista, sumamente importante y nada utilizada, es la revista «La ciudad lineal», Arturo Soria y una serie de arquitectos que trabajaban con él, dejan en Madrid dos o tres edificios que están entre lo ecléctico y lo modernista. Modernismo mezclado con socialismo, la vivienda obrera, etc… En la revista «La ciudad lineal», aparece desde arquitectura ecléctica, al Modernismo y hasta la arquitectura racionalista, en los años treinta. De una serie de edificios desaparecidos conservamos la fotografía precisamente en esta revista, ligados a teósofos, a novelistas de determinado tipo, como Felipe Trigo, a una serie de masones madrileños. En fin… Modernismo, lo nuevo y la ruptura está ahí.

Yo quería preguntar al profesor Martín González… si se podría establecer alguna conexión entre la pintura de Solana, que se ha dicho que tocaba temas sociales, y la pintura catalana de un Nonell, o incluso del propio Picasso.

Martín González, Juan José. (Universidad de Valladolid). El que más se acerca, desde el punto de vista social es Ramón Casas, evidentemente hay una preocupación social y política, lo mismo que en el interior de la península, pero no tiene la altitud tremenda de Solana, partiendo de la base que al mismo tiempo Solana es un militante político, de forma que está incluido en el socialismo, y lo hace penetrante a través de la literatura y la pintura. Pero no olvidemos que Cataluña está en la órbita del Modernismo, y el Modernismo es fundamentalmente un movimiento estilístico y no tiene la acritud y la videncia del interior que marcha sobre todo por el canal de los movimientos sociales y políticos.

No, yo no encuentro un paralelo parecido, creo que existe una agresividad en Solana que no tiene posible comparación aquí en Cataluña, a lo sumo Ramón Casas.

Vilá Tornos, Frederic. Quería hacer un comentario a Eliseu Trenc. Ya se ha advertido, que el concepto de nuevo no hay que identificarlo con Modernismo, con arte «Noveau». Pero respecto a la dicotomía norte/sur. ¿Dónde está la sintonía, no digo de textos porque los desconozco, sino de afición casi visceral por todo lo orientalizante, digamos el «arabismo»? Porque claro, Madrid/Barcelona es una cosa, pero también está toda esta corriente vital en el Modernismo… ¿Cómo encajaría dentro de la muy dura visión, «arte nuevo» enfocado hacia arriba, hacia Europa y «arte viejo» como lo propio?

Trenc, Eliseu. Yo creo que aquí están mezclando muchas cosas. Me parece que la arquitectura como siempre, en el caso del Modernismo ha sido más estudiada que la literatura y la pintura. Evidentemente en Gaudí las raíces árabes existen, pero a nivel teórico, y yo he hablado de ideólogos, en ellos no hay ningún orientalismo, en la literatura modernista y en la pintura modernista, al contrario, y diría que esta gente se aleja totalmente, y están en contra de todo orientalismo de tipo árabe a lo Fortuny, todo esto está pasado de moda para ellos.

Pero yo quisiera decir alguna cosa sobre este gran tema «arte nuevo, arte viejo».

Para mí precisamente el Modernismo es la contradicción entre dos polos, es decir que a nivel de ideología de discurso, estos artistas son muy nuevos, pero a la hora de la práctica y de las obras hechas, en realidad resultan bastante viejos, quiero decir que en este aspecto hay una ideología de discurso, un querer ser muy modero, pero como siempre utilizan un vocabulario, unas formas bastante anticuadas.

A pesar de todo quiero hacer constar, que para mí, el Modernismo es antitético del historicismo, es decir es una lucha contra la historia. Siempre hablamos de estas significaciones muy generales y habría que puntuar en cada caso, sitio y precisar mucho.

Pero precisamente el Modernismo quiere salir de la historia y quiere realmente ser contemporáneo, es decir que es fundamental este aspecto de contemporaneidad que evidentemente es opuesto a lo que puede haber de historicista en el eclecticismo.

Villán Movellán, Alberto. (Universidad de Córdoba): «Lo viejo y lo nuevo», es difícil y es fácil según como se mire. Modernismo, eclecticismo, historicismo, son términos que siempre están presentes si hablamos de estos momentos y época histórica.

Pero habríamos que saber cuál es la sociedad que sustenta esta formas, porque nos parecerá bien o mal hablar de forma, pero al fin y a la postre acabamos en las formas. Y hay que darle nombre a las formas, pero los nombres no los ponemos nosotros, ni nuestra generación. El término Modernismo que se ha puesto en discusión, según se ha podido comprobar lo empleaban ellos, los que hacían el Modernismo, y esto ya se ha visto también.

Hablo pensando en Sevilla, en el sur, ¿sabían a qué se referían cuando decían Modernismo?, yo creo que lo tenían claro en arquitectura, pero en pintura y en otras artes había contradicciones. Cuando el ayuntamiento de Sevilla organiza el concurso de cosas de «estilo sevillano», en 1912, repudia taxativamente, las otras que se presentan al concurso con formas del llamado *estilo modernista,* sabían muy bien a lo que se referían. ¿Quién estaba detrás del modernismo o del historicismo? Yo creo que eran casi los mismos, la burguesía, la gran burguesía que maneja el mundo del dinero, el mundo de las finanzas, la que puede construir obras, claro que habrá siempre excepciones, nobleza que patrocina estas obras, pero generalmente es la burguesía.

A la burguesía sevillana o andaluza, lo que mejor conozco, le da igual el modernismo o el historicismo, lo que quiere hacer es algo nuevo, aunque se aplique a lo viejo, o a algo que parezca muy nuevo y que puede ser repudiado por los tradicionalistas.

Hay ahí una lucha soterrada entre eruditos locales, que manejan las academias de Bellas Artes, que dicen lo que está bien y lo que está mal, que es lo de buen gusto y lo de mal gusto, que es lo nuevo y que es lo viejo, y por qué lo viejo interesa.

Se ha hablado también del recurso de las formas históricas en el Modernismo catalán, que por cierto a todos nos llevaría muy lejos a discutir —¿Qué se entiende, o qué hemos de entender por Modernismo en Cataluña?—¿Dónde empieza y dónde acaba?— ¿Cuándo se mezclan estas líneas modernistas que vienen de Europa? Bien, lo nuevo y lo viejo siempre ha estado presente en estas fórmulas.

¿El Gótico, por qué interesa en Cataluña?, yo me lo he planteado muchas veces; interesa porque la burguesía del momento tiene que tomar recursos históricos, no tiene un patrón histórico, digamos.

¿Qué cartas de naturaleza tiene la burguesía? Vemos como proliferan los escudos, la heráldica, las grandes casas de Barcelona, acuden a la Edad Media. ¿Por qué a la Edad Media? Porque fue el momento grande de Cataluña en la historia, y es que la historia interesa mucho en esta generación.

¿Por qué en Sevilla luego se recurrirá al siglo XVI? Porque fue la época grande y se recurre a patrón, todo esto mezclado con formas internacionales y de revistas y de conocimientos de Europa, que se han de tener muy en cuenta pero que nos llevaría muy lejos, creo que aquí estamos planteando temas que hemos de estudiar después.

Bonet. Yo quisiera citar en esa cuestión de identidad y de nacionalismo histórico, a Checoslovaquia, hay en el Modernismo una vuelta al Gótico checoslovaco, porque era una cuestión contra el imperio Austro-Húngaro y contra Viena.

A parte de esto, que nos podría llevar muy lejos, hablo del «arabismo» de Gaudí. Indudablemente el viaje por Andalucía, como nos mostró Pérez Rojas, fue muy importante para ver lo árabe, pero Gaudí viajó con un concepto nórdico, porque las *alhambras* de Alemania, Checoslovaquia, Polonia, Tívoli (Copenhague), estas «jolies» cuando se ha-

cen en España ya vienen del norte. En la época de Isabel II, las neo-árabes, llegan a través de los baños turcos románticos franceses, y una serie de viajes por el norte. Creo que todo esto se podría estudiar perfectamente. Pero no hay tiempo para discutirlo.

Reyero, Carlos. Yo quería llevar la discusión hacia las artes figurativas, y tomar una idea del profesor Villar, Movellán.

La voluntad de ser nuevo es una cosa que existe en los años finales de siglo, y no solamente quiere ser nuevo el Modernismo sino que hay otras formas de ser nuevo.

Aprovecho también para manifestar mi discrepancia con el profesor Martín González, que ve en el 98, el pasado y la permanencia del pasado, cuando es concretamente muy sabido y repetido, Aureliano Berruguete no es ningún pintor viejo y Unamuno se manifiesta constantemente en contra de la pintura de historia, esa horrenda y desastrosa escuela de la pintura de historia, y vuelve hacia las raíces y el nacionalismo hispano, hacia el misticismo del Greco. Desde luego es una vuelta hacia el pasado, pero con un espíritu absolutamente nuevo, distinto del Modernismo es con una voluntad de hacer algo nuevo, con una voluntad regeneracionista. Y así se aprecia en las artes figurativas, como antes ya señaló el profesor Bonet, no todo lo nuevo es Modernista, aunque nosotros, por su similitud con otras cosas, lo vayamos viendo como viejo.

Y, como ya no voy a tener ocasión de intervenir de nuevo, voy a aprovechar para dar mi opinión con respecto a la comunicación de la profesora García Antón, que veía raíces modernistas en estos tapices de Nobelda, para mí es pintura «pompier», imágenes del tardío romanticismo europeo que está en las revistas, en las ilustraciones, y en la pintura de su tiempo. Y entonces, ¿por qué nos recuerda a Denis esto?, por la conexión del simbolismo modernista con toda la pintura «pompier». Todos los pintores llamados simbolistas y que abren un camino moderno junto al impresionismo, no están rompiendo con toda la tradición anterior, sino que toman muchos modelos de los «pompier».

Martín González, Juan José. Realmente cuando se expone una teoría, siempre se carga la nota en esta teoría.

El leer una ponencia en siete u ocho minutos, porque he utilizado muy poco tiempo, supone que he amputado muchas de las cosas que tenía amputadas, lógicamente.

Cuando yo dije que los del 98 representan lo viejo, no quiero decir que sea todo lo viejo, esto es motivación. Zuloaga, no revive otra vez la figura del Quijote, lo que hace es restaurarla, darle un sentido nuevo. Pero es evidente que si tengo que compararla con el Modernismo, que es lo que estoy haciendo, tengo que decir que lo nuevo está más cerca del lado del Modernismo que no del 98.

Esto es así, las cosas no se pueden matizar más que detallándolas, yo no puedo plantear esclerótica mente el 98, movimiento del cual yo soy un enamorado, no voy a tirar piedras contra semejante tejado. Pero si tengo que reconocer comparativamente en estas dos generaciones que conviven, que es más nuevo el Modernismo que el 98.

García Antón, Irene. Quería contestar a lo que ha dicho Carlos Reyero.

Abundo un poco también en lo que acaba de decir el señor Martín González. Es decir, que hay mucho en el tintero que se nos ha quedado por decir.

De acuerdo que la impresión que ha podido tener el señor Reyero, al ir a Novelda, ver las pinturas sobre tapices es de un arte «pompier», puede ser, pero sumados, desde luego, a las influencias del simbolismo francés, tipo Puvis de Chavannes o Maurice Denis, que él ha aludido. Se hubiera podido plantear también el tema de los artistas o el artista que han intervenido y de qué influencias hayan tenido, localistas o regionalistas; no obstante me parece que esta impresión no es totalmente compartida.

Reyero, Carlos. No quiero separar, justamente, el Modernismo simbolista de Maurice Denis o de Puvis de Chavannes, con el arte «pompier». Justamente lo que trata, es ese mi argumento, ¿por qué se parece a Maurice Denis? Porque también se parece al arte «pompier», y porque me parecen respectabilísimas e interesantísimas esas pinturas que forman parte de la estética a la que yo me dedico. Simplemente hacía esta puntualización porque a veces se separa la pintura simbolista de todo lo anterior, y eso no es así.

SUBSECCIÓN SEGUNDA

Ponencia marco:
Trayectoria del concepto de vanguardia en el arte catalán de 1939 a 1959

Trayectoria del concepto de arte catalán de 1939 a 1959

TOMÁS LLORENS

Quisiera comenzar comentando la periodización que señala el título: las fechas de 1939 y 1959. De éstas…, la de 1939 al menos, creo que no necesita más comentario. La decisión de periodizar hasta 1959, deriva de motivos que son quizá más claros en la historia social, económica y política del período franquista, que de fenómenos artísticos. Sin embargo, también alrededor de 1959, un poco antes o un poco después, se producen cambios importantes en el panorama artístico. Cambios que son muy significativos para el argumento de mi exposición. El escenario historiográfico convencional, para ese período, se puede sintetizar muy brevemente, diciendo que el período se caracteriza por una ruptura de las tentativas, o propuestas de modernidad vanguardista, que se habían producido en España a partir ya de la primera Guerra Mundial, y que culminan en el período de la República, en los años treinta. Esta línea de introducción de la modernidad se interrumpe en el 39 y se retoma, poco a poco, y ya con bastante claridad, a partir de 1948… hasta mediados de los años 50, con predominio de concepciones surrealistas. También durante los años 50 se pasa del predominio del surrealismo (siempre dentro del sector de lo que podríamos considerar vanguardia), a la abstracción. A partir de 1959, se cuestionan los modelos de la abstracción, y se entra en la dinámica ya de los años 60, que excede el objeto de estudio de esta exposición.

Antes de que se produzca esta crisis, o este estallido de la modernidad, alrededor del año 59, los modelos de evolución del surrealismo a la abstracción, conoce diversas variantes, y dentro del ámbito de la cultura catalana, se manifiesta como variante dominante, la *abstracción informalista.* Y al margen de la abstracción informalista, con menos empuje, pero con una fuerte presencia se produce en el terreno de la arquitectura, una variante que podríamos llamar con un término que se propuso desde Valencia *normativista,* basada fundamentalmente en la abstracción geométrica. En el campo de la pintura, o en una modernidad en el terreno de la arquitectura, que pone su acento en el concepto de norma, standard, industrialización, etc… Y también algo antes de 1959, empieza a aparecer una variante que tomará más fuerza a partir de 1960, que es la variante *realista.* Este escenario historiográfico, creo que es un escenario que puede funcionar en cuanto a historiografía positiva. Es la imagen que ha cristalizado espontáneamente por el quehacer de los historiadores, y creo que como suele ocurrir con casi todo lo convencional, es, en definitiva, el más cómodo y cierto. Sin embargo, lo que voy a hacer hoy, es reflexionar acerca de algunos problemas que este escenario historiográfico plantea.

En primer lugar, creo que es problemática una de las primeras presunciones de este escenario, la de las primeras vanguardias interiores a 1939. Creo que una visión más próxima, más detallada, de lo que fue la evolución del arte español en general, y más especialmente del arte catalán, durante el período anterior a 1939, nos indicaría que la aplicación del término de vanguardia a los fenómenos artísticos que se producen principalmente dentro

del ámbito territorial catalán, es una aplicación retrospectiva, que se hace a posteriori, y que en buena medida extiende y distorsiona, saca fuera de su sentido originario el concepto de vanguardia.

El segundo problema que plantea el escenario historiográfico al que me he referido, es que deja sin explicar, lo que constituye, sin duda, el momento clave de toda la evolución histórica de este período. El paso del surrealismo a la abstracción, que se produce con un carácter bastante súbito, desde el año 53 al año 55-56. Es un fenómeno que la historiografía positiva registra, pero que no explica el por qué de ese predominio de la abstracción informal.

Finalmente se plantea otro problema cuya exposición resulta un poco compleja; el modelo historiográfico, por una parte, y el uso mismo del concepto de vanguardia, por otro, llevan implícita la presunción de que el paso de unos modelos a otros, durante los años 50, conlleva un elemento de progreso, un elemento de dinamismo progresivo o de radicalización de la condición vanguardista del arte. Y, a primera vista, esta presunción parece confirmarla la evolución misma de los hechos. El Surrealismo de finales de los 40 es un fenómeno bastante anacrónico, con respecto al desarrollo del arte moderno europeo, en el sentido de que es un fenómeno cultural marginal, que carece de contactos con la corriente internacional a la que se refiere, y se corresponde, con una producción artística de calidad bastante débil, y cuyo interés es fundamentalmente el de ser un documento histórico, pero cuya calidad no se puede comparar con la de la pintura que se produce siete u ocho, o diez, años más tarde. De ese punto de partida, a través de un progresivo ir ahondando en el filón de la modernidad, se llegará a la situación de 1958, 59, 60… Una situación en la que está claro, que el arte catalán, y el arte español en general también, pero fundamentalmente el catalán, se encuentra claramente en contacto, y al mismo nivel, que el arte moderno internacional. Caminan ya, a partir de ese momento, al mismo paso.

El anacronismo se ha disipado, la calidad artística se ha normalizado, se ha homologado con la modernidad internacional. Puede hablarse, de hecho, de una cierta culminación. Otros historiadores se han referido al período, como el período de culminación de la modernidad. Una vez producida esa culminación, el arte español de los años sesenta, aunque esto no es objeto directo de mi exposición, conoce unos fenómenos muy similares a los que se registran en todo el resto del ámbito europeo. Hay, y esto quisiera plantear ahora, y luego volveré a referirme a ello, a la salida del período, una crisis de la modernidad. Quizá esa crisis de la modernidad, que algunos críticos apresuradamente tratan de atribuir a nuestros días, se produjo en primer lugar, y de un modo claro, ya a partir de los años 50, tanto en el terreno de las artes plásticas como en el terreno (y esto quizá de un modo más claro), de la arquitectura.

Como he dicho, este aspecto del escenario historiográfico convencional, que parece en principio válido, como he dicho, es, sin embargo, problemático. Porque lo que la tesis va a tratar de desarrollar en esta exposición, es que, efectivamente, aunque se deba considerar que el punto de arranque de la evolución de la vanguardia, la postguerra civil es provinciana, y anacrónica, sin embargo, es un punto de arranque que es inequívoca y auténticamente vanguardista. Mientras que el punto de culminación, en el que se produce esa homologación del arte español, con respecto de las corrientes internacionales, es un punto claramente no vanguardista. O al menos, dudosamente vanguardista. El arte español que triunfa en las Bienales de Venecia del 58 o en São Paulo… se identifica con lo que en términos más propios deberíamos calificar como modernidad tardía, un término que ha sido propuesto, y que está más aceptado en el terreno de la historia de la arquitectura. El problema que se plantearía es: ¿Hay efectivamente una dinámica progresiva cuando se arranca de un punto de partida, que según voy a tratar de argumentar, es auténticamente vanguardista? Y ¿se culmina en una situación que es en cierto modo post-vanguardista? ¿Qué corresponde a esa concepción en cierto modo ecléctica e híbrida de la modernidad tardía?

La respuesta, la tesis que voy a defender, es que estas dos concepciones son compatibles. Es decir, que, por un lado, es cierto que la evolución del arte español durante la década de los 40, tiene efectivamente ese sentido progresivo en el filón de la modernidad. Y es cierto también, que arrancando de una concepción auténticamente vanguardista, culmina en una concepción, digamos ecléctica, o híbrida, condición que he descrito como condición de la modernidad tardía. Creo que la compatibili-

dad entre estas dos afirmaciones, se deduce de un análisis de la propia dinámica interna de la condición vanguardista, en su juego con el medio sociohistórico, en que se desarrolla. Para argumentar esta tesis, necesito hacer algunas acotaciones al concepto de vanguardia.

Para poder entender claramente el desarrollo de la modernidad, en arte y en cultura en general, es necesario poder distinguir claramente entre la vanguardia y la modernidad. Es decir, el concepto de vanguardia, debe usarse más restrictivamente que el concepto de modernidad.

En los comienzos de la revolución industrial la vanguardia se produce como una condición que resulta de extrapolar uno de los componentes eidéticos, lógicos o formales del concepto de modernidad. Extrapolar en particular la concepción de la autonomía de lo estético. Esta extrapolación de la autonomía de lo estético se produce mediante el desarrollo de dos momentos; que son lógicamente sucesivos aunque no necesariamente lo hayan de ser en un sentido estrictamente cronológico: un momento al que me gustaría referirme como momento crítico y un segundo momento al que me gustaría referirme como momento constructivo. Hago referencia al contenido de una materia que he desarrollado en otras partes y con mucha más extensión, y también aquí en Barcelona en los años 78-79, en un período en que profesé la asignatura de estética en la Escuela de Arquitectura.

El momento crítico de la condición de vanguardia se produce, y creo que debe entenderse, como extrapolación de una componente de la concepción moderna de la cultura. La componente que afirma la autonomía de lo estético, la autonomía del arte si se quiere, y más ampliamente la autonomía del dominio de lo estético. Se produce de un modo muy similar a como se produce la filosofía moderna a partir del concepto de crítica que propone Kant a finales del siglo XVIII. Es decir, la extrapolación y afirmación absoluta de la autonomía de lo estético es el resultado, y si se quiere la respuesta, a una cuestión. ¿Cuál es el fundamento de lo estético? Y la respuesta vanguardista a esa cuestión es una respuesta similar a la respuesta que dio Kant y que a partir de Kant da toda la filosofía posterior a la respuesta de, ¿cuál es el fundamento del conocimiento?, ¿cuál es el fundamento de la razón?

El fundamento de la razón en el planteamiento de Kant, el acto de fundamentación de la razón, solamente puede justificarse a partir de una autocrítica que se entiende como una delimitación de una acción, o como una actuación de discernimiento (de ahí el muy deliberado y acertado uso que hizo Kant del término crítica en sentido de discriminación), una discriminación de aquellas aspiraciones que son legítimas o auténticas en el caso de la razón, o de aquellas aspiraciones que son legítimas o auténticas en el caso de lo estético.

En el origen de los movimientos que conducen a la afirmación de la condición de vanguardia, movimientos que conocen su período clásico en el período que transcurre desde finales del siglo XIX a los años 20 de este siglo, un momento en que hay un claro «revival» de la filosofía neokantiana, la afirmación de la vanguardia o del momento crítico de la vanguardia es concomitante y conlleva, de un modo como carácter esencial, una operación de crítica entendida como lo había entendido Kant en el sentido estricto de delimitación, discriminación. Discriminación de aquello que puede ser entendido como auténticamente estético o artístico frente aquello que es estético o artístico de un modo híbrido, de un modo no auténtico (cuando hablo de autenticidad estoy utilizando el vocabulario filosófico de la época, el vocabulario de Kierkegaard que tiene una influencia muy clara en la cristalización de la conciencia de las vanguardias en Viena, en primer lugar, y luego indirectamente en esto de Europa).

La pregunta que se plantea el artista vanguardista es. ¿Qué es auténticamente estético? ¿Qué es auténticamente el arte frente a todas las manifestaciones alienada, frente a todas las manifestaciones inauténticas de lo artístico que difunde la cultura burguesa? Una cultura que el artista vanguardista en principio y explícitamente rechaza.

Esta pregunta acerca de lo auténtico y lo específico del arte se plantea también acerca de lo auténtico y lo específico de las artes visuales, como por ejemplo, la reflexión teórica de Fiedler y Hildebrand, o como una pregunta de ¿qué es lo auténtico y lo específico de la pintura?, como ocurre en las reflexiones de Maurice Denis, o como una pregunta acerca de, ¿qué es lo auténtico y lo específico de la arquitectura?

A partir de los movimientos dadaistas y surrealistas, o en el contexto de las vanguardias rusas, o de las primeras vanguardias alemanas inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial, se

vuelve a cuestionar: ¿qué es lo auténtico y lo específico del arte?, ¿qué es lo auténtico y lo específico en una cultura nueva?, ¿qué es lo auténtico y lo específico del mundo nuevo, del modo de ser nuevo, del hombre nuevo?

El segundo momento es lo que he descrito como momento constructivo.

Es un momento lógica e eidéticamente complementario del momento crítico. Se le podría caracterizar como una operación de demarcación que va dirigida hacia el exterior. Se trazan los límites, la frontera, con el terreno de la conciencia inauténtica, de la conciencia falsa, del kitsch, de la conciencia burguesa, de las formas falseadas, bastardeadas del arte, o de lo estético, de los fenómenos del gusto.

Pues bien, el momento constructivo podría entenderse como una inversión lógica y eidéticamente complementaria. Una vez delimitada la frontera, una vez rechazado lo inauténtico, ¿cómo puede construirse dentro del campo interno, delimitado por estas fronteras? De nuevo el precedente de esta operación se encuentra en Kant. Todo el programa de la filosofía, el que se desarrolla a lo largo de sus tres críticas, estriba precisamente en tratar de fundar de nuevo la construcción de los fundamentos de la ciencia física en la crítica de la razón pura, de la moral en la crítica de la razón práctica y de la operación de juicio en la crítica de la facultad del juicio. Fundarlas a partir de esta demarcación de límites y luego reconstruirlas. En este sentido la más explícita es la crítica de la razón pura cuando reconstruye los principios fundamentales de la ciencia de la Ilustración y fundamentalmente de la ciencia newtoniana, a partir de esa delimitación de las fronteras de la razón.

Así cuando hablo de constructivo, utilizo constructivo en un sentido que no es ajeno al uso del término que hicieron los vanguardistas europeos, en particular los vanguardistas rusos. Construcción como matemática constructiva, o lógica constructiva opuesta a la lógica puramente analítica o a la lógica deductiva. Construcción en el sentido de construcción de una poética o de una teoría del lenguaje, a partir de unos determinados postulados y a partir del desarrollo estrictamente lógico y formal de estos postulados. Construcción, pues, en este sentido específico, que es distinto de las connotaciones que pueda tener el término en el sentido en que puede referirse a la intervención o a la trascendencia, o al impacto, o a la inserción del arte sobre la realidad social que le circunda, aunque no es totalmente ajeno a estas connotaciones. De nuevo las vanguardias rusas son ejemplares puesto que en ellas está claro que la construcción del dominio de la arquitectura o la construcción del dominio de lo plástico, es en un sentido parecido al que había propuesto el movimiento «De Stijl». Esta construcción en el sentido lógico y formal es concomitante e inseparable en buena medida de la construcción del mundo nuevo, de la construcción del socialismo, incluso de la construcción del hombre nuevo. Y no es ajeno a esta empresa, ni siquiera un movimiento que tiene un aspecto en apariencia tan crítico como el surrealismo, que indudablemente corresponde no sólo a una motivación crítica en el sentido al que me he referido antes de exclusión de todo lo inauténtico, sino que también tiene una componente constructiva puesto que la clave más adecuada para entender el surrealismo es la de entenderlo como un movimiento pedagógico, un movimiento que tiene como finalidad la pedagogía del hombre nuevo, la creación deliberada, artificiosa, constructiva en este sentido casi lógico formal del hombre nuevo, de la conducta del hombre nuevo.

Estos dos momentos, el crítico y el constructivo hay que entenderlos como momentos en el sentido eidético de la fenomenología, o en el sentido hegeliano, es decir como dos componentes lógicamente complementarias. Son dos momentos lógicamente inseparables y, por tanto, se dan en todos los movimientos vanguardistas. Es decir, todos los movimientos vanguardistas clásicos tienen un momento crítico y un momento constructivo. Sin embargo estos dos momentos no son necesariamente sucesivos en el orden del tiempo. Aunque hay una dinámica interna de la condición de vanguardia por la que casi inevitablemente, por una necesidad interna, se pasa de un momento al otro, y de la disolución de un movimiento de vanguardia a la aparición de otro movimiento de vanguardia. Creo que hay una cierta correspondencia, pero convendría no confundir este esquema conceptual que propongo con ciertos esquemas clasificatorios que han sido difundidos por otros historiadores de la vanguardia, aunque ustedes habrán advertido unos ciertos paralelismos. Renato Poggioli habla de vanguardia negativa y vanguardia positiva. Utiliza un esquema clasifica-

torio, es decir, ciertas vanguardias son negativas y ciertas vanguardias son positivas. Lo que llamo momento constructivo se corresponde en cierto modo a la tradición a la que Filiberto Mena se ha referido como la tradición analítica de la vanguardia, la opción analítica de la modernidad, como una opción específica. Pero en los esquemas de la mayor parte de los historiadores del arte moderno, incluso ya desde los primeros escenarios historiográficos de la modernidad, se ha advertido este contraste entre determinados movimientos, la línea que pasa del expresionismo al dadaísmo, surrealismo, como contrapuesta a la línea que pasa por el cubismo, el neoplasticismo, el constructivismo ruso (o ciertos aspectos del constructivismo ruso). Esta contraposición no tiene una aplicación taxonómica útil, pero creo que la separación entre estos dos momentos debe entenderse como una separación en la que todos los movimientos de vanguardia en tanto que tales sean compuestos internamente, por estos dos momentos todo y que quizá puede predominar uno con respecto al otro. Por otro lado si nos fijamos en el concepto de lo constructivo en cuanto a sus connotaciones, no en el sentido estricto de construcción lógico formal, sino en cuanto a sus connotaciones de construcción real y material de un mundo nuevo, los fenómenos históricos exteriores a la actividad artística, los cambios sociales que se producen como consecuencia de la 1.ª Guerra Mundial producen un ambiente en el que se favorece el momento constructivo. Este carácter complementario de los dos momentos, el momento crítico y el momento constructivo de la vanguardia, tiene una componente dinámica.

Las doctrinas de vanguardia se producen en la forma de manifiestos, de programas, de propuestas programáticas. No como teorías en el sentido estricto del término, sino como propuestas programáticas, y tienen (y esto es una observación que se puede hacer en la historiografía positiva) siempre una duración muy breve, es decir, apenas lanzado el programa, el manifiesto, el movimiento desborda sus propios supuestos programáticos y casi inmediatamente se produce una nueva búsqueda del elemento fundamental. En esta búsqueda del elemento fundamental, que es lo que orienta al momento crítico de la vanguardia, se va descendiendo a niveles más primarios. La búsqueda de Joyce, por ejemplo, en el *Ulises,* en la descomposición del discurso hasta llegar a su raíz, la raíz de su producción psicológica-subjetiva.

Hay una inestabilidad intrínseca en el momento analítico que va acompañada de una inestabilidad de los movimientos de vanguardia, y de la dinámica de las vanguardias que se van sucediendo unas a otras.

Bien, una vez expuesto este modelo genérico quisiera ver cómo se aplica a la realidad de las vanguardias españolas y catalana en el período que va desde finales de los 40 a finales de los 50.

La primera pregunta que cabe hacerse es. ¿Por qué el surrealismo? ¿Por qué fue el surrealismo el movimiento que se escogió? ¿Por qué hubo esta afinidad de los vanguardistas catalanes, en particular de finales de los 40, por el surrealismo como movimiento privilegiado de la modernidad, como movimiento a partir del cual cabía abrir de nuevo?

Hay indudablemente factores circunstanciales en esta elección. Había pre-existencias en el sentido de que la vanguardia, si es que cabe hablar de vanguardia de los años 30, se había definido predominantemente como vanguardia surrealista, pero ya he indicado que antes que de 1939, dentro del territorio catalán y a postiori dentro del territorio español, es dudoso que se pueda hablar de vanguardia en sentido estricto.

Hay también una cierta afinidad electiva por la componente digamos religiosa o parareligiosa que tiene el surrealismo y que hace que se corresponda en cierto modo con la sensibilidad, con la formación de los años 40 del período en que la religiosidad había sido una de las componentes importantes del conflicto que había producido el gran trauma del 36-39.

Pero yo quisiera apuntar (esto son explicaciones exteriores al mundo de las ideas artísticas) a otra explicación que, refiriéndome al modelo que he expuesto hace poco, tiene un carácter interno. Yo creo que el surrealismo es la última vanguardia. El surrealismo durante el período, desde 1932 hasta su disolución realmente como movimiento vanguardista alrededor de 1932-33, sobrevive pero ya de un modo muy distinto, renunciando a su condición de vanguardia en muchos aspectos. Este surrealismo es en Europa, fuera de la Unión Soviética, la última vanguardia. La última vanguardia dentro de la Unión Soviética es el productivismo, y hay entre ambos movimientos grandes paralelismos: ambos han llegado al límite en esa búsqueda

de cuál es el elemento fundamental a partir del que se puede construir el terreno de lo auténtico; han llegado a la última conclusión: el terreno fundamental es el terreno de la vida misma, es decir, ya no hay distinción entre arte y vida. La vida es la obra de arte por excelencia, la vida entendida de un modo social y como ambiente material en el caso del productivismo y la vida entendida a partir de la elección de la libertad en el sentido kantiano, en el caso del surrealismo. Es la última vanguardia y reúne una identidad que es íntima y paradójica, los dos momentos a los que me he referido antes: el momento crítico y el momento constructivo. Este colapso de los dos movimientos, esta equivalencia paradójica es menos evidente en el desarrollo del surrealismo histórico internacional, en donde realmente la transición de la revolución surrealista al surrealismo al servicio de la revolución, permite una diferenciación en la que está claro que en la primera fase predomina el elemento crítico y en la segunda fase el elemento constructivo. Pero cuando se recupera a distancia y mal conocido, o conocido marginalmente, en el contexto catalán, en el surrealismo en los años 40, estos dos momentos no llegan a distinguirse y aparecen íntimamente identificados. Esta distancia, y éste es el segundo punto, con respecto al momento original, con respecto al surrealismo de verdad, produce en el caso del medio catalán unas deformaciones del concepto mismo de surrealismo que creo que son significativas. Las deformaciones están confirmadas. Basta con leer los textos más significativos de la revista «Dau al Set». Quisiera apuntar sobre todo los textos de Cirlot y en particular un libro que es de una claridad meridiana que es el libro *El Surrealismo,* un pequeño manual escrito por Cirlot y publicado en 1955. Plantea cómo se veía desde el ambiente de la cultura catalana de los años 40, de un modo mucho más claro, por supuesto, que desde el resto de España, el surrealismo y las deformaciones con respecto al surrealismo tal como lo conocemos hoy en día, a partir de un conocimiento más detallado o más preciso de sus documentos.

La primera deformación del surrealismo catalán con respecto al surrealismo original estriba en que da una visión ampliada de su inserción histórica. Se presenta, por ejemplo en el libro de Cirlot, como la consecuencia inevitable de la modernidad y entendiendo tal modernidad de un modo amplio que refiere casi siempre los comienzos de la modernidad, a la filosofía romántica, a la filosofía del romanticismo y del idealismo alemán.

Se acentúan además los aspectos filosófico-metafísicos del surrealismo frente a los aspectos psicológicos, frente a los aspectos que son más específicos del movimiento surrealista internacional. La dualidad consciente-inconsciente, que es la dualidad sobre la que se monta la doctrina surrealista internacional, se traduce en el caso de la literatura catalana del momento, como dualidad racional-irracional. Es decir, se pasa de lo que es una determinante más específica, la determinante psicológica, la determinante de la construcción del sujeto, a una determinante más amplia epistemológica, puesto que racional o irracional son atributos del conocimiento o atributos en relación con el conocimiento, más que atributos en relación con la vida instintiva con lo psicológico.

Por otro lado, y esto es un rasgo sorprendente, el surrealismo se presenta como identificado, imbricado, impregnado de una ideología del progreso. El surrealismo se presenta como vinculado íntimamente al progreso del conocimiento. Resulta sorprendente, y esto no sólo aparece en el libro de Cirlot, sino también en las memóries de Tapies, la curiosidad, el interés que tienen los surrealistas catalanes de los años 40 y 50 por las ciencias naturales, por la física en particular. Y cómo tratan de ver con bastante agudeza el desarrollo de la física moderna en términos de vanguardia. Se refieren a Einstein y a la Teoría de la Relatividad, se refieren a Heisenberg y al Principio de la Indeterminación. Estas referencias las he encontrado en Cirlot y en los textos antiguos de Tapies, incluso en algún texto de Arnau Puig. Se refieren a la física moderna como un fenómeno paralelo y que apoyaría y confirmaría el carácter progresista de las posiciones del surrealismo en el arte. Y, indudablemente, la connotación que aparece menos explícita pero que es obvia, desde subrayar el carácter progresista del surrealismo es que se acompaña naturalmente del progreso social y cultural. Es decir, el surrealismo apoya todo lo que es moderno en la vida cotidiana, está fascinado, por ejemplo, por el desarrollo del jazz y se siente portador de una voluntad de ataque y destrucción del orden establecido en todos los niveles, con lo cual se produce esa identificación a la que me he referido antes entre momento crítico y momento constructivo con todas las con-

secuencias, abarcando todas las connotaciones, incluyendo la connotación del progreso social, la connotación de la construcción de un nuevo orden social a partir de esa brecha que se abre en contra del orden social establecido.

Desde esta posición se llega a lo que le es contrario, y desde el modelo teórico descrito, no debería sorprender porque es un modelo que está basado en una contradicción, el supuesto de la autonomía de lo estético, de la autonomía del arte. El arte se manifiesta como un medio de acceder a lo real en sus niveles más profundos, caso como un medio de acceder fuera del arte. El arte está al *servicio de.* Esta es la concepción del surrealismo que se desprende de la lectura de los textos catalanes de los años 40-50.

Las referencias concretas a veces a las condiciones sociales del orden establecido son tan explícitas como lo permitían las circunstancias por un lado, y por otro lado, esta trascendencia, este ir más allá de la autonomía del arte, se manifiesta en cierto modo como un «vivo sin vivir en mí», como una voluntad de ir *más allá de,* con unas connotaciones claramente místicas. El misticismo, un misticismo en sentido de trascendencia, de arrancarse del ensimismamiento, de superar el ensimismamiento de la producción artística que se considera que es inauténtica si se queda ensimismada. Esa superación del ensimismamiento es una preocupación constante de los surrealistas catalanes de los años 40-50 y del vanguardismo catalán de este período.

Esa trascendencia se identifica, toma formas concretas y no me voy a detener a analizarlas, con el existencialismo que se manifiesta más claramente en los textos de Arnau Puig.

Se produce, entonces, una conexión con la dinámica de la modernidad amplia, entendida desde el romanticismo. Se entiende la modernidad de un modo mucho más global, mucho menos específico de como lo habían entendido las vanguardias clásicas, las vanguardias europeas del período de principios de siglo. Hay un retomar muy explícito de temas que provienen del platonismo larvado, de la filosofía idealista postkantiana, retomar temas de Shopenhauer, de Nietzsche, lecturas que aparecen también en el trasfondo de los textos de Tapies, de Cirlot. Hay referencias continuas a la voluntad de unión con el ser, una unión no mediada por el filtro de lo que sería específicamente el arte.

Hay un cierto desprecio del arte en tanto que tal, y en definitiva, esta definición es tan quintaesencialmente moderna en el sentido más genérico de la palabra moderno, que casi no llega a ser vanguardista o que es vanguardista sólo de un modo muy híbrido o muy inestable.

A esta dinámica que procede de las propias condiciones eidéticas o lógicas o formales de las ideas con que se describe el surrealismo y la producción artística, se acompaña otra dinámica que viene desde fuera, que viene desde el contexto social. Es la dinámica que resulta de la modernización de las condiciones de la producción económica y de la modernización de la sociedad española que se produce con independencia de la rigidez de su marco político. Y se produce un fenómeno en el que esta inestabilidad, que como he dicho antes es esencial al concepto mismo de vanguardia, se ve reforzada además por la fuga ante el miedo de ser absorbido por la modernidad ambiente aceptada y digerida desde el propio sistema político y social.

Y la culminación, es al mismo tiempo una integración y una absorción. Este espíritu de vanguardia se ve casi devorado por la aceleración progresista de la realidad social que se produce a partir de finales de los 50, y determina que esa fuga hacia adelante estalle como estalla al final del período en una especie de crisis en las que acaba por replantearse la condición misma de la modernidad. Y, como he dicho al principio, el hito 1939-1959 es un hito en la historia social y económica porque es el momento del plan de estabilización a partir del cual se produce ya en 1961 el Primer Plan de Desarrollo, y se establecen las condiciones de la modernización ya a fondo, de la transformación irreversible de la sociedad española que ocurre durante los años 60. Y coincide con ese cuestionarse de la modernidad que se manifiesta en los movimientos artísticos de comienzos o que se sitúan a niveles marxistas mediante un replanteamiento del concepto digamos unidimensional de la modernidad como vanguardia y mediante el estallido de diversas opciones de lenguaje, mediante un replanteamiento del rol mismo de la actividad artística etc… pero con esto ya entramos en el período que queda fuera de mi marco cronológico y doy por terminada mi exposición.

Coloquio sobre la ponencia de Tomás Llorens

Cirlot, Lourdes (Universidad de Barcelona). Como estoy muy interesada, precisamente en el tema «Dau al Set» y además mi tesis doctoral ha versado en relación al tema de, *La pintura informal en Cataluña,* me gustaría muchísimo que el profesor Tomás Llorens, que ha hecho una exposición extraordinaria, muy brillante, me explicara un poco esa relación existente entre, «Dau al Set» y la pintura informal en Cataluña. ¿Cómo se verifica este traspaso?; porque yo tengo mis propias ideas respecto al tema, pero creo que es más interesante que lo pueda clarificar el profesor.

Llorens, Tomas. Bueno, primero diré, que para responder la pregunta voy a hacerlo desde el nivel en el que he planteado mi exposición, es decir no desde el terreno de la historiografía positiva, sino desde el terreno de la dinámica de las ideas. Desde el terreno de la historiografía positiva, indudablemente hay fenómenos suficientemente conocidos que fueron fundamentales, los viajes al extranjero, a partir de finales de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, que permitieron a los artistas catalanes entrar en un contacto más directo con la modernidad internacional, modernidad que era, y esto debió ser quizá el primer «shock» aunque quizá tardaran en darse cuenta de ello. Una modernidad que era poco vanguardista, en el sentido más radical, más propio del término vanguardia, pero que estaba dominada por la subida de la marea informal. Hay que tener en cuenta de todos modos, y sigo manteniéndome dentro del terreno de la historiografía positiva, que por influencia de la historiografía americana, vemos los años cincuenta como un período en que el predominio de lo informal es posiblemente entendido a partir del expresionismo abstracto que cristaliza en los Estados Unidos desde el cuarenta y cinco. Esto no era de ninguna manera obvio, creo yo, desde una perspectiva europea hasta al menos finales de los cincuenta, y por lo tanto es significativo que los artistas catalanes cuyos contactos son primordialmente, aunque no exclusivamente, europeos ya a principios de los cincuenta se decantaran por un tipo de pintura que era moderna, que era radical, pero que no era el tipo de pintura dominante. Pero saliéndome ahora del terreno de la historiografía positiva y volviendo a este terreno de la dinámica implícita o interna de las ideas, yo diría que este paso del surrealismo figurativo, aunque figurativo es un término ambiguo, puesto que se trata en el caso de la pintura surrealista figurativa, que se suele asociar con el momento de «Dau al Set», se trata de una figuración fantástica. Pues bien, el paso de este figurativismo a la abstracción, es, en cierto modo, una manera de retomar un motivo esencial de la modernidad, entendida en este sentido amplio que me he referido antes, la modernidad que arranca del romanticismo, que tiene que ver muy claramente con lo que Abrahams ha descrito como «el paso del paradigma del espejo, del arte entendido como mimesis, al arte entendido como proyección o como iluminación», y que conlleva casi naturalmente, como consecuencia, la propia dinámica interna de las ideas, conlleva casi necesariamente la supresión de la figuración, y una supresión radical de la figuración en el sentido de la disolución de

todo objeto, incluidos los objetos abstractos de conocimiento, de ahí el predominio de la pintura informal.

No sé si esto es una respuesta suficiente, quizá necesitaría desarrollarla más, pero como una simple indicación, yo iría por ahí.

COMBALIA, Victoria. Una idea interesante que quizá se podría matizar un poco más, en el momento crítico de la vanguardia: has citado la influencia kantiana, que es obvia no sólo en estos momentos, sino ya desde mitades del siglo XIX, creo que estaría bien ahondar más en el tema, porque has citado a Hildebrand, Fiedler, Maurice Denis, o la vanguardia rusa. Para pormenorizar un poco más y dar un dato sobre a quién podía interesar, porque también en estos momentos existe un «revival» de misticismo muy fuerte que afecta a otros pioneros de la abstracción, como Malevitch o como Mondrian, incluso como Kandinski. Si hay dos tendencias filosóficas distintas quizá estaría bien profundizar un poco más, o ver como casan una cosa con otra, porque en realidad son varias influencias a la vez.

LLORENS. Yo creo que es sobre todo en las vanguardias rusas donde la influencia del ambiente neokantiana de finales de siglo se pone de manifiesto de un modo más claro, y esto a través de una nueva sociología alemana de finales del XIX, que tiene una matriz claramente vinculada al «revival» kantiano, que se produce como reacción del hegealismo. La sociología, la llamada sociología clásica alemana, tiene esta matriz claramente kantiana, de un modo independiente, pero no totalmente independiente, es decir, sin una conexión clara, pero independiente con respecto a la escuela clásica alemana, tiene también una matriz neo-kantiana, la sociología de Durkheim; y claramente también la tiene la lingüística saussuriana, está inspirada en cierto modo, tanto por Durkheim como por la sociología alemana. Hay un paralelismo que se ha subrayado o que se ha comentado muchas veces entre la posición de Weber y la posición de Saussure, en cuanto a esta voluntad de limitar críticamente aquello que es primordialmente lingüístico, en el caso de Saussure, aquello que es propio y específicamente sociológico o cultural en el caso de Weber, aquello que es estrictamente social o societal en el caso de Durkheim en sus reglas del método sociológico. Saussure y los sociólogos alemanes, fueron muy leídos y absorbidos por las vanguardias rusas en el período que va desde 1907-1908 a la primera Guerra Mundial, y esta absorción produce en el tiempo de la Guerra y a partir de la primera Guerra Mundial, lo que son, la lingüística formalista, la lingüística estructuralista y la teoría de la literatura formalista que tiene unas conexiones muy claras en el terreno de las vanguardias en las artes plásticas. Antes me he referido al término construcción, deriva del uso que se hacía en los círculos de los lingüistas rusos de influencia saussuriana, a comienzos de siglo, y en los escritos de Sklowski en cuanto a la naturaleza del texto poético, o en el tiempo del cine en el concepto de «montage» que utiliza Eisenstein en *Potemkin;* entonces creo que la matriz neo-kantiana, está muy clara.

En el caso del movimiento De Stijl, es menos informal, menos homogéneo ideológicamente de lo que podría parecer y nos lo haría creer, la unidad de sus vehículos de difusión social, hay en efecto una gran distancia entre las posiciones de Mondrian y las posiciones que acaudilla fundamentalmente Van Doesburg; algunos de los primeros integrantes de ese movimiento, nuevamente Mondrian en el terreno de la pintura, Oud en el terreno de la arquitectura, no entran claramente casi rehuyen esa transición, ese volcarse totalmente por el momento constructivo, y se mantienen dentro de un terreno crítico que, en algunos casos, representa incluso una crítica de la propia modernidad, sobre todo en el caso de Oud; en cambio en los componentes más jóvenes del movimiento, que son los que marcan y le dan el tono durante los años veinte, cuando alcanza su mayor difusión e influencia cultural, particularmente en el caso de Van Doesburg, hay esa acentuación del momento constructivo, que a través de los contactos que mantienen con las vanguardias rusas, particularmente con Lisitzky en los años veinte, están teñidos también de esta posición formalista estructuralista neokantiana.

GIRALT MIRACLE, Daniel. En la teva aclaridora exposició introductoria, has tocat un aspecte molt vàlid respecte a les avantguardies, que és el paper que juga el cientificisme o l'interés per tot allò nou que la ciència i la técnica aporten. Has vist la contradicció profunda entre els plantejaments més o menys espiritualistes místics del surrealisme, i l'encís que tots aquests senyors amb aquesta base doctoral tenen per la tecnologia i les innovacions de

la técnica? Es pot dir que en aquella extraploració, que tu has dit que caracteriza l'avantguarda, normalment aquesta preocupació per el que es nous, encara que contradigui la base doctrinal, és un dels motors d'idea de progrés —paraula progrés amb totes les contradiccions—, i això vist ara, quan sembla que els darrers moviments, corrents contemporanies, pictóriques artístiques sembla que no es preocupin d'aquella manera que es van preocupar en aquell moment, dic surrealista doctoralment, quan ara sembla que la tecnologia sigui acceptada i universalment entesa com a factor de progres?

Llorens. Efectivamente hay ese fenómeno sorprendente, sobre todo, desde nuestra perspectiva actual del cientifismo o tecnologismo de las creencias de los componentes del surrealismo catalán de los años cuarenta-cincuenta, y es sorprendente la pregunta que tú haces. Se podría explicar, porque lo que les preocupaba era fundamentalmente lo nuevo fuera en el terreno que fuera, y aunque fuera contradictorio con esta base esencialmente mística. Indudablemente interviene este factor de fascinación por lo nuevo, pero este factor creo que convendría matizarlo, definirlo de un modo más específico, porque no es simplemente la ciencia o la tecnología, en tanto que nueva, lo que les fascina, sino que en tanto vanguardista. La fascinación por la tecnología se produce en una rama quizá marginal con respecto a la corriente que va del surrealismo a la abstracción, y es la que se manifiesta en esa corriente a la que antes me he referido como normativista y que se produce en el terreno de la arquitectura catalana, de un modo muy claro, en el terreno del arte experimental geométrico, de abstracción geométrica de Sempere. Pero además de esto, la fascinación, más que por la tecnología, por la ciencia moderna, que sienten, Cirlot o Tapies o Puig, es una fascinación específica por la ciencia moderna, en tanto que vanguardia. Lo que subraya en la ciencia moderna es —y ya he dicho que con una gran agudeza y una gran intuición realmente sorprendente— precisamente que se la pueda ver bajo el prisma de la vanguardia. Efectivamente hay una ruptura en la ciencia, fundamentalmente la física o la biología, pero la ciencia madre en esta evolución de la historia de la ciencia, a finales del XIX y comienzos del XX es la física y en particular la física teórica. Ellos se refieren a la física teórica, y no sé si conocían o no este hecho, pero es cierto que el desarrollo de las bases epistemológicas de la física teórica a finales del XIX comienzos del XX con Hertzle Herhsmacht se desarrollan con íntima relación con el desarrollo de los movimientos de vanguardia en Viena. No se ha dicho con la suficiente claridad sobre la Viena de Wittgenstein, que esta concepción de la ciencia es una concepción vanguardista que tiene una matriz neo-kantiana, y que se basa en unas operaciones epistemológicas de limitación crítica, muy parecidas a las que se promueven desde las propias corrientes artísticas. Es decir, no es simplemente lo nuevo, sino el carácter de vanguardia de esa ciencia, porque efectivamente el planteamiento de la física relativista, el planteamiento de la física cuantiva, el planteamiento de la teoría de la indeterminación, el desarrollo de toda la física teórica desde 1890 hasta los años treinta, tiene un claro carácter de movimiento de vanguardia, tal como lo tiene el desarrollo de ciertos movimientos filosóficos íntimamente emparentados con el desarrollo de estos aspectos de la historia de la ciencia, como, por ejemplo, a principios de siglo. Los principios matemáticos de Russell y Whitehead son una obra claramente de vanguardia, la actitud de Russell en el Oxford, de comienzos de siglo, es una actitud claramente vanguardista con todas las connotaciones que tiene la vanguardia, y lo mismo cabe decir de la posición del positivismo lógico y sobre todo de la primera filosofía de Wittgenstein, que es el puente de unión entre la vanguardia inglesa, en el terreno de la ciencia de la filosofía y particularmente de la filosofía de la ciencia por un lado, y de la vanguardia vienesa que se desarrolla también en el terreno de la filosofía y de la ciencia. Es decir, es algo que intuyeron, yo creo que con un conocimiento quizás, no muy preciso, pero con una gran agudeza, al detectar este carácter vanguardista que tenía sobre todo la ciencia en sus aspectos más teóricos.

Suárez, José Carlos (Universidad de Tarragona). Al principio de su exposición, ha dicho que el punto de arranque de la vanguardia post-franquista era provinciana, pero fundamentalmente vanguardista, y en cambio el punto de culminación era dudosamente vanguardista, y ha puesto como punto de referencia la Bienal de Sâo Paulo del 58. Quisiera que me matizase a qué se refiere con esta dudosidad de la vanguardia, porque precisamente la vanguardia en este momento post-franquista, era una vanguardia que estaba incluida dentro de los movimientos informalista o normativo, y en un momento que

precisamente el informalismo comenzaba a declinar en el resto de Europa como vanguardia artística.

LLORENS. El informalismo en el resto de Europa, creo que no empieza a declinar en el 58, sino dos o tres años más tarde, es en el 62 cuando realmente la crisis del informalismo se manifiesta. De todos modos, sí estoy de acuerdo en, efectivamente, la homologación, si se quiere, internacional del arte moderno español a finales de los 50, y esta vez se trata de un fenómeno no específicamente catalán, sino genéricamente español. Esa homologación tiene como término de referencia unos movimientos que van a entrar en crisis o que están ya muy próximos a su crisis, sin embargo mi afirmación de que esa homologación implica una pérdida de la condición de vanguardia, intentaba ir más allá, intentaba ser más radical, más comprensiva, y esto en el sentido de como he dicho antes, de vanguardia en un sentido estricto y propiamente hablando, cabe hablar solamente para referirse a los fenómenos europeos que transcurren entre los comienzos de siglo, desde los años 80 ó 90 del siglo XIX, a mucho estirar hacia atrás, a mucho estirar hacia delante hasta comienzos de los años 30. A partir de 1932 yo creo que la vanguardia como fenómeno europeo ya no existe, hay fenómenos esporádicos de nueva vanguardia, en los años 40 en los Estados Unidos, a finales de los años 40 en España, es decir, en círculos o en ambientes que son muy distintos entre sí, pero que tienen en común el hecho de que están bastante alejados del escenario donde se había desarrollado la vanguardia clásica. Durante los años 40, 50 ese vanguardismo se disuelve pronto, por ese fenómeno de autodisolución que va implícito en la dinámica misma de la vanguardia en el caso norteamericano; en el caso español por el camino de esa especie de fuga hacia adelante, a la que me he referido antes. Y ciertamente cuando estamos en 1959-60, esta modernidad tardía no vanguardista, vuelve a producir un cierto neovanguardismo, ya mucho más débil a partir de la segunda mitad de los 60, pero este es un fenómeno, creo, muy académico en todos los sentidos de la palabra, y que tiene como marco el ambiente cultural norteamericano, y que se extiende hasta el ambiente europeo, y tiene su duración hasta mediados de los 70, que es cuando se manifiesta la nueva crisis, que es la que ahora, más o menos, hemos utilizado bajo el término de postmoderno.

Coloquio de presentación de la subsección segunda

Solá-Morelos, Ignacio (Vicepresidente de la Sesión). Vamos a seguir para este grupo de comunicaciones, un experimento y esperemos que salga más o menos bien. Se ha comprobado que el número de ponencias es muy elevado y el tiempo es escaso y que, por lo tanto, nos ha parecido a esta Mesa que podríamos ensayar el siguiente procedimiento: las doce ponencias que constituyen el tema de esta tarde, intentaré resumirlas, no tanto para sintetizarlas sino, sobre todo, para destacar de ellas aquellos elementos comunes con otras y sobre todo los elementos de tipo más general.

Se entendería así que evidentemente en toda comunicación hay una parte más o menos importante, filológica, de información, de documentación, etc. cuya exposición y descripción sobrecargaría el trabajo aquí, mientras que intentaríamos simplemente decir, acumular, aquellos aspectos de discusión más general que desde las mismas ponencias se susciten. Por eso, yo intentaré hacer esta exposición, y luego los propios ponentes y todos ustedes podrán intervenir a partir de los temas que se hayan suscitado.

Quisiera, para que haya constancia, nombrar las ponencias y sus autores. Son Lena Saladina Iglesias, Catalina Cantarellas y Francisco Pizarro. Mercedes Espiau que ha presentado su ponencia sobre *El Monumento de la Inmaculada Concepción de Sevilla, un triunfo del pasado;* Alberto Villar Movellán que presenta una ponencia que se llama *Tres aspectos del historicismo regionalista: ética, libertad y clientela,* Francisco Pizarro y González de Durana sobre los *Orígenes de la Pintura Moderna en el País Vasco; Influència de la Secesió Vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica,* una ponencia que presenta Anna Belsa Soler; *De l'Ideari Noucentista a la realitat Sunyeriana, una lectura de Mediterrània Pastoral i Calaforn,* ponencia de Isidere Vallès i Rovira; Miquel Molins i Nubiola presenta *La Vigència del Realisme en la pintura catalana del primer terç del Segle XX;* Josep Maria Rovira que presenta la ponencia que se titula *Ideología, Programas y Tecnología modernas en la concepción de la Arquitectura Catalana,* 1905-1939 y por último, la ponencia de Carmen Rábanos Faci, *Los edificios destinados a la docencia entre la vanguardia y la tradición de los Borobio en Zaragoza, 1925-1939.*

Bien, a mí me parece que hay algunas cosas que son sintomáticas y empiezo con ellas para marcar un tema de tipo general. Curiosamente, al intentar agrupar ponencias que hablan de la producción artística en España, desde el comienzo de siglo hasta nuestra guerra civil, para hacer una acotación más o menos aproximada, la vanguardia pura y dura casi no aparece, y en cambio hay multitud de aportaciones, ya sean parciales ya sean de reflexiones globales, que intentan ver la otra cara de la moneda. Creo que el conjunto de estas ponencias es sintomático de un tipo de intereses que han sufrido, yo creo, un desplazamiento; mientras que el primer tercio del Siglo XX, hasta hace unos años era visto machaconamente como el lugar de la ruptura y de la aparición del nuevo arte, en este momento parece que los intereses están más por ver esas zonas de luz y sombra, todas las producciones

cargadas de ambigüedades en todos los terrenos donde, por decirlo así, la historia un poco epopéyica de la vanguardia se disuelve en una multiplicidad de componentes que son desde prolongaciones del academicismo decimonónico hasta movimientos coyunturales que tienen más que ver con situaciones ambiguas y que sólo se adaptan a la modernidad de nuestro tiempo de una manera relativa, que no a una historia, digamos, más lineal y de alguna manera programática como la que yo creo hace unos años hubiese sido bastante habitual.

Las aportaciones que se han hecho, corresponden más o menos a tres grandes apartados; quienes se ocupan de las pervivencias de materiales que proceden de épocas anteriores; quienes se preocupan de alguna manera de nuevos lenguajes que aparecen en estos tiempos y que de alguna manera parecen influir a ciertos niveles, a niveles en general los análisis suelen ser muy estilísticos. El paquete más importante es, sobre todo, el de la influencia centroeuropea especialmente en la arquitectura de la segunda y tercera década. Y finalmente quienes se interesan sobre todo por los temas de contraponer, digamos, a las formulaciones de la vanguardia otras formulaciones para, en este juego de claroscuros, intentar de alguna manera relativizar los programas de la vanguardia e intentar ver un panorama de mayor complejidad.

La ponencia de Mercedes Espiau, es análisis de un caso muy puntual, del monumento que para la celebración del dogma de la Inmaculada Concepción se construye en Sevilla en 1918, es interesante sobre todo porque muestra la actuación de un equipo de artistas en una cuestión bien concreta; me ha parecido especialmente interesante cómo se intenta relacionar el tema de esta pieza monumental que se coloca en el centro de una plaza con la tradición escultórica, sobre todo el barroco y cómo después se analiza en su texto de una manera minuciosa y sistemática, los seis proyectos que son otras tantas variantes que la arquitecto Espiau hizo para este monumento, más una séptima variante que sería la realización concreta. En todo caso, se trata de mostrar, por una parte la pervivencia de un lenguaje académico en la arquitectura en 1918, la aceptación que este lenguaje tiene en una Sevilla en estos momentos dinamizada por una serie de reformas urbanas y con el horizonte de la Exposición del 29. Y por último, las conexiones que esta arquitectura tiene con el desvelarse del tema de la arquitectura casticista a la que se señalan las conexiones de Espiau con algunos arquitectos casticistas sevillanos, e incluso sus propias actitudes en algunos momentos, aun cuando este monumento siga siendo un monumento básicamente, producido sobre la versatilidad y, por decirlo así, la multiplicidad de posibilidades que el lenguaje ecléctico ofrece.

En el abanico de seis variantes que el arquitecto ofrece, de alguna manera se deja patente como el problema de la resolución de un monumento, en absoluto se entiende como algo unívoco sino casi como el juego, podríamos decir, máximamente libre y máximamente desinhibido con el que el lenguaje académico está llegando a sus últimos momentos.

En este sentido, la ponencia siguiente que quiero analizar, de Alberto Villar Movellán, de alguna manera retoma esta cuestión y la generaliza, porque intenta explicar el tema del historicismo regionalista como un tema, que está en el momento en que hace crisis el academicismo y que se presenta como una alternativa. Es un texto muy valioso sobre todo desde el punto de vista del análisis de textos teóricos contemporáneos y de las polémicas que sobre el tema de la crisis del modernismo y de la pervivencia o no de los métodos académicos, se suscitan en España en torno a la primera década. Esto es, podríamos decir, el entramado sobre el cual la comunicación trabaja para después intentar ver en qué consiste la alternativa casticista, en encontrar un elemento de referencia ligado a la tradición local y a una cierta voluntad de enraizamiento de la arquitectura en las propias tradiciones, pero sobre todo también a un análisis que constituye la última parte del trabajo que intenta ver también la relación entre clientela y el tipo de arquitectura suscitada, de manera que se demuestra como una nueva clientela, tal vez más dinámica, con menos voluntad de representación, y por decirlo así, intemporal, está más dispuesta a asumir los encargos o a pedir que sean los arquitectos del gusto regionalista quienes construyan sus edificios, frente a la nobleza o los poderes históricos que seguirían más interesados en la arquitectura de corte académico.

Haciendo un extraño paralelismo tal vez, a mí me parece que la comunicación de González de Durana sobre los orígenes de la pintura moderna en el País Vasco, reproduce a un nivel muy distinto un discurso que tiene algo que ver. En esta po-

nencia sobre todo lo que se explica es el papel singular de Adolfo Guiart frente a otros pintores vascos, más o menos hacia fin de siglo, y como esta pintura representa también un gesto de independencia respecto al arrastrarse de la tradición de la pintura, sobre todo de tipo histórico y celebrativo de las grandes nacionales, para introducir criterios distintos con los cuales esta pintura enraizada se produciría. No utiliza para nada el término regionalista, pero creo que es evidente que hay un esfuerzo de esta pintura por asumir algunas de las preocupaciones de la pintura internacional —en los contactos de este pintor con París lo pondrían de manifiesto— de asumir estas técnicas de representación distintas referidas a toda una iconología y a unos contenidos ideológicos que son también renovadores y que marcarían el esfuerzo en el cambio de siglo, en el campo de la pintura, por introducir a través de una cierta atención a lo particular, a las imágenes del pescador, del hombre medio, del trabajador, etc. una representación distinta de los protagonistas de la pintura de comienzos de siglo.

Bien, frente a estos trabajos que representan un poco la oscilación a mi juicio dentro del intento de renovar el repertorio, a menudo incluso dentro de la mecánica que la propia tradición académica ha establecido y por lo tanto, no suponen cambios tipológicos esenciales en el campo de la arquitectura, estaría lo que algunas ponencias como la de Ana Belsa o Pérez de Rojas o Isidre Vallès plantean.

Ana Belsa estudia básicamente una cuestión bastante precisa que es las relaciones entre la arquitectura dentro de los diez o quince primeros años de nuestro siglo, en Cataluña con la Secesión vienesa; y lo estudia con bastante cuidado y por otra parte, es un trabajo que ella ha desarrollado con mucho más detenimiento en su Tesis de Licenciatura, a través de tanto los contactos personales como de los intercambios de revistas, como, evidentemente, a través de las obras. En todos estos aspectos encuentra que hay una enorme permeabilidad, en este momento de la crisis del modernismo, hacia la arquitectura centroeuropea y muy concretamente hacia el Secesionismo vienés. Analiza algunos arquitectos que darían más la talla de estas relaciones desde un punto de vista estilístico. Quisiera señalar esto, porque tanto esta ponencia como la que voy a comentar a continuación recogen las conexiones con los movimientos centroeuropeos, pero, insisto, más que hablar de cambios tipológicos o de novedades técnicas o de la figuratividad global de los fenómenos arquitectónicos o de su inserción urbana, sobre todo, hace énfasis en los elementos estilísticos nuevos que evidentemente representan un intento de ir más allá de los estilos históricos codificados y su absorción, su penetración en la arquitectura en este caso catalana, en el caso siguiente en la arquitectura de Palacios, en Madrid y un poco la influencia que después Palacios tiene en arquitectos coetáneos o más jóvenes del círculo madrileño.

Me parece que en el caso de la comunicación de Ana Belsa, tal vez lo que es más interesante de destacar es un tema que yo quisiera proponer aquí, que es la convicción con la que se trabaja pensando que la Secesión vienesa es un signo de modernidad y, yo diría, la hipótesis a partir de la cual se trabaja y sobre todo la de pensar, como habrían explicado tal vez quienes han hecho la historia bionerística del movimiento moderno, que efectivamente, hay un eslabón que es el de la Secesión vienesa que ayudaría a explicar el punto de enganche entre una cierta pintura decimonónica, liberal y progresiva y la vanguardia estricta del Siglo XX, y este eslabón tendría, en uno de sus componentes primordiales, precisamente al Movimiento Secesionista. Digo que ésta es una hipótesis que conviene poner de relieve por cuanto creo que es una hipótesis opinable y que de alguna manera hay en estos momentos y sobre todo en los últimos años, en los que el debate sobre la Viena fin de siglo y sobre la Secesión, ha dado lugar a multitud de aportaciones que evidentemente no todas suscribirían este punto de vista.

Saltando de los temas arquitectónicos a los temas pictóricos, digamos que en torno a cuestiones semejantes aunque con rasgos propios destacables, estaría la ponencia de Isidre Vallès sobre Suñer, caracterizándolo en tres cuadros. Creo que el esfuerzo más notable, a mi juicio, de este trabajo es el intento de leer a Suñer no en prolongación con la doctrina noucentista que d'Ors podría haber expuesto en su Glosario sino, por el contrario, intentando marcar unas ciertas distancias entre la investigación pictórica que se producía en Suñer y los presupuestos desde los cuales Eugenio d'Ors pontificaba sobre el nuevo arte del Novecientos. Vallès hace sobre todo un esfuerzo en una dirección, que es en la de caracterizar de una manera esencial —dice él— la iconología que se maneja en

estos tres cuadros, un poco como referencias fundamentales que reaparecen después en la mayoría de obras de este pintor. De manera que él intenta entender, por decirlo así, la ideología pintada que hay en las obras de Suñer a través de estos estereotipos icónicos que reiterativamente aparecen y que son el mar, la tierra, los animales, las figuras humanas simplificadas, las alondras en el cielo, las chumeras, etc. etc. Este repertorio iconográfico típico del Novecentismo es un poco el que él caracteriza de una forma esencial, aceptando la hipótesis del mediterranismo, no tanto colocándose a distancia respecto de los propios presupuestos sino casi al revés, corroborando, por decirlo así, a través de este análisis, los presupuestos de mediterranismo esencial que él entiende estarían en la pintura suñeriana.

La ponencia de Miquel Molins es una ponencia más teórica y que intenta, a través de los textos de un pintor y de los críticos de los veinte, Joan Sachs, o Feliu Elias, analizar la evolución que desde este momento novecentista se produce en la pintura catalana. Yo creo que es una aportación interesante sobre todo porque nos muestra como hay una franja potente y más o menos bien pertrechada desde el punto de vista de su formulación, que no propone en absoluto ni acepta, al revés, combate o se muestra completamente insatisfecha, frente a los planteamientos vanguardistas para proponer como alternativa un nuevo realismo como mecanismo de superación de los estereotipos novecentistas.

A mí me parece que el análisis que hace Molins, plantea la cuestión del realismo y la caracterización de una cierta pintura realista en los veintes y treintas, precisamente como la prolongación deseada y asumida por los pintores de este momento como arma a la vez defensiva y agresiva frente, precisamente, a una vanguardia que ya tienen ante sí y ante la que no están dispuestos a claudicar. Sin embargo hay, por detrás, toda una teoría de la realidad que implica precisamente posiciones que de alguna manera se aproximarían a lecturas más materiales del hecho pictórico y que comportarían la idea de que justamente a través de la pintura el reflejo de la realidad, a la manera courbetiana. Y esto no lo digo yo, sino que lo dice el ponente y lo dicen estos autores analizados, a la manera courbetiana introducirían un diagnóstico y un corte de bisturí a la realidad con una capacidad de incidencia y de explicación de esta realidad mucho más poderosa que la que de la vanguardia con sus procedimientos se otorga.

La ponencia de Josep María Rovira plantea cuestiones que están en esta misma dirección pero tal vez con un alcance más amplio; es una ponencia estructurada en tres tiempos y que trataría de ver en el fondo el tiempo central, que sería la vanguardia, flanqueado por dos situaciones aparentemente contrapuestas pero que en realidad estarían todas ellas envueltas en un término, que hasta ahora no he utilizado, pero que no sólo es él quien lo utiliza sino que lo utilizan otros muchos de los ponentes; es el término modernidad. Modernidad utilizado como un término más genérico frente a actitud, digamos, militantemente moderna o actitud, diríamos, exclusivamente moderna que se aplicaría tal vez sólo a las actitudes de vanguardia. Rovira establece estos tres tiempos, el tiempo de las arquitecturas en Cataluña en estos primeros treinta años, que estarían asumiendo la innovación en el campo de los programas de uso y el campo de la innovación tecnológica, y las asumirían de una manera decidida pero que sin embargo, en absoluto asumirían cambios desde el punto de vista figurativo; de manera que sería una arquitectura ciertamente porosa y dispuesta a aceptar aspectos esenciales de la producción moderna de la arquitectura y de su uso social, y que tal vez considerarían irrelevante la cuestión del lenguaje o la considerarían puramente convencional, y en este sentido aceptarían, por decirlo así, la pervivencia de la tradición académica.

Frente a esto estaría la aparición, la irrupción de los lenguajes que desde el punto de vista figurativo representan un giro copernicano, un giro total. Él analiza, sin embargo, como el uso de estos lenguajes es un uso que puede comportar simplemente la aceptación de unos repertorios lingüísticos distintos pero sin plantear las cuestiones, podríamos decir más de base que están en realidad en el nuevo papel y en el nuevo rol colectivo que la arquitectura debe asumir. Y en este sentido distingue las arquitecturas epidérmicamente herederas de los lenguajes del movimiento moderno, de las arquitecturas radicalmente renovadoras que implantarían estos problemas, no al nivel del puro gesto estilístico sino entrando en otras cuestiones como son las cuestiones de programa, de tecnología, de utilización de nuevos tipos edificatorios, etc. Pero todavía esta descripción se completa con un tercer

momento que sería el momento en el cual este grupo del G.A.T.E.P.A.C., de alguna manera caracterizado siempre como porta-estandarte del más radical vanguardismo, se encontraría frente a la tarea real y concreta de contribuir durante el período 36-39, a la revolución que se produce en Cataluña, y que es la revolución del frente popular que irrumpe en el mismo momento en que estalla la guerra y que comporta evidentemente toda una serie de medidas, de socialización de la propiedad del suelo, de la industria y de la producción, etc. etc. y también de las organizaciones profesionales. En este sentido le interesa el papel del arquitecto como un intelectual que tiene un cometido en una cierta área y que la asume, incluso llegando hasta poner en tela de juicio o poner en duda sus propias convicciones figurativas; de modo que, por decirlo así, en estos momentos radicales la tarea colectiva, a la que las propias convicciones de la arquitectura del movimiento moderno llevaría, produciría la paradoja de una arquitectura que en su compromiso podría llegar a negar incluso sus propias convicciones figurativas.

Por último, para acabar esta reseña en la que estoy seguro de que habrá que completar montones de cosas porque es una descripción parcial y apresurada, la ponencia de Carmen Rábanos Faci habla de los edificios de los hermanos Borobio en Zaragoza, en el período 25-39, es decir, en un período más o menos solapado con el de la ponencia que acabo de comentar.

El caso de los Borobio vuelve a ser un caso, en otro contexto, del mismo tipo; se trata de una arquitectura fundamentalmente ambigua, una arquitectura por una parte con un sello fuerte de educación académica en la formación de estos arquitectos, por otra una arquitectura completamente abierta a la innovación tecnológica y en cambio, una arquitectura ambigua y reservada respecto a los contenidos icónicos que esa arquitectura pretende representar y a los referentes que esta arquitectura pretende utilizar.

La autora de la ponencia hace alguna referencia a esto, pero yo creo que merecería tal vez incluso más énfasis los edificios escolares, que es el tema que analiza, tienen novedades no sólo técnicas sino que realmente responden a programas pedagógicos y sobre todo a concepción formal de la organización planimétrica del edificio, completamente modernas, aun cuando los acabados puedan seguir utilizando capiteles o referencias a la arquitectura popular aragonesa, pero evidentemente en un tratamiento que sólo tiene que ver con problemas estrictamente epidérmico. Lo especialmente interesante de esta ponencia es como queda planteada la cuestión, a mi juicio del mayor interés, de las relaciones entre esta arquitectura yo diría ideológicamente ambigua y la arquitectura estrictamente potenciada desde el estado franquista en los años cuarenta.

Se pone de manifiesto hasta qué punto esta situación de una arquitectura ambitradicional, mantenimiento de ciertos estilemas por otro, es una arquitectura que en el caso español va a ser por decirlo así, explotada, va a ser utilizada ampliamente incluso por los propios Borobio que son arquitectos privilegiados en la construcción, pues, de edificios y de poblados dirigidos y de multitud de obras especialmente en Aragón en los años posteriores a la Guerra Civil. Bien, insisto una vez más en que esto tiene algo de resumen fragmentario y seguramente tiene algo también de opinión personal, pero se trataba de dejar un poco sobre el tapete algunas cuestiones, cuestiones que para resumir yo diría que por una parte serán las cuestiones que afectan a la no existencia de una historia lineal que lleve del academicismo a la vanguardia, por otra los mecanismos con los cuales es necesario juzgar todas estas producciones que tienen una gran dimensión de ambigüedad, y finalmente el repertorio de alternativas que la irrupción, precisamente, de la vanguardia, provoca para quienes no se sienten cómodos ni identificados con sus presupuestos: regionalismos, decadentismos, secesionismos, etc. etc. etc. parecen a menudo mecanismos con los cuales se obvia las opciones de alguna manera radicales y tajantes que la vanguardia parecía poner sobre la mesa.

La influència de la Secessió vienesa a Catalunya com a nova alternativa arquitectònica

ANNA BELSA I SOLER

La ponencia que desenvolupo a continuació constitueix una exposició de conjunt de les idees recollides en la meva Tesi de la Llicenciatura [1], en la que vaig tractar d'anatlizar l'abast de la influència de l'arquitectura de la Secessió vienesa a Catalunya; presentant-la com a nova alternativa d'evolució del Modernisme i el Noucentisme. Aquesta adaptació d'una estètica centreeuropea no es va produir totalmente al marge d'ambdós moviments, sino, en molgs dels casos, d'una manera perfectament integrada.

Fa relativament poc temps que hom ha començat a estudiar a fons el tema de la influència vienesa en el Modernisme e il Noucentisme. Cada cop més, però, la importancia d'aquest aspecte per a entendre millor l'amplitut i la diversitat d'aquests moviments s'ha fet palesa en diverses publicacions i conferències que han tingut lloc darrerament. Ja J. F. Ràfols, en el seu llibre *Modernisme i Modernistes* [2] va dedicar una atenció especial a les possibles introduccions d'una certa estètica secessionista en la nostra arquitectura modernista. Alexandre Cirici, a *El Arte Modernista Catalán* [3], tractà també de manera tangencial els possibles contactes. També escribiren sobre el tema Joan Bergós i Oriol Bohigas en el llibre *L'Art Català Contemporani,* i especialment, aquest darrer autor dedicà un capítol del seu llibre *Reseña y Catálogo de la Arquitectura Modernista* als ressons de Viena a Catalunya durant l'época modernista, tema que tornà a tractar en un article titolat *Otro aspecto del modernismo: Viena en Cataluña* [4]. Ignasi Solà-Morales donà al tema un enfocament molt interessant, sobretot pel que respecta al Noucentisme en l'article: *Sobre Noucentisme y Arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Cataluña, així com el seu llibre Eclecticismo y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Cataluña* [5]. Alícia Suárez i Mercè Vidal dedicaren un article a *Jeroni Martorell, una*

[1] *Viena. Introducció d'una estètica arquitectònica;* llegida al Departament d'Història de l'Art de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona el dia 8 de Juliol de 1983.

[2] RÀFOLS, J. F.: *Modernisme i modernistes* (1 ed. 1946), Col. El Dofí, Barcelona, 1982. Del mateix autor és interessant també *En torno al modernismo. Influjos extranjeros en nuestros dibujantes;* «Cuadernos de arquitectura y Urbanismo» núm. 44, Esp. (Agost 1964).

[3] CIRICI, A.: *El arte modernista catalán,* Ed. Aymà, Barcelona, 1951.

[4] BERGOS, J., BOHIGAS, O. et alt.: *L'art català contemporani,* Ed. Proa, Barcelona, 1972. Bohigas s'extén més sobre el tema a *Otro aspecto del modernismo, Viena en Cataluña,* «Destino», Esp, núm. XXXII (1969), págs. 51-53. I en el llibre *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista,* Ed. Blumen, Barna, 1970.

[5] SOLÀ-MORALES, I.: *Sobre Noucentisme y arquitectura. Notas para una historia de la arquitectura moderna en Cataluña (1909-1917),* «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», Esp, núm. 113 Serie Archivo Hc.º núm. 6, págs. 19-34. Del mateix autor, *Eclecticismo y vanguardia, El caso de la arquitectura moderna en Cataluña,* Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

figura oblidada, el ressò de la Secessió vienesa [6]. Recentment Josep M.ª Rovira, en la seva Tesi Doctoral *La arquitectura catalana de la modernidad* [7] ofereix un plantejament interessant al tema de la relació de l'arquitectura noucentista amb la de la Secessió. També Ignasi Solà-Morales, conjuntament amb altres autors, ofereixen una nova visió de la introducció a casa nostra dels plantejaments vienesos referents a l'urbanisme en el llibre dedicat a *Ricard Giralt Casadesús* [8].

Abans d'iniciar però, una valoració dels elements centreeuropeus dins el context arquitectònic del moment, cal assenyalar, encara que breument, quines foren les vies d'introducció d'aquesta nova estètica. Direm a més, que la vitalitat d'aquestes vies vé a corroborar l'aspecte altament cosmopolita del modernisme. De fet, l'admiració envers Centreeuropa es remunta al segle XIX. El centre d'atenció dels primers modernistes fou, si no Austria, sí Alemanya. El vitalisme, fruit de l'irracionalisme i l'idealisme alemanys, s'imposà per damunt de qualsevol signe de materialisme i el coneixement de molts dels autors de llengua alemanya fou força destacable. La Biblioteca Popular l'Avenç realitzà nombroses traduccions d'autors alemanys que tingueren una acollida magnífica per part del públic [9]. En qualsevol cas, però, el caire de l'admiració envers el món germànic en els inicis del modernisme seria relativament oposat al que en els primers anys del segle XX marcaria les posicions estètiques dels arquitectes. Si bé el centre d'atenció seguirà sent Centreeuropa, els models hauràn canviat. Ja no privarà la mística lirico-religiosa panteitzant de Wagner i Novalis; sino que, desplaçant-se l'entusiasme envers l'Austria més avantguardista, s'admiraràn unes concrecions estètiques que comportaràn tota una altra càrrega significativa.

La via principal d'introducció de l'estètica centreeuropea foren les publicacions que arribaren a Catalunya provinents de França, Anglaterra, i, sobretot, d'Alemaya i Austria; publicacions que eren consultades amb gran interès per part dels arquitects, ja que aquestes portaven amb elles el més nou del que s'estava realitzant a Europa. A Catalunya arribaren els volums corresponents als álbums de l'escola d'Otto Wagner: «Aus der Otto Wagner Schule»; i els de l'arquitectura d'Olbrich: «Architektur von Olbrich». A més, trobem les publicacions: «Neubaten in wien», «Neubaten in Wien, Prag, Budapest», «Ausgeführte Kunstwiederarbeiten der modernen Stilrichtung in Wien und anderen Stäted Osterreichs Ungarns», «Der Architekt», «Deutsche Kunst und Dekoration», «Architektur der neuen freien Schulen», «Architektonische Charakterbilder» i «Architektonische Rundschau» [10]; a més d'altres revistes europees que publicaven les noves aportacions dels creadors alemanys i austríacs: «Academy Architecture», «The Studio» i «The Art Journal» d'Anglatera, «L'Art Decoratif» i «Art et Decoration» de Françá o «L'Emulation» de Bélgica. Les publicacions foren el primer contacte entre els nostres arquitectes i un moment fonamental de la història de l'arquitectura europea; i, a través d'aquestes revistes, era com si Viena, de fet, estés ja a Barcelona. Considerem, per tant, d'importancia cabdal l'estudi detallat d'aquest factor, ja que esdevé el que ens pot indicar més clara i positivament l'índex d'intensitat d'aquestes influències [11].

Juntament amb les publicacions, cal esmentar la importancia que tingueren les reunions internacionals per tal de posar en contacte els arquitectes i dissenyadors catalans amb tot allò que es feia a

[6] SUÁREZ, A. i VIDAL, M.: *Jeroni Martorell, una figura oblidada, el ressó de la Secessió vienesa,* «Serra d'Or», Esp (Març 1981), págs. 47-51.

[7] ROVIRA, J. M.ª: *La arquitectura catalana de la modernidad,* Tesi Doctoral, llegida en l'Escola Técnica Superior d'Arquitectura Tècnica de Barcelona l'Abril de 1982.

[8] SOLÀ-MORALES, I.; COLOMINA; B.; MOLÍ, M.: *Ricard Giralt Casadesús,* Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, 1982.

[9] Vegi's ROMEU, Josep: *Modernisme i Germanisme,* «Ariel, revista de les arts», Barcelona (Juliol 1948), págs. 32-35.

[10] «Aus der Otto Wagner Schule» Leipzig (1890-1906); «Architektur von Olbrich» Berlin (1904); «Neubaten in Wien, Prag, Budapest» Viena (1904 i ss); «Neubaten im Stile der Sezession» Viena (1904 i ss); «Neubaten in Osterreich» Viena (1904); «Der Architekt, Viena (1899); «Deutsche Kunst und Dekoration» Darmstadt (1897 i ss); «Innen Dekoration» Darmstadt (1902 i ss) (assenyalo el primer any de publicació de la revista).

[11] En la meva Tesi de Llicenciatura dedico un capitol extens a l'analisi d'aquestes publicacions, tant pel que fa a llur contigut com a llur orientació. L'estudi, a més, de la proveniència de les revistes —és a dir, el coneixement dels arquitectes que les consultaven— ens fou molt il·lustratiu per tal d'establir quines foren les directrius que es seguiren.

Europa [12]. Atenyentnos a l'època modernista ens interessen especialment l'Exposició Universal de París de 1900, i l'Exposició d'Arts Decoratives de Turí de 1902, sense oblidar les conseqüències que comportá el VIIIè Congrès Internacional d'Arquitectes celebrat a Viena l'any 1908, quan tothom se'n adonaria de la situació d'avantguarda que ocupaven les noves tendències vieneses d'arquitectura [13]. L'Exposició Internacional de París fou el lloc on molts arquitectes del nostre país varen descobrir Viena. A «Arquitectura y Construcción», l'estiu del mateix any, va aparèixer una crítica molt constructiva sobre aquesta mostra [14]. Era encara una Viena poc definida, en el sentit de que la radicalitat dels secessionistes estava encara molt mediatitzada per les creacions que pertanyien a un món caduc, precisament a aquell que criticaven els artistes de la Secessiò. L'any 1902, a Turí, es refermarien les posicions avanguardistes dels dissenyadors i arquitectes austríacs, cosa de la que la premsa de l'època se'n faria ressò. Quan aquesta radicalitat es donaria a conèixer amb una entitat propia, amb motiu de l'Exposició d'Arts Decoratives de París el 1925, les bases del que exerciría influència en els nostres creadors ja havia donat els seus fruits des de feia temps [15].

Si l'Exposició Internacional de París de 1900 va donar als artesans i dissenyadors austríacs un impuls considerable per a la difusió del nou estil, el Congrés Internacional d'Arquitectes celebrat a Viena el 1908 fou també altament positiu. Es important constar que aquest congrés va gaudir d'una afluència d'asistents extraordinària. Pel que respecta a l'Estat espanyol, foren quaranta-vuit els asistents. La presència d'alguns d'ells és sumament simptomàtica i clarificadora de la tendència arquitectònica que seguiren —alguns dels quals ja la temptejaven abans de llur asistència—; i el coneixement d'aquesta presència te una importancia fonamental, donat que alguns dels asistents serien uns dels més alts representants del secessionisme a Catalunya. Sis foren els arquitectes que asistiren al Congrés de Viena en representació de Catalunya: Joan Amigó i Barriga, Bernardí Martorell, Pau Salvat, Alexandre Soler i March, Manuel Vega i March i Miquelerena y de Noriega. La presència d'aquests arquitectes és realment molt interessant i significativa, sobretot la de Joan Amigó i la de Alexandre Soler i March. La influència de l'arquitectura vienesa en la seva trajectòria ve confirmada pel contacte directe que prendríen amb l'arquitectura austríaca durant llur estancia a Viena [16].

L'estètica de la Secessió vienesa fou una alternativa vàlida per a molts arquitectes, tot i tenint, entre ells fortes diferencies pel que fa als conceptes estètics; per aquesta raó s'introduí en el modernisme d'una manera còmoda, adaptant-se als diferents criteris. Per aquesta mateixa raó no trobem mai una única adaptació d'aquesta tendència. Les adaptacions foren múltiples, variant d'un arquitecte a un altre, àdhuc dins el conjunt de l'obra d'un mateix

[12] La incidència del disseny centreeuropeu a Catalunya fou també remarcable i constitueix un dels punts fonamentals de la meva Tesi Doctoral.

[13] És força interessant la consulta dels catàlegs i llibres publicats amb motiu tant de l'Exposició Universal de París de 1900 o el Congrès internacional d'Arquitectes de 1908. Concretament em remeto a: PICA, Vittorio: *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902,* Instituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903; VV.AA. *L'Art Decoratif Moderne. Exposition Universelle de 1900. Sections française et étrangères,* París, Charles Schmid; MARX, Roger: *La decoration et les industries d'art a l'Exposition Universelle de 1900,* París, 1901; JULLIAN Philippe: *The triumph of Art Nouveau. París Exhibition 1900.* Phaidon, Londres, 1974. Pel que fa referència a les seccions austríaques a l'Exposició Universal de París és especialment interessant el *Catalogue des Seccions Autrichiennes,* Commisariat Géneral Imperial Royal d'Autriche, Vol. 8, Groupes XII-XV. Referent al Congrés Int. d'Arquitectes celebrat a Viena el 1908, a mès de la consulta de les actes corresponents, és molt il·lustrativa la crònica que d'aquest en realitzà CABELLO LAPIEDRA, Luis M.ª: *VIIIº Congreso Internacional de Arquitectos,* «Arquitectura y Construcción» núm. 194 (Set. 1908), págs. 274-278; núm. 195 (Oct. 1908), págs. 301-307; núm. 196 (Nov. 1908), págs. 370-373, especialment per a conèixer l'actitut dels sectors «benpensants» del país respecte a les activitats centreeuropees.

[14] CABELLO LAPIEDRA, Luis M.ª: *La exposición universal de París,* «Arquitectura y Construcción» (Juliol-Agost 1900).

[15] A partir d'aquesta exposició universal, els estils iniciaren una evolució que arribaria fins a l'Art Déco, representat en l'Exposició d'Arts Decoratives de París el 1925. El camí cap a la simplicitat, el triomf de la linia recta i la simplificació de les estilitzacions fou iniciat ja per les seccions alemanyes i austríaques a l'exposició de 1900. Hom afirma que el primer edifici «art déco» fou el de la Secessió vienesa, obra d'Olbrich del 1899. Veure al respecte JULLIAN, Philippe, *The triumph of art nouveau. París Exhibition 1900,* Phaidon, Londres, 1974.

[16] Agraïm l'autorització a la consulta de les actes de l'esmentat congrés a la Biblioteca del Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya.

arquitecte trobem variacions, recreacions propies. Una cosa, però, ès comú: la consciència e la seva novetat, més encara, de la seva modernitat, comprenent totes les connotacions que aquesta paraula comportava. La conclusió que els arquitectes catalans tregueren de la reflexió enfront de les aportacions austríaques fou que aquestes representaven per damunt de tot l'arquitectura moderna. Jeroni Martorell, en el seu article *L'Arquitectura Moderna* [17], glosa efusivament les creación austríaques en funció de la modernitat que, entre altres coses, demostren. Wagner i Olbrich conreuen un art nou, viu, personal, en lluita contra un historicisme sense sentit i en favor d'una civilització racional i urbana. Les bases que regeixen la creació arquitectònica són ja molt diferents; és un mirar el temps present amb perspectiva de futur. Martorell remarca l'interès que desperta la simplicitat dels projectes de Wagner i la força i la grandiositat que es desprèn de la composició de les masses arqitectóniques, de llur proporció i conjunt, així com dels detalls decoratius que reforcen l'estructura. Una de les conseqüències que Martorel extreu de la contemplació dels productes de la Secessió vienesa, així com de les darreres aportacions de les escoles anglesa o belga, és que hom ha de protegir la indústria, i fomentar l'art industrial si hom vol fonamentar també l'evolució progressiva de l'arquitectura. Martorell fou doncs, dels primers a lligar d'una manera explícita els conceptes de novetat, modernitat i progrés, en referir-se a les obres de la secessió; així com a tota aquella arquitectura extrangera que podía aportar quelcom de nou al panorama de l'època, tal com ho podien ser els gratacels americans, que despertaren en ell un interès força notable. Martorell, a través del que es publicava a les revistes europees que arribaven a Barcelona, va intuir quina era la linia d'evolució arquitectònica que calia seguir, i quins eren els nous camins que havia d'emprendre la societat moderna. L'arqueologisme havia de quedar endarrera i hom havia d'anar més lluny. Un cert idealisme tenyia potser les seves ambicions; i aquest no l'abandonà en parlar d'arquitectura moderna. En qualsevol cas, però, Martorell intueix una evolució que, anys més tard es consolidarà i posarà les bases d'una nova arquitectura.

No tots els arquitectes de la generació de Gaudí aceptaven els pressupostos modernistes-naturalistes que imperaven. Per a Josep Domènech i Estapà, per exemple, les formes que propugnava Otto Wagner a Viena eren molt més vàlides que les inspirades en les formes de la Natura o en l'arquitectura del passat o bé de països exòtics. Domènech i Estapà i altres arquitectes com Alexandre Soler i March no eren tant retrògades com fins fa poc hom ha volgut veure. També ells cercaven el nou i el modern en l'arquitectura; si bé els seus conceptes de novetat i modernitat es diferenciaven dels d'altres arquitectes modernistes. Otto Wagner representava, per als arquitectes esmentats, el nou i el modern, i per això prengueren com a model la seva arquitectura. Sense pretendre fer cap revolució, tractaren de cercar les bases que, segons ells, havien de regir l'arquitectura del seu temps. S'acostaren a la tradició —entesa amb un sentit diferent del que tenia per al Romanticisme modernista— i observaren que Otto Wagner havia sabut partir sabiament d'aquesta —de la forta tradició semperiana que predominava a Viena quan Wagner inicià la seva carrera— pero a obrir un nou camí. Wagner resumía molts dels ideals d'aquells arquitectes barcelonins que, com el mateix Domènech i Estapà, sentien l'emergència de reproduir una nova versió estètica de la Història, entenent l'art com a moment sintètic d'una cultura [18].

Les primeres obres de Wagner, en les quals ja es feia evident el seu joc amb els volums, la sobrietat

[17] MARTORELL, Jeroni: *L'arquitectura Moderna,* «Catalunya», núm. 18 (Setembre 1903). Aquest article fou ampliat posteriorment i publicat a «Arquitectura y Construcción» (Abril, Maig, Juny i Juliol de 1908). Sobre la figura de Martorell relacionada amb el tema que ens ocupa vegi's SUÁREZ, A. i VIDAL, M.: *Jeroni Martorell, una figura oblidada, el ressò de la secessió vienesa,* «Serra d'Or» (Març 1981), págs. 47-51.

[18] De la mateixa manera que DOMÈNECH I MONTANER ho expressà a *En busca de una arquitectura nacional,* Domènech i Estapà creia en el lligam entre un poble i la seva cultura; «Pero si existe realmente esta independencia entre el sentimiento y el intelecto, hay sin embargo lazos muy estrechos que ligan el proceso artístico a las condiciones sociales y morales de los pueblos, y nótese aquí, que por la índole de este trabajo, y por mis especiales aficiones, me referiré principalmente al arte arquitectónico que es la síntesis de todas las artes plásticas y el que mejor define la belleza ideal que el hombre trata de alcanzar» a *Modernismo arquitectónico,* Conferència pronunciada el 22-6-1911 a la Real Academia de Ciències i Arts de Barcelona. Memòries de la R.A.C.A. de Barcelona, pág. 56.

decorativa, la importancia de la llum en els seus edificis, la relació de colors entre materials diversos alternats rítmicament, la relació del tot i les parts, el protagonisme indiscutible de la linia recta i de la geometria en general com a base objectiva de l'espai i com a decoració, la relació de tots els elements de la façana, la composició central de la planta i la frontalitat dels seus edificis [19], varen ser un model a seguir per alguns dels arquitectes barcelonins que rebutjaven l'anarquia de les formes que alguns gosaven imposar alterant i menyspreuant les normes més elementals de la Natura, i del que una ciutat ha de donar com a imatge externa. Wagner fou un model no només per la seva referència contínua a la geometria, sino també perquè aquesta concreció en l'ordre simètric, significava l'entroncament amb el classicisme com a mirall de l'equilibri entre l'home i la Natura, i que és, en definitiva el que millor expressa la síntesi entre una societat moderna i tecnificada i l'art que aquesta ha d'arribar a produir [20]. Wagner fou l'arquitecte que, en front de les diverses suggestions del Jugendstil i del modernisme d'extracció belga o francesa, tria el cami de la tradició formalista de la cultura vienesa del vuit-cents, concretament seguint el mestratge de Gottfried Semper [21]. Per altra banda el seu reclam a l'hereditat clàssica prové d'uns esquemes d'objectivació formal i dels conceptes de la pura visualitat, tendent a organitzar el visible segons una forma abstracta però suggerent. Wagner i la seva escola resten al marge del biomorfisme de l'Art Nouveau i per aquesta raó no és d'extranyar que els detractors del modernisme gaudinià el tinguessin com a model a seguir i introduïssin formes inspirades o extretes del seu repertori en la seva arquitectura. Wagner representava per a arquitectes com Alexandre Soler i March [22] o Josep Domènech i Estapà, crítics del modernisme, el nou, però no l'anàrquic i el capriciós, sino alló que responia a tota una sèrie de raons constructives i tradicionals a les que l'arquitectura havia de referir-se per damunt de qualsevol altra cosa.

També les aportacions dels deixebles més directes d'Otto Wagner; com foren Olbrich i Hoffmann, foren un model per als arquitectes catalans. La domesticitat entroncada en la tradició per una banda i amb el Jugendstil per una altra d'un Olbrich o el geometrisme d'un Hoffmann serien també adoptats a casa nostra. Com a conseqüència d'aquesta admiració respecte a la novetat que significava l'estètica centreeuropea, molts foren els arquitectes que s'adheriren a aquesta nova tendència. La majoria d'ells són poc o gens coneguts, d'alguns àdhuc ens manca la més mínima referència bibliogràfica [23]. A més dels detractors del modernisme ja esmentats, trobem també la presència de trets clarament austríacs en obres d'arquitectes que en conjunt no s'apartaven del tot de l'estètica general del modernisme. Algunes obres d'Arnau Calvet (1874-1956), Demetri Ribes (1875-1921) i Joan Amigó (1875-1958) poden demostrar-ho.

Arnau Calvet [24] va realitzar una integració realment positiva dels trets de l'arquitectura vienesa, sense trencar l'armonia de la tendència que predominava en general. L'arquitectura de Calvet d'aquest moment no és fruit d'un pseudosecessionisme, en el que caurien molts dels arquitectes, La casa del Carrer dels Arcs, erigida per a la Companyia Hidroeléctrica de Catalunya el 1905-6 o l'edifici del funicular de Vallvidriera del 1904 van més enllà d'una simple captació d'un aire germanitzant o d'un estil centreeuropeu. Calvet interpreta la geometria més estricta de l'Olbrich més auster o la plana verticalitat del Wagner de l'edifici de la Linke

[19] TAFURI; Manfredo, *Am Steinhof. Centralità e superficie ne'll opera di Otto Wagner.* «Lotus», Italia, núm. 29 (1980), págs. 72-91.

[20] GIUSTI BACULO, A.: *Otto Wagner. Dall'architettura di stile allo stile utile,* Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1970; LUX, J. A.: *Eine Monographie von Otto Wagner,* München, Delphin Verlag, 1914; SCHEZEN, R.: *Il presente e la memoria. La Potsparkasse di Otto Wagner,* «Gran Bazaar», Italia (Maig-Juny 1980), págs. 130-135; PARETTA, L.: *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli,* 1750-1900, Gabrielle Mazzota Ed., Milano, 1975.

[21] ANTONIA GRAFF, *Otto Wagner and the Vienna School,* a PEVSNER & RICHARDS, *The anti-rationalists,* The Architectural Press, Londres, 1976, págs. 85-95.

[22] A part de les cites que fan CIRICI, op. cit., pág. 147 i BOHIGAS, op. cit., pág. 212, consultar «Arquitectura y Construcción» (1914), págs. 124-137 i «Pequeñas Monografías de Arte» vol. (1909), com a referències a la casa d'Heribert Pons, la més representativa d'aquesta tendència dins l'obra de SOLER I MARCH.

[23] Per tal d'estudiar llur obra vaig haver de basar-me sovint en testimonis familiars, com fou el cas de l'arquitecte Josep M.ª Barenys i Gambús, sobre el que no hi ha res publicat.

[24] Citat només a Cirici, op. cit., pág. 246 i RÀFOLS, *Diccionari d'artistes de Catalunya,* pág. 131.

Wienzeile; realitzant-ne una integració a les linies bàsiques d'un modernisme d'arrel franco-belga. En el cas de Calvet la modernitat de la seva adaptació adquireix un caire de compromís, mai de radicalitat; ja que mai es va volcar d'una manera decidida a seguir un secessionisme estricte. Joan Amigó i Barriga [25] també pot ésse inclòso en aquesta linia de compromís en la que hem situat Arnau Calvet. Amigó, que viatjà en dues ocasions a Viena [26] no va realitzar cap abstracció dels elements secessionistes en el sentit en el que ho féu Calvet, sino que els reel·laborà de manera propia: l'ornamentació floral, la geometrització de la composició, el tractament de les parets amb ceràmica; incloent en aquesta reel·laboració ádhuc l'estructura general dels xalets centreeuropeus amb les cobertes a dues aigües. En canvi, Demetri Ribes [27], sense apartarse del tot del modernisme, va adaptar les premises secessionistes, i especialment les d'Otto Wagner, d'una manera molt més decidida. L'estació del Nord de Barcelona (1914-1918) és una altra mostra de la transposició d'aquesta estètica: la volumetria dels diferents cóssos anexos al central, això com la manera de rematar la part superior dels cóssos laterals ens pot fer recordar algunes de les estacions de metro que va projectar Otto Wagner. Pero sobretot, Ribes segueix el secessionisme en tot el que fa referència a la decoració: el motiu de la corona de llorer, o el desl cercles tangents amb les tres barres inscrites estan presents de manera profusa en l'edifici. En qualsevol cas, però, aquest edifici de Ribes que hem pres com a exemple per trobarse a la mateixa Barcelona, no és ni de bon troç tant significatiu de la seva adscripció a l'arquitectura de Wagner com els edificis que projectà a València, i que, en el context arquitectònic de la ciutat esdevingué un arquitecte realment innovador.

Així, doncs, l'experiència secessionista esdevingué una alternativa renovadora per a molts arquitectes, pel que implicava de renovador tot el que pogués provenir d'aquells països i pel procés de simplificació que comportava l'intent d'adaptació d'aquesta estètica. En qualsevol cas, però, aquest procés d'integració de l'estètica centreeuropea no es limità a l'època modernista. Amb el Noucentisme, les tendències secessionistes es trobaren plenament identificades amb algún dels aspectes del nou estil, si bé aquelles s'anirien apartant cada cop més del seu nucli generador per a formar part de la voluntad autòctona que les havia pres com a model o com a inspiració. En aquest sentit doncs, el Noucentisme no a inspiració. En aquest sentit doncs, el Noucentisme no seria un moviment essencialment regressiu, sino que incorporaria també dins la seva estètica, elements que vindrien caracteritzats per llur novetat. L'ideal polític de la Lliga, de construir una Catalunya culta i cosmopolita es va traduir en un intent de renovació i modernització de tot allò que feia referència a la cultura. Al mateix tems, la voluntad de trobar les arrels de la nostra arquitectura, per tal d'entroncar amb ells i crear-ne una que en fós propia es mantenia ferma. Aquest afany es va barrejar moltes vegades amb la voluntat d'euro peísme [28]. Per aquesta raó, trobem, en molts edificis d'aquesta època, reminiscències del barroc català barrejades amb solucions típicament secessioniste o de les construccions populars centreuropees. L'eclecticisme resultant no era un símptoma de desorientació creativa, sino el resultat lògic de totes aquestes inquietuts. Per altra banda, l'estètica general dels secessionistes s'adeïa molt amb l'ideal estètic del noucentis-

[25] Sobre Joan Amigó vegi's BOHIGAS, O.: *Joan Amigó i Barriga, otro modernista desconocido,* «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», Esp., núm. 63. També es fan breus referències a aquest arquitecte a CIRICI, op. cit., pág. 119 i a VV.AA. *L'Art Català Contemporani,* Ed. Proa, Barcelona, 1972 pág. 255. Per a un major aprofundiment en la seva obra hom ha d'adreçar-se a l'Arxiu Municipal de Badalona i als Anuaris d'Arquitectes, així com a l'Arxiu de la Càtedra Gaudí.

[26] La promoció d'arquitectes de 1900, de la que hi formaven part Joan Amigó i Antoni de Falguera anaren de viatge de fí de carrera a Viena. Amigó hi tornà amb motiu del Congrés d'Arquitectes el 1908.

[27] Vegi'is LLORENS, T.: *La imagen de la ciudad, Valencia,* «Hogar y Arquitectura» Esp., Madrid (Gener-Febrer 1970); i del mateix autor *La renovació modernista a Valencia en el llenguatge arquitectònic,* «Serra d'Or», Esp. Barcelona (Maig 1968). Cal citar la tesi de llicenciatura d'Inmaculada Aguilar, *Demetri Ribes,* Eliseu Climent Ed., Valencia 1980. Pel que fa a Demetri Ribes teòric vegi's la seva ponència llegida en el Congrés Nacional d'Arquitectes de San Sebastián del 1915 *Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional,* així com *La tradición en la arquitectura,* «Arquitectura y Construcción», Esp. (1918), págs. 21-18.

[28] Sobre aquest aspecte del noucentisme són interessants els escrits d'Ignasi Solà-Morales, citats anteriorment (vegi's notes 5 i 8).

me: la claretat, que es transposaria en els murs blancs ben definits i en els finestrals que deixarien passar la llum, la voluntat de plasmar la domesticitat; i no forçava pas l'adaptació d'aquesta tendència. En qualsevol cas, però, ja no seria l'obra d'Otto Wagner el principal d'inspiració, sino l'obra dels seus deixebles, Olbrich i Hoffmann.

Eduard Ferrés i Puig [29] (1880-1928), per exemple, presenta una etapa que podem incloure dins de la tendència secessionista i germanitzant: l'edifici dels magatzems El Siglo —conegut també com a Casa Damians— presenta trets comuns amb algunes de les obres de Hoffmann, i, en general, amb l'estètica que es publicava en les planes de la revista «Moderne Bauformen», arribant a realitzar una síntesi molt valenta, basada en la simplicitat i la sobrietat de linies. Dins la mateixa època, Antoni de Falguera (1875-1945) [30] realitza, seguint l'exemple de Puig i Cadafalch, una síntesi recolçada en una base de tradició i en una simplificació d'esquemes inspirats en Centreeuropa. Com Puig, Falguera alternava aquesta arquitectura blanca i senzilla —pensem en la casa Sans a Tossa de Mar— amb la voluntat de connexió amb el tema de la portada barroca catalana. Sovint, Falguera connecta amb Viena a través del mediterranisme que va entrar com a element d'inspiració en la propia tendència vienesa. Aquest mediterranisme és un lloc comú entre els nostres arquitectes de l'època noucentista i els vienesos de dues dècades anteriors [31]. Mentrestant, Puig i Cadafalch (1869-1956), presenta també una etapa clarament influida per Centreeuropa [32]. La casa Trinxet (1904) marca l'inici d'aquesta etapa, no perquè fós una construcció d'esperit secessionista, sino perquè la idea que la va promoure tenia una voluntat de nova utilització del barroc català popular, en el mateix sentit que Olbrich intentava també connectar la seva estètica a la tradició constructiva austríaca. Pel que respecta al sentit del color, Puig es trobaba, ja aleshores, molt a prop dels propis austríacs. Cap a la dècada del anys 1910 i concretant-se en els anys 20, l'estructura externa dels edificis unifamiliars de Puig i Cadafalch presentaria una linia clarament centreeuropea; si bé, a l'hora de valorar el seu centreeuropeísme observem que, de fet, no es tractà en cap moment d'un secessionisme estricte, sino més aviat d'una interpretació particular dels xalets populars d'aquells indrets. El seu sentit de la novetat pel que respecta a aquest centreeuropeísme vindría, per damunt de tot, lligat al concepte de la moda d'aquesta estètica, que s'avia extès per la societat benestant barcelonina.

Altres serien els arquitectes més o menys ecléctics —moltes vegades seria un eclecticisme motivat per la voluntat del client, seguint el que hem apuntat abans; que introduïrien un cert gust secessionista en llur obra d'aquesta època; aquest és el cas de Josep M.ª Barenys i Gambús [33], arquitecte molt inquiet, i que esdevingué un intèrpret afrancesat de l'estètica secessionista. De la mateixa manera podríem parlar d'Ignasi Mas i Morell (1881-1953) [34], que en alguns xalets edificats a Barcelona cap a finals de la segona dècada del segle XX, va realitzar una transposició quasi literal des esquemes de Hoffmann, prenent com a model les cases unifamiliars d'aquest. Rafael Masó (1880-1935), seguiria, en canvi, un camí, molt diferent. Els trets característics de l'arquitectura britànica i els procedents dels repertoris austríacs anirien molt lligats en les seves obres, al mateix temps que mai deixà de banda la inspiració constructiva catalana ni la voluntat de connectar amb l'esperit de la seva època. La síntesi que realitzà Rafael Masó, és una síntesi completament afina a la nostra sensibilitat. També Josep M.ª Pericas (1881-1965) seguiria el cami de Rafael Masó, apuntant àdhuc cap a un cert expressionisme; la qual cosa deixa ben palès llur interpretació

[29] Únicament la nota necrològica realitzada per CONILL I MONTOBBIO, B, *N'Eduard Ferrés i Puig*, «Anuari de l'Associació d'Arquitectes», de 1928, págs. 87-89 ens informa sobre l'obra i la persona d'aquest arquitecte.

[30] Ens remetem a les referències sobre la Casa Sans a Tossa (Girona) «Arquitectura y Construcción», núm. 219 (Octubre 1910), págs. 297-299.

[31] Al respecte cal observar els dibuixos que realitzà Hoffmann durant la seva estada a Italia, així com tenir en compte les seves notes de viatge: la seva admiració per l'arquitectura popular italiana i la voluntat de prendre-la com a model hi són ben paleses.

[32] CIRICI, A.: Op. cit., pág. 117. Del mateix autor, *La Arquitectura de Puig i Cadafalch,* «Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo», Esp., núm. 28, págs. 225-231.

[33] Tal com varem poder constatar en conversa personal amb la neta de l'arquitecte Mercè Serra i Barenys.

[34] LAHUERTA, J.: *El arquitecto Ignasi Mas (1881-1953) «Carrer de la Ciutat»,* Esp., núm. 2, pág. 3 i ss.

de l'arquitectura secessionista, ja que en saberen extreure noves possibilitats d'evolució [35].

Observem doncs, que aquesta estètica lligada a un moment europeu efervescent, va tenir en el nostre país diverses interpretacions i adaptacions i que no es pot generalitzar mai quan hom parla de la influència de la Secessió a Catalunya. Molts altres arquitectes, menys coneguts que els esmentats fins aquí s'adheririen també lliurement a aquesta estètica. Podem citar a Planas i Calvet, Coll i Vilaclara, Coll i Bacardí, Torres i Grau, Miró i Guibernau, Matas i Ramis, Domènech i Mansana, Ramón Puig i Gairalt, Eduard Balcells, Josep M.ª Remon i Costa, Josep M.ª Sagnier i Vidal, així com els mestres d'obres que s'adheriren de manera anónima a aquesta interpretació catalana del centreuropeu [36].

La novetat i modernitat d'aquesta estètica va degenerar amb el temps en una moda. Especialmente en els llocs d'estiueig del moment és fàcil trobar aquest tipus de construcció, d'estructura més o menys centreeuropea, però molt adulterada en essència. Per altra banda, la possibilitat de mixtura amb una inspiració clàssico-mediterrània va introduir-se també en aquesta arquitectura de xalets, especialment cap a les darreries de la tercera dècada del s. XX: Josep M.ª Sagnier i Vidal en fou un intèrpret [37]. L'adaptació catalana del centreeuropeu fou doncs, com hem dit, molt particular i es perllongà a través de varies dècades. I en les diverses manifestacions d'aquesta, sempre hi bategava el concepte de novetat que comportava. Des d'aquest punt de vista cal valorar aquesta síntesi catalana de les aportacions centreeuropees, ja que aquest afany per la recerca del nou i del modern regeix un dels moments més complexes de la nostra arquitectura.

Anna Belsa i Soler

[35] És especialment interessant el plantejament que J. M.ª ROVIRA, en la seva Tesi Doctoral (vegi's nota 7), realitza sobre aquests dor arquitectes.

[36] La única referencia sobre els mestres d'obres la constitueix; BASSEGODA I NONELL, B.: *Los maestros de obra de Barcelona,* Discurs llegit en acte de presa de possessió acadèmica el 24-5-1972 a la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

[37] SAGNIER I VIDAL, J. M.ª: *Chalet de D. Francisco Beltrán en San Gervasio* (Fotografies, plantes, alçats) «Revista de arquitectura de Barcelona», Esp., vol. I-IX, págs. 1-6.

Tradición, innovación y vanguardia en los orígenes de la pintura mallorquina contemporánea (1890-1936)

CATALINA CANTARELLAS CAMPS

La actividad desarrollada en Mallorca durante el primer tercio de siglo en el ámbito de la pintura es la más completa y sugerente de la llevada a término en las distintas creaciones plásticas, por cuanto concentra una amplitud de propuestas ausentes tanto en la arquitectura como, de forma especial, en la escultura. Puede afirmarse que uno de los factores de tal relevancia lo constituye la presencia en la isla de numeras figuras foráneas de procedencia diversa, dedicadas al quehacer pictórico. La incidencia pertinente, aunque muy variable, ha actuado en conjunto como orientadora, impulsora e incluso introductora de nuevos lenguajes. Este fenómeno señalado alcanza sus cotas más altas a partir de la década del 40, no obstante, a escala reducida, se prepara ya desde principios de siglo, concretamente desde el modernismo, que es dado a conocer aquí por la acción mayoritaria de diversos artistas catalanes. La intrusión de tal movimiento señala para la pintura mallorquina el inicio de la modernidad, y es precisamente este inicio el que pretendemos esbozar. A grosso modo su conclusión puede establecer en 1936, momento en que se han fraguado una serie de tendencias que no van a sufrir prácticamente renovación hasta el filo de la década del 60. De esta generalización hay que excluir la tarea de los artistas no insulares, con un curso independiente y sin influencia en la pintura autóctona.

En líneas generales los diversos movimientos que se suceden entre 1890 y 1936 son englobables en tres grandes epígrafes, referidos a la vertiente tradicional, a la innovadora y a la vanguardista [1]. La vertiente tradicional se caracteriza por la repetición de unos esquemas desfasados y carentes de significación. Pese a ello, su omisión es difícil a causa de su arraigo. Aunque dentro de la misma cabe una seriación, el modo dominante es sin duda la prolongación de pautas realistas en un primer momento y de orden modernista en un segundo, aplicadas ambas casi exclusivamente al tema paisajístico. Consideramos bajo la acepción de línea innovadora aquellas tendencias que responden a su época, ya sea con respecto al discurrir artístico general o con referencia a un marco específico, y que se dan al margen de las vanguardias. Conlleva una actitud de búsqueda y creatividad ausente en el modo tradicional. En oposición a éste, sólo una minoría sociológica la acepta, especialmente en la etapa que nos ocupa. Hay que tener presente que la prolongación de las corrientes innovadoras más allá de sus límites cronológicos es uno de los recursos utilizados por el modo tradicional. En lo que atañe a la vanguardia, su existencia ha sido muy escasa. Con anterioridad a la década del 60 no hay más que atisbos inconexos que no permiten la afirmación de la misma. Es por ello que las bases de la pintura contemporánea mallorquina se asientan sobre

[1] Ya adelantamos esta clasificación en una aportación previa, y pese a su esquematismo creemos que puede mantenerse como base una sistematización genérica. CANTARELLAS, C.: *La pintura mallorquina entre la innovación y la vanguardia,* «Batik», núm. 63, Barcelona (octubre 1981), págs. 45-55.

todo en la línea innovadora, que se refleja en la penetración modernista.

El modernismo se introduce en la isla a finales de la década de 1890 de la mano de diversos artistas, entre los que destacan, aparte del belga William Degouve de Nuncques y del uruguayo Pedro Blanes Viale, los catalanes Joaquim Mir y Santiago Rusiñol. Todos ellos recalan aquí en busca del tema del paisaje, descubierto por los viajeros románticos pero revalorizado y en cierto modo internacionalizado por los modernistas. La presencia de las dos figuras catalanas citadas es acompañada y sucedida por otros artistas de la misma procedencia, caso de Domènech i Montaner y de Gaudí al igual que de Anglada Camarasa entre otros, por citar únicamente algunos de los que tienen una importante repercusión. En conjunto ello señala el inicio de una estrecha dependencia entre Cataluña y Mallorca, el discurrir artístico de la cual va a ser en gran parte subsidiario de aquélla durante el primer tercio de siglo. La relación artística en cuestión se sitúa en un contexto más amplio, que tiene su origen en el fenómeno de la Renaixença, concretado a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, y que ha ido fundamentando el concepto de unidad en el ámbito lingüístico y cultural primero, y posteriormente en el histórico. Las decoraciones de Rusiñol y Mir para el Gran Hotel de Palma, proyectado por Domènech i Montaner, y sobre todo la exposición de una serie de paisajes del primero en el Círculo Mallorquín (1902), significaron, según Juan Estelrich, «el principio de la revolución pictórica en la isla». Esta revolución originó en el marco local dos posturas. Una de aceptación, decidida o aparente. Otra de rechazo, rechazo mayoritario y general en un primer momento, procedente tanto de la sociedad como de los artistas autóctonos. Para comprender tal posición hay que unir dos hechos, la ausencia de una burguesía culta y la situación artística vigente.

En efecto en torno a 1900 las estéticas imperantes en Mallorca se afilian a presupuestos derivados del romanticismo, del realismo y del eclecticismo, que son cultivados por la generación nacida hacia 1850, y entre la cual hay que destacar los pintores dedicados parcial o exclusivamente al tema del paisaje, por cuanto constituirá el eje de la transformación posterior. Entre los más notorios se hallan Antonio Ribas y Antonio Fuster, afiliables genéricamente a la corriente realista. Las obras correspondientes constituyen la máxima representación insular de la «modernidad», que ostenta un retraso de treinta años y ante la cual el modernismo aparece como un revulsivo. Sólo algunos miembros de la generación citada se mostrarán receptivos al mismo, a partir de los vínculos entablados con los pintores catalanes. Es este el caso de Cristóbal Pizá (1850-1936), nacido en Soller, que tras diversas estancias en Roma y París establece en su ciudad natal convirtiendo el paisaje en el tema dominante de su obra, y logrando una evolución estilística que no ha conseguido realizar en las capitales europeas. La máxima incidencia modernista se ejercerá, sin embargo, sobre la generación más joven, en la de 1870. A ella pertenecen las dos grandes figuras mallorquinas que pueden clasificarse como las únicas propiamente modernistas. Nos referimos a Antonio Gelabert y a Pilar Montaner.

Antonio Gelabert (1877-1932) recibió todos los estímulos para llevar a cabo su obra del contacto entablado con los artistas foráneos, Blanes Viale, Bernareggi, Rusiñol y Mir. Las sugerencias derivadas del mismo y una breve estancia en París fueron la única base con que contó, pudiendo por tanto ser clasificado como un autodidacta. Su pintura, centrada en torno al paisaje, acusa en una fase inicial el influjo de Rusiñol, visible sobre todo en la serie de emparrados y jardines. Posteriormente se decanta del realismo de aquel incidiendo en una visión simbolista, estructurada con reflejos próximos al sintetismo. El encarnó, tras la marcha de Rusiñol y Mir, la máxima actualidad pictórica de la isla, que sólo tardíamente, a raíz de su exposición en 1928 en Galería Costa, aceptó su obra. A la sazón el modernismo aparecía como un mal menor frente a las nuevas experiencias de corte vanguardista. Atormentado y desclasado, en 1932 se suicidó.

Distinta es la personalidad de Pilar Montaner (1876-1961), de valía muy inferior a Gelabert, que se relacionó parcialmente con el círculo citado. Salida de una formación académica, una estancia en París así como un breve magisterio con Sorolla prepararon las bases de su evolución desde un quehacer académico a una visión próxima al impresionismo, aunque siempre dentro de una concepción realista. Su producción se empieza a definir a partir de 1910, caracterizándose por el cultivo del retrato, aparte del paisaje.

Las innovaciones aportadas por esta primera oleada modernista van a ser reforzadas por sucesivas presencias. Es el caso de Sebastián Junyer que se establece aquí entre 1905 y 1936 o de Eliseo Meifren, activo a partir de 1907. Posteriormente, y omitiendo las estancias de Pidelaserra o de Ysern hacia 1910 o, entre otras, la de Alejandro de Riquer, de 1917 a 1920, por su escasa incidencia en el marco local, hay que concretarse en la actividad desarrollada en un núcleo concreto, en Pollensa. Aquí se va a definir a partir de 1910 aproximadamente un centro modernista, aglutinado en torno a la personalidad de Anglada Camarasa [2]. Anglada conoció la isla en 1907, sin embargo no se afincó en ella hasta 1914, salvando el paréntesis de 1936-1947. Su venida supuso la de una serie de discípulos, de procedencia argentina casi sin excepción, congregados en la Academia que el pintor detentaba en París. Es el caso de Roberto Ramaugé, López Naguil, Adan Diehl, Roberto Montenegro y Tito Cittadini entre los más destacables. Anglada se concentra aquí en el tema del paisaje, abandonando casi en su totalidad los motivos característicos de su etapa anterior. El paisaje como eje dominante se convierte en un rasgo común de los pintores asentados o relacionados con el núcleo de Pollensa. Estéticamente éste se afilia a concepciones diversas, a tenor de la personalidad de sus creadores, no obstante se adscribe en conjunto a un modernismo tardío o postmodernismo en el que conviven el decorativismo de Anglada, el simbolismo del Cittadiní de la primera época o el realismo luminoso de Lorenzo Cerdá [3].

Con el grupo de Anglada se relacionan diversas figuras autóctonas, como Guillermo Bestard (1881-1969) o Dionís Bennasar (1905-1967), el cual va a prolongar las repercusiones angladianas hasta la década de los 60. El influjo de Anglada no implicó una renovación para la estética local. Ello es fácilmente comprensible a partir de la misma obra mallorquina del maestro catalán, repetitiva y desprovista de la creatividad de su época europea. Pollensa fue para Anglada un refugio placentero, al igual que lo fue para una parte de sus discípulos que se entregaron progresivamente a una pintura fácil y sin evolución. Tito Cittadiní es un claro ejemplo de ello. Vinculado a Mallorca desde 1913 hasta su muerte en 1960, se adscribe inicialmente al simbolismo de concepción decorativa y exaltada. Posteriormente, y en busca de una reconstrucción de la realidad, recurre a préstamos diversos, Cezanne entre ellos, de tipo postimpresionista que le conducen a una etapa próxima al noucentismo. A partir de 1935 el pintor abandona toda actividad de búsqueda y efectúa una retrospección sobre su propia obra, parcial e incompleta. Es el problema de la renovación, que Cittadiní no supera [4].

En conclusión cabe afirmar que el grupo de Pollensa contribuye a la prolongación de la estéticas modernistas más allá de su límites cronológicos, manteniéndose al margen de cualquier postura evolutiva ajena a aquéllas y por supuesto al margen de todo intento de vanguardia. Ocasiona también la tardía aceptación de dicho movimiento, cuando ya está desprovisto de todo su contenido innovador. En otro sentido desempeña un papel de primer orden en la mitificación del paisaje, que tendrá numerosos cultivadores que tipificarán, durante más de medio siglo y con el beneplácito social, modos y pautas caducos.

La generación nacida a fines de siglo y que se define entre 1915 y 1920 no permanece ajena a la invasión modernista y postmodernista descrita y deja testimonio de su incorporación en grado diferente. Es el caso de Juan Fuster Valiente (1892-1952) que se conecta en su etapa inicial con la pintura de Sebastián Junyer, o el de Ribas Prats (1883-1931). Simultáneamente perdura la corriente tradicional, dentro del pleno academicismo, a la que se afilia la pintura más retrógrada, la de Pedro Cáffaro (1866-1959) o la de Francisco Rosselló (1863-1933).

[2] FONTBONA, F. y MIRALLÉS, F.: *Anglada-Camarasa,* Barcelona, 1981.

[3] Omitimos aquí la discusión de los conceptos relativos al modernismo y postmodernismo, por cuanto tenemos presente al aplicarlos lo ya estructurado a nivel de Cataluña. Puede verse especialmente TRENC, E.: *La revisión del modernismo plástico,* «Estudios Pro-Arte», núm. 7-8, Barcelona (julio-diciembre 1976), págs. 41-47, que presenta un estado de la cuestión sobre los diversos conceptos. Relativo a la denominación de post-modernismo, no acepta unánimemente, *vid.* FONTBONA, F.: *La crisi del modernisme artístic,* Barcelona, 1975.

[4] CANTARELLAS, C.: *Assaig per una recuperació del pintor Tinto Cittadini (1886-1960),* en *Exposició Antològica Tito Cittadini,* Palma, 1983.

Paralelamente se ha ido definiendo la corriente noucentista que se va a concretar tardíamente pues antes de 1915 no se halla conato alguno de la misma. Nuevamente la deuda con Cataluña es evidente y aparece reforzada a nivel político con los intentos de Lluís Martí en pro de la integración en Solidaritat Catalana, con la adhesión a la misma del partido republicano mallorquín. En el plano pictórico hay que recordar, de forma especial, la estancia de Joaquin Sunyer en 1915-1916 cuando ya ha definido la llamada estética mediterranista. Fuster Valiente, mencionado anteriormente, y Bartolomé Ferrá (1893-1946) son sus dos representantes más notables, siendo el segundo el que permanece más fiel al ideario noucentista. Junto a ellos no hay que olvidar los reflejos que del mismo se hallan en pintores modernistas, tal como apuntábamos con Cittadini. En realidad el noucentismo fue utilizado mayoritariamente como una salida de las perduraciones modernistas, y se mantuvo dentro de un tono conservador, sin alcanzar el nivel de Cataluña. Como en el caso del movimiento precedente, el noucentismo rebasó ampliamente sus límites cronológicos, ya que estuvo presente en el panorama artístico con relativa vigencia hasta el año 1936.

Modernismo y noucentismo son los movimientos innovadores que ocupan el panorama insular entre 1900 y 1936. Sólo el primero conllevó lo que se puede calificar como «revolución» pictórica, revolución que fue pronto desprovista de su sentido inicial originando toda una producción descontextualizada. Por lo que atañe a la vanguardia poco puede decirse. Hay algunos atisbos que no llegan a cuajar. Lo que puede considerarse como primera vanguardia se sitúa en toro a 1920, y se centra en la resonancia del cubismo, fauvismo y futurismo. La figura más ilustrativa al respecto es la de Jacobo Sureda (1901-1935). Hijo de la pintora Pilar Montaner, se une al movimiento ultraista en 1921, a los dos años de su aparición, impulsado por la presencia de José Luis Borges y Guillermo de Torre. Su producción rebasó el marco pictórico para quedar también reflejada en el literario, rechazando en ambas toda expresión que no fuera vanguardista. Muere a los treinta y cuatro años, tras haber expuesto su obra en Palma un año antes en medio de la indiferencia. Lo mismo ocurrirá con la muestra de otro vanguardista, Juli Ramis, y en general con todas las exhibiciones del mismo tono. En la década del 30, la isla estaba aún en la etapa de reconocimiento de producciones modernistas, condenadas en su tiempo y aceptadas ahora como un mal menor. Así se explica que Gelabert fuera homenajeado, tras su exposición en 1928, tanto por los artistas adscritos a la línea innovadora y vanguardista como por los inmersos dentro de una vertiente tradicional.

La vanguardia contó pues con escasos puntales dentro del ámbito insular. El ambiente sociológico no sólo no facilitó su desarrollo sino que lo obstaculizó. La labor de un pequeño sector intelectual —el escritor Gabriel Alomar o el crítico Ernesto María Dethorey— no fue suficiente, como tampoco lo fue la labor de las Galerías Costa, inauguradas en 1928, y que se esforzó en la muestra de los vanguardistas insulares —Sureda, Ramis—, o catalanes —Junyer, Dalí—. No es de extrañar, así, que Juli Ramis, figura de primera línea dentro de la vanguardia, comprendiera la necesidad de abandonar el restringido marco local. En 1926, a los diez y seis años, efectúa su primera estancia en París, introduciéndose en el mundo artístico a través del contacto con Picasso. A partir de aquí y hasta la década del setenta elaboraría toda su creación alejado de Mallorca. Con una evolución rápida, incorporó diversas experiencias de vanguardia, expresionistas, favistas y surrealistas básicamente, exponiendo en Palma de Mallorca en 1933.

Así pues la primera vanguardia fue ante todo una aventura aislada, individual y sin arraigo. Posteriormente habrá que esperar a 1959 para encontrar nuevos intentos al respecto, vinculados a algunos de los integrantes del «Grupo Tago», y especialmente al informalismo de Fraver. Esta apertura, tímida, no se va a consolidar hasta 1970, de la mano de la generación nacida entre 1945-1955. Mientras tanto han sido silenciadas, cuando no desconocidas, las tareas de corte vanguardista que han llevado a cabo en la isla un numeroso grupo de artistas foráneos. El caso de Joan Miró, afincado aquí prácticamente desde 1940 e ignorado durante casi treinta años, es suficientemente ilustrativo.

Catalina Cantarellas Camps

El monumento a la Inmaculada Concepción de Sevilla. Un «triunfo» del pasado

MERCEDES ESPIAU EIZAGUIRRE

El 8 de Diciembre de 1918, festividad de la Inmaculada, se inaugura en Sevilla un monumento a la Concepción, celebrando con ello el tercer centenario del voto y juramento concepcionista hecho por los dos cabildos de la ciudad en 1617.

Este monumento —al igual que el que hacía poco tiempo había sido aprobado en homenaje a Colón [1]—, se debió a la iniciativa privada que, de mano de ciertos estamentos ciudadanos, sufragó el proyecto por suscripción popular. Su construcción se plantea oficialmente el 5 de Julio de 1917, fecha en que D. Ramón Ibarra y González pide licencia al Ayuntamiento de Sevilla para situar en la Plaza del Triunfo un monumento a la Inmaculada Concepción, «interpretando el sentir de muchos sevillanos, amantes de las tradiciones de ésta nuestra ciudad, y más amantes aún del honor y la gloria que puedan dar a la santísima Virgen en el Misterio de su Concepción Inmaculada…» [2].

La tradición mariana de la ciudad de Sevilla, y más concretamente su defensa a ultranza del dogma de la Inmaculada, es un hecho sobradamente conocido, por lo que no es de extrañar la gran acogida popular que tuvo el proyecto, así como la elección del lugar de su emplazamiento [3].

Por otra parte, la religiosidad sevillana siempre ha estado teñida de un carácter muy barroco, muy vivencial, cuyo principal protagonista ha sido el estamento popular, presente en todo tipo de manifestaciones religiosas callejeras, organizadas o no. En este sentido, la Iglesia, que desde la revolución de 1868 había sufrido un alejamiento del pueblo para aproximarse a la clase burguesa, sigue teniendo un peso específico muy fuerte en Sevilla, donde en 1904 el Cardenal Espínola organiza la coronación de la Virgen de los Reyes para conmemorar el dogma de la Inmaculada [4].

La predisposición ciudadana, pues, estaba clara desde el primer momento. Pero además, no hay que olvidar que la ciudad se encontraba por aquellas fechas inmersa en la gran empresa de la Exposición Iberoamericana, que llevaría a convertir la urbe en un inmenso muestrario de lo que supuso la cultura y la estética nacionalista imperante por estos años en España. Íntimamente ligados a este espíritu nacionalista surgen los movimientos regionalistas, en muchos casos como solución de urgencia para sal-

[1] «Nueve de Febrero de 1917. El ayuntamiento acuerda levantar un monumento a Colón en el paseo de Catalina de Ribera». Vid. TRILLO DE LEYVA, M.: *La Exposición Iberoamericana,* Sevilla, 1980, pág. 190.

[2] Archivo Municipal de Sevilla. Monumentos, Carp. 2. Neg. Obras Públicas, Expte. 52.

[3] «La suntuosidad y carácter de los edificios que rodean esta plaza y su proximidad a nuestra Basílica, en la que en 1617 tuvo lugar aquel voto y juramento, son razones que justifican se haya pensado en escoger el citado lugar para levantar en él el monumento en proyecto», Cfr. A.M.S. Monumentos, Carp. 2. Neg. O.P., Expte. 52.

[4] VILLAR MOVELLÁN, Alberto: *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla,* Sevilla, 1979, págs. 63-64.

var la deteriorada conciencia nacional del país y con miras a individualizar caracteres propios, a fin de conseguir una cierta autonomía cultural e ideológica. Todo este proceso viene de la mano de un amplio estudio del pasado histórico de la región, en el que la atención se centra fundamentalmente en el folklore y en los atavismos culturales propios, lo que conlleva una base historicista muy fuerte.

En este sentido es muy ilustrativo el párrafo de Felipe Cortines, que en su *Elogio de Sevilla* dice «… de estos libros viejos que encierran la tradición, nace en las ciudades y en las naciones la conciencia de la propia personalidad, el sentimiento de una misión constante, el anhelo de restaurar la grandeza pasada, el gesto de dominio para conseguir la hegemonía futura, …» [5].

Es en este ambiente en el que se desarrollan los proyectos de la Sevilla regionalista, que desde principios de siglo, comenzará su andadura por este camino, con una cierta nostalgia por los días gloriosos de su pasado, hacia los cuales vuelve su mirada en un afán de recuperar la grandeza perdida, utilizándola como base y ejemplo para un nuevo «renacimiento» cultural.

Durante esta etapa se emprenderán una serie de operaciones urbanísticas y de ajardinamiento de la ciudad, sobre todo en la zona sur de la misma, donde se ubicaría la muestra iberoamericana, reformándose, por ejemplo, las plazas del Cardenal Lluch y del Triunfo [6]. En esta última fue donde se situó el monumento a la Inmaculada Concepción.

El monumento, tal como lo describen los documentos, «… arrancará del suelo con una gradería de tres peldaños, descansando sobre éstos el basamento del monumento, que es prismático de sección cuadrada, con molduras de base y prolongación; encima de él van cuatro pilastras de orden jónico con entablamento de base cuadrada. En el basamento van adosadas cuatro estatuas que representarán a Murillo, Martínez Montañés, Miguel del Cid y al Padre Juan de Pineda.

Sobre el entablamento estará el grupo que corona el monumento y que representa a la Inmaculada rodeada de ángeles, conforme al cuadro de Murillo, que está en París, titulado *La Concepción grande del Louvre.*

Rodeará al monumento un pequeño jardín que estará cercado por un cerramiento que ha de llevar cuatro cartelas decorativas. La del frente dedicada a S.S. Pío IX; la posterior llevará el escudo de la ciudad y la dedicatoria del monumento, y las laterales los nombres de los sevillanos que se distinguieron por su fervor a la Inmaculada.

La altura total del monumento será de algo más de 16 metros y el cerramiento formará un cuadrado de 8 metros 50 centímetros de lado.

El grupo de la Inmaculada será de mármol blanco de Italia; el entablamento y pilastras de piedra azulada de Murcia; el basamento de piedra Almorquí; las cuatro estatuas también de piedra azulada de Murcia, y los tres peldaños del cerramiento serán de mármol de color de Sierra Elvira» [7].

La obra en su conjunto fue llevada a cabo por tres de los artistas más destacados del ambiente de la ciudad. El autor material de las esculturas fue el escultor Lorenzo Collaut Valera; el diseñador del monumento, José Espiau y Muñoz y el responsable de la ordenación urbanística y del ajardinamiento de la plaza, el arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia.

El monumento en sí es, pues, un triunfo, monumento religioso cuya tipología se desarrolla enormemente a partir del siglo XVII. En Andalucía la presencia de los triunfos es muy numerosa. Enclavados en plazas, cruces de calles o entradas de ciudades, suponen una clara manifestación pública del espíritu religioso y del fervor popular propios de la cultura barroca [8]. Pero será durante el siglo XVIII cuando los triunfos adquieran un mayor desarrollo en la geografía andaluza. Es precisamente en esta

[5] Citado por Villar Movellán, Alberto, op. cit., pág. 81.

[6] Estas reformas y ajardinamiento de las plazas sevillanas fueron generalmente realizadas por el arquitecto municipal Juan Talavera y Heredia, padre del que Guichot definió como el «Jardín sevillano», basado en la tradición musulmana, junto con las enseñanzas de Forestier y aproximándose a las concepciones de Romero Murube. En la plaza del Triunfo Talavera desarrolla, sin embargo, un tipo de ajardinamiento más cercano al square inglés que al tipismo sevillano. En él abandona la concepción intimista y sensual, la cerámica y al azahar, para conformar un espacio amplio y despejado en el que el monumento es protagonista.

[7] A.M.S. Monumentos, Carp. 2, Neg. O.P., Expte. 52.

[8] El primer triunfo andaluz dedicado a la Inmatriculada es el que levantó Alonso de Mena en 1631 para la ciudad de Granada, donde fue colocado delante de una de las puertas de la ciudad. Cfr. BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca,* Barcelona, 1978, pág. 247.

centuria cuando se construye el monumento del Triunfo en Sevilla, claro precedente del que se está analizando. Se erigió en 1755 como acción de gracias por los escasos daños causados en la ciudad por el terremoto de Lisboa, alzándose ante la fachada oriental del edificio en la Lonja.

Al igual que el Triunfo, el monumento de 1918 consta de una gradería sobre la que se alzan cuatro pilastras, que formando un bloque unitario con entablamento y cornisa únicos, sustentan una imagen de la Inmaculada, tomada directamente de la que Murillo pintó para el Hospital de los Venerables. Esta tipología se mantiene, como veremos, en los distintos proyectos de José Espiau, así como en la obra definitiva. Efectivamente, en todos persiste la estructura básica del triunfo y la iconografía de la Inmaculada, aunque cada uno de ellos posee ciertas variantes decorativas y, en dos de los casos, las cuatro pilastras son sustituidas por una columna de fuste acanalado, adornado con una guirnalda. Se trata, por tanto, de una trasposición, en pleno siglo XX, de uno de los monumentos más representativos de la cultura barroca, en el que se utiliza, no sólo la tipología básica del mismo, sino, incluso, se copia una obra pictórica de un artista sevillano del siglo XVII, traduciéndola a bulto redondo y desposeyéndola de color. De esta forma el monumento se convierte en todo un símbolo de la Sevilla mariana tradicional, principal promotora de su construcción, a la vez que recuerda, no sin cierta nostalgia, la gloria de la ciudad barroca y sus grandes genios.

Espiau presentó seis proyectos diferentes. El primero (fig. 1) presenta una planta circular, levemente elevada, sobre la que se alza un podio de sección cuadrada que sustenta al pedestal, también de forma cúbica. Este pedestal, que sigue en planta las líneas del podio aunque a mayor escala, se decora con cuatro altarcillos en vuelo, posiblemente de cerámica, que ocupan sus cuatro frentes. Estos altarcillos se organizan sobre una base sustentada por dos pares de ménsulas, en línea con las dos pilastras que enmarcan el recuadro central y se rematan con un frontón triangular de cuyo tímpano pende un pequeño farol de hierro. Estos altarcillos, muy al gusto del «estilo sevillano», están en la línea de las «capillitas» de cerámica que el Regionalismo sitúa por las calles de la ciudad, retomando una de las tradiciones más arraigadas en la devoción popular del barroco sevillano [9]. El enlace del pedestal con el podio se produce mediante cuatro pares de ménsulas, un par en cada frente, salvado así el ángulo que se forma entre ambos elementos. El conjunto del pedestal se remata con una cornisa que sigue igualmente las líneas de sus ángulos. Sobre el pedestal descrito se elevan cuatro pilastras con sus correspondientes capiteles corintios, rematándose el conjunto con un entablamento liso y una cornisa de amplio vuelo. La cúspide del monumento lo ocupa la escultura de la Inmaculada Concepción que sigue la iconografía tradicional de la Inmaculada apocalíptica, dada a conocer sobradamente durante el barroco sevillano.

El segundo proyecto (fig. 2) presenta exactamente la misma estructura en planta y alzado que el primero, con la única diferencia de que las ménsulas de enlace entre el pedestal y el podio sirven como elementos sustentadores de las cuatro esculturas, las cuales quedan adosadas a los frentes del pedestal en sustitución de los altares.

En el tercer proyecto (fig. 3) el monumento se hace más complejo. Sigue permaneciendo la planta circular y el basamento cuadrado. Por el contrario, las ménsulas ocupan los ángulos del pedestal, si bien siguen cumpliendo la misma función de sustentadoras de las cuatro imágenes antes mencionadas, apareciendo en los frentes paneles decorativos como en el primer proyecto. El punto de unión entre la cornisa del podio y la basa de las pilastras incorpora ahora elementos decorativos nuevos, consistentes en unos medallones rematados por angelotes y enmarcados por volutas. Ocupando los ángulos del conjunto se colocan pares de flameros del más puro estilo clasicista. El resto del monumento permanece inalterado.

La cuarta solución (fig. 4) es una simplificación de la anterior. Continúan los paneles decorativos en los cuatro frentes, los medallones y los flameros, pero han desaparecido las esculturas de los ángulos y las ménsulas de enlace han vuelto a ocupar la posición que tenían en los dos primeros proyectos.

[9] La inclusión de pequeños retablos y hornacinas en las fachadas e interiores de las casas en una constante en la obra de Espiau. Estas capillitas suelen ser un panel de azulejo, siempre con algún motivo religioso, flanqueado por jambas cajeadas y coronadas por un frontón triangular o de medio punto, todo ello de ladrillo. Como se puede observar, ésta es exactamente la tipología de los altarcillos del proyecto número 1.

El quinto proyecto (fig. 5) difiere ya básicamente de los anteriores. Mantiene la planta circular de los demás, si bien en ese caso se desarrolla en altura, constituyendo unas gradas sobre las que se eleva el podio que sustenta el pedestal. Éste sigue estructurándose en sección cuadrada, si bien en sus cuatro frentes se adosan otros tantos monolitos cúbicos, que sirven de base a sendas esculturas y que se proyectan hacia las gradas por medio de los pares de ménsulas anteriormente utilizadas. Se compone así una estructura escalonada, que con un fuerte juego de volúmenes, impulsa la base del monumento hacia el elemento ascencional más fuerte del conjunto: la columna. Efectivamente, la mitad superior del monumento ha dejado de ser la suma de cuatro pilastras para convertirse en un solo fuste circular y acanalado que, rematado por un capitel corintio, se adorna en su tercio superior con una guirnalda esculpida en la misma piedra, muy al gusto neoclásico. La figura de la Inmaculada permanece igual que en los casos anteriores.

El último proyecto (fig. 6) guarda muchas concomitancias con el quinto. En efecto, se trata de la misma estructura, aunque revestida de una mayor grandilocuencia, que le viene dada sobre todo, por el especial desarrollo del pedestal. Al igual que en el caso precedente, las cuatro figuras ocupan los frentes del prisma base, pero en este caso las estatuas, a pesar de ser más pequeñas que en el proyecto anterior, ocupan una posición más elevada rebasando la cornisa del pedestal. Esto ocurre porque se levantan sobre un doble basamento. El primero lo constituye un prisma cúbico de gran tamaño, adornado con guirnaldas y escudos, del que parten los clásicos pares de ménsulas que enlazan con las gradas. Sobre él, se sitúa el segundo, que aparece como el soporte directo de la figura. En este caso, pues, el pedestal del monumento se desarrolla a base de la acumulación de cuatro elementos independientes, que dan al conjunto una mayor prestancia y suntuosidad.

La obra final, la que se puede observar hoy día, es el producto de algunas remodelaciones [10] y no corresponde exactamente a ninguno de los proyectos mencionados, si bien mantiene su estructura básica. Se deshecha la solución de la columna única para optar por el conjunto de las cuatro pilastras con entablamento corrido y cornisa. Se mantiene la misma iconografía inmaculadista y las cuatro figuras que rodean el pedestal. Sin embargo estas figuras quedan como mero adorno escultórico de aquél, al levantarse sobre unos prismas muy simples y estar materialmente pegadas a los cuatro frentes del mismo. Por otra parte, las gradas han abandonado la planta circular para convertirse en un octógono irregular, e incorporar en sus lados menores unas cartelas en las que se concentra una mayor profusión decorativa, a base de cortes mixtilíneos, guirnaldas y vegetación bulbosa, enmarcando las inscripciones a que aluden los documentos.

El conjunto ha quedado mucho más modesto que los proyectos presentados, más cercano al gusto neoclásico, en el que el blanco, símbolo de la pureza, es el protagonista. La limpieza y simplicidad de líneas remiten igualmente al neoclasicismo y contratan con la figura movida y llena de vitalidad de la inmaculada murillesca. Se trata, pues, de una solución intermedia en la que las referencias barrocas y neoclásicas se mezclan de forma muy simple, dando como resultado un conjunto aceptable dentro de la estética historicista que dominaba la ciudad en aquellos momentos.

El conjunto, como se comentó, es obra de tres artistas: el escultor Lorenzo Collaut Valera y los arquitectos José Espiau y Muñoz y Juan Talavera y Heredia. Collaut, discípulo de Susillo, con técnica suelta y espíritu realista —aunque sin abandonar los cánones del academicismo—, esculpe las figuras de los cuatro inmaculadistas sevillanos que, rodeando el pedestal del monumento, refuerzan con su presencia la tradición histórica de Sevilla en su defensa del dogma. En la cúspide se alza la Inmaculada, que traduce en la piedra la soltura y la línea de lienzo de Murillo.

La escultura sevillana del siglo XX continúa apegada a la tradición academicista de la centuria anterior. Y, concretamente la escultura pública sigue bebiendo de las fuentes del romanticismo y del realismo burgués precedentes, impregnado de significado didáctico y dirigido en casi todas las ocasiones por el poder local. Así pues, el monumento público, con todo su afán realista, de fácil asimila-

[10] En el mes de Abril de 1953 se solicita licencia para restaurar el monumento, cuyas cartelas y estatuas se encuentran muy deterioradas, así como para la colocación de una verja protectora del mismo. Cfr. A.M.S. Monumentos, Carp. 2. Neg. O.P. Expte. 52.

ción popular, se sitúa en medio de un conjunto urbanístico donde adquiere su auténtica significación, de manera que «… se da un completo proceso de hondo contenido semiológico, donde lo figurativo de una escultura descriptiva, narrativa (…), quizá claramente olvidada de su inseparable naturaleza de formas plásticas con peso, consistencia y volumen, da a todo un proceso grandilocuente urbanístico, ambientado bien entre edificios de la época, bien entre jardines y arboleda, los contenidos, la frase, el rótulo o la figura, en la que se encarna el verdadero significado intencional de su nacimiento» [11].

No se puede, por tanto, entender este monumento si no es dentro del entorno en que se ubica. Y no es sólo el entorno físico al que me refiero, sino también al entorno intelectual e histórico. Desde el siglo XIX el tema del monumento público viene siendo protagonista, prolongándose en Sevilla durante toda la primera mitad del siglo XX al potenciarse con la celebración de la Exposición Iberoamericana. En este sentido, el monumento público sevillano se ve inmerso en todo el proceso regionalista que se desarrolla en la ciudad. El Regionalismo sevillano experimenta a partir de 1914, un proceso de aproximación al barroco tras haber pasado una primera fase ligada al neomudéjar-plateresco, que se refuerza durante los años 17 al 23, sobre todo en el aspecto arquitectónico [12]. No hay que olvidar que el monumento a la Inmaculada se encarga en 1917 y se inaugura en el año 18; que la iniciativa parte de un grupo de hombres próximos a la administración local y que Espiau y Collaut son dos artistas íntimamente ligados a la empresa de la Exposición Iberoamericana e inmersos en el ambiente regionalista que vive la ciudad en esos momentos.

Así pues, no es casual que la elección del modelo para el monumento a la Inmaculada sea precisamente el triunfo, no ya por la tradición que esta tipología tiene en tierras andaluzas, sino por las especiales características ambientales que rodean su erección. Pero además, el mundo del barroco está igualmente presente en la iconografía de la figura: una inmaculada de Murillo, pintor de inmaculadas por excelencia y de un enorme arraigo en la ciudad [13]. Por otra parte, la propia colocación del monumento en la plaza tiene una estructura barroca, al situarse en el punto más elevado del conjunto, en un extremo del óvalo de la plaza y con una ordenación en perspectiva claramente teatral.

Se trata, pues, de un monumento al pasado, pero entendiendo el pasado como única posibilidad de futuro. Es un compendio de toda una serie de tradiciones que se unen en un símbolo universal: la Sevilla mariana, la gloria del Siglo de Oro, la participación de las fuerzas vivas de la ciudad. En definitiva, el renacer de una cultura autóctona que no tiene que inventar nada nuevo, sino recrear su propia personalidad.

Mercedes Espiau Eizaguirre

[11] SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El monumento al Marqués de Larios y la problemática de la escultura decimonónica,* «Revista Baética» 2 (I), Málaga (1979).

[12] Esta mirada hacia la estética barroca es producto de la búsqueda de las raíces más puras de la región, de forma que el barroco se convierte, tras la herencia islámica (neomudéjar) y la clásica (plateresco), en la plasmación física de la cultura cristiana, que cuenta, además con numerosos y castizos ejemplos en el campo andaluz, en la arquitectura de cortijos y haciendas. Este casticismo arquitectónico arraigó enormemente en la ciudad de Sevilla, hasta el punto de que sigue presente incluso en nuestros días. Cfr. VILLAR MOVELLÁN, Alberto, op. cit., págs. 313-315.

[13] «En la revista "Sevilla Mariana" [II (1922), 330 y sigs.] se da minuciosa noticia de todos los actos organizadores por la Asociación de Jóvenes de la Inmaculada, por el que se conmemora sobre todo a Murillo pintor de Inmaculadas». Cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo. Su vida, su arte, su obra,* Vol. I, Madrid, 1981, pág. 232.

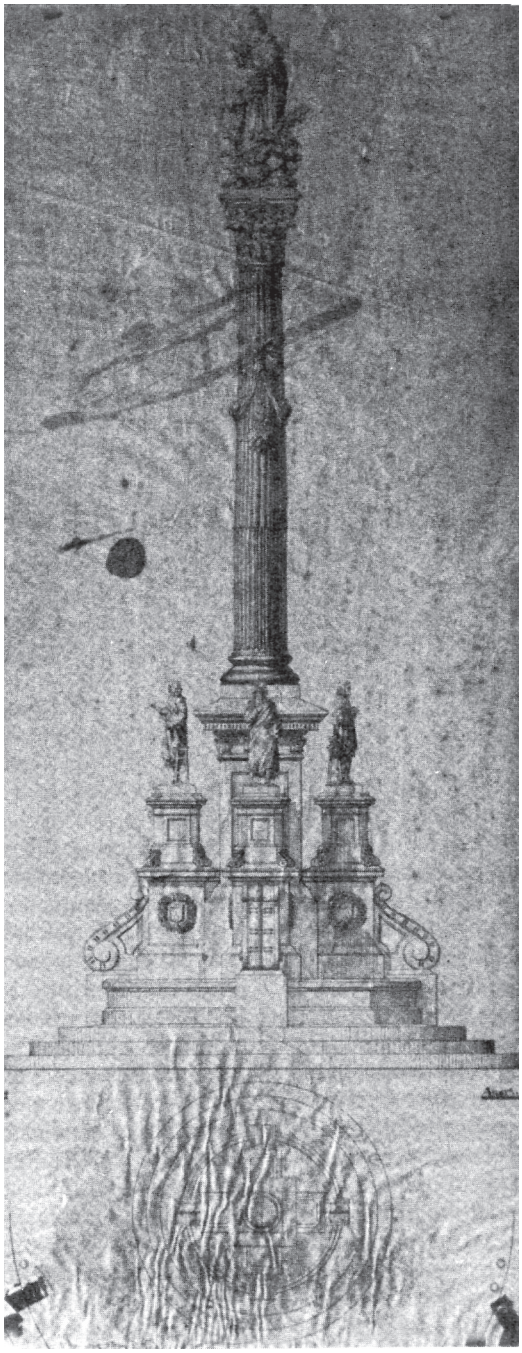


Fig. 1. Archivo Espiau, Mto. 1. (6). Original, planta y alzado. Tinta negra sobre papel tela.

Sobre los orígenes de la pintura moderna en el País Vasco. Adolfo Guiard

Javier González de Durana

La necesidad de volver a escribir la historia cada cierto lapso de tiempo suele acontecer en aquellos momentos en los que confluyen la insatisfacción de las versiones emitidas con anterioridad, la puesta en práctica de nuevos métodos de investigación y, a veces como consecuencia de lo anterior, la elaboración de materiales de trabajo no considerados hasta ese momento, bien por desconocimiento, bien por una falta de valoración. Los resultados de estas revisiones, de una parte, en tanto que interpretaciones del pasado, se adecúan a la idea que cada generación tiene sobre su propio papel en la historia, sobre cómo quiere que derive el futuro y, por lo tanto, sobre cómo quiere que derive el futuro y, por lo tanto, sobre cómo fueron y cómo llegaron los tiempos a cada una de ellas, mientras que de otro lado, al implicar una mayor profundidad en los temas parciales y un más abundante contraste de datos y opiniones, posibilita las matizaciones, las correcciones y el ajuste del verdadero valor (quizá diferente para cada época) de las situaciones y personajes históricos.

Las referencias a los orígenes de la pintura moderna en España están aún bastante llenas de difuminadas generalizaciones e injustos olvidos, de nombres glorificados más por la inercia de la repetición que por el mérito artístico acreditado por el paso del tiempo, recogiendo todavía no pocos clichés y tópicos cuya primera enunciación arranca, en muchas ocasiones, de laudatorias crónicas artísticas de la época. Toda una amplia nebulosa se encuentra por despejar en torno a lo acaecido durante el cambio de siglo, de 1880 a 1910, y, en concreto para no caer ahora yo en otra generalización, en el País Vasco, zona de España por la que, junto con Cataluña, se introdujo la modernidad gracias a los estrechos contactos que sus artistas establecieron con París desde fechas tan tempranas, en algunos casos, como 1878. Artistas catalanes como Nonell, Rusiñol, Casas y Anglada Camarasa han podido ser vistos e interpretados de nuevo recientemente, así como la fase catalana de Picasso ha sido escrutada con minuciosidad, mientras que en el País Vasco no ha habido una paralela nueva meditación ni un atento reexamen sobre los Guinea, Regoyos, Uranga, Iturrino, Losada, Echevarría, Arteta, Maeztu, los Zubiaurre, etc… manteniendo como bueno todavía el análisis de E. Lafuente Ferrari sobre Ignacio Zuloaga. Tan sólo muy recientemente se han dado los primeros pasos en esta línea de reconsideración minuciosa de personas, obras y trascendencias mediante las monografías dedicadas a los pintores José M.ª Ucelay (1903-79) y Adolfo Guiard (1860-1916), además del descubrimiento de Nicolás Lekuona (1913-37), deparando sorpresas que obligan al cambio de algunos esquemas muy asentados. En los casos de los demás pintores vascos se siguen repitiendo, más o menos desarrolladas, las mismas ideas que hace 60 y 70 años publicara «Juan de la Encina» y que fueron expuestas, la mayoría de las ocasiones, sin ánimo de entrar en valoraciones históricas sino crítico-interpretativas, además de la tarea divulgadora, dado que no sólo los artistas a los que se referían sus artículos era amigos particulares suyos, sino que, además, permanecían vivos y en pleno proce-

so de creación o habían fallecido muy recientemente.

Vincular el fuerte surgimiento artístico en el País Vasco con el proceso de industrialización operado a partir de 1876 y otorgar un protagonismo preferente a figuras como Zuloaga y Regoyos son dos de esas generalizaciones poseedoras de su cuota de verdad, en cierto sentido, como de error en otro. Cierto el que gran número de cuadros y el inicio de la carrera de bastantes artistas estuvo pagado y sostenido con dineros privados (Sota, Echevarrieta…) y públicos (Diputación de Vizcaya) cuyo origen estaba en el trasiego laboral de las minas, las fábricas y los astilleros; falso el suponer una completa dependencia del enriquecimiento general en todas las decisiones de ejercer una profesión artística, así como un vacío artístico absoluto antes de 1876, olvidando un arranque humilde pero encadenado al desarrollo posterior por un discipulaje brillante. Igualmente cierto que Zuloaga fue el artista que alcanzó una reputación universal en su momento y que Regoyos era el más trabajador (en sentido productivo) y más ardiente bregador en pro del arte moderno de los de su generación, pero erróneo creer que, en el ámbito del País Vasco, las luchas más duras fueron las suyas, las primeras y más intensas acciones modernizadoras del arte también, así como el descubrimiento de París como nuevo foco artístico, sustitutivo de Roma.

El sujeto más perjudicado por esta falta de precisión histórica que facilita el mantenimiento de vagas ideas y conceptos sobre épocas y artistas de perfiles muy poco definidos es el pintor bilbaíno Adolfo Guiard. Su falta de ambición, su desprecio por la fama y la posteridad, la posición marginada en la que él mismo se situaba, han facilitado el olvido de su labor pictórica e ideológica, ambas de enorme poder revulsivo, siendo paradójicamente recordado, en cambio, por otras cuestiones completamente vanales y ajenas al mundo del arte. La recuperación de su memoria (obra e influencia) ha sido hasta tiempos recientes una necesidad insoslayable.

En 1878, a los 18 años de edad, marchó a París para formarse artísticamente en un momento en el que el camino «correcto y lógico» era el que conducía, y aún condujo a lo largo de bastantes años, a Roma. En París estuvo cerca de ocho años durante los que hizo amistad íntima con Degas, no siéndole ajenos los contactos con los demás impresionistas, si bien los más profundos fueron, aparte del citado, los que hizo con gente tan joven como él mismo: Forain, Rafaelli, Signac, Cross, Seguín, Zandomenighi…; dentro del ámbito literario también conoció y cultivó la amistad de Zola, Daudet, los Goncourt… con cuyas obras llenó las maletas que trajo a Bilbao en 1886 y que, de inmediato, prestó a un Unamuno de 22 años que, empapado de naturalismo, vivió como consecuencia de ello su primera crisis espiritual. El gusto por la estampa japonesa, por los dibujos de los periódicos ilustrados ingleses como *The Graphic* y *The London Illustrated News,* el uso de la fotografía como material de ayuda en la composición de sus obras y como vehículo de investigación del movimiento, así como la necesidad de pintar, inexcusablemente, al aire libre y con los tonos de luz más delicados, junto con la pasión por el dibujo manifestada en la multitud de bocetos previos a lápiz que hacía antes de empezar a trabajar con los pinceles, fueron algunos de los elementos constitutivos de su formación parisina. Una vez de regreso a Bilbao, a la difusión y práctica de todo lo que aprendió en París añadió la demoledora crítica que constantemente hacía de la pintura academicista y romana a base de aceradas frases, corrosivas sentencias, pullas e ironías de desintegradora acidez, hasta tal punto que muchos jóvenes artistas aprendieron de él, no tanto a través de sus obras como por medio de sus palabras, máxime teniendo en cuenta que los cuadros que salían de su lento ritmo de producción eran inmediatamente comprados por miembros de la también joven y moderna burguesía industrial bilbaína. Durante cinco años a partir de 1886 fue el único artista que luchó por la introducción de la pintura moderna en el País Vasco, siendo en 1981 cuando se le unieron en la labor Zuloaga y Losada, y aún más tarde otros como Regoyos, Iturino y demás. Su carrera tuvo una evolución lenta y siempre fiel a los problemas de las armonías del color.

De la multiplicidad de acciones protagonizadas por Guiard resultan de gran interés un par de intervenciones, novedosas en su momento, separadas en el tiempo pero con el común denominador de actuar frente a comportamientos y criterios artísticos «viejos». Digamos que la situación a la que el pintor tuvo que hacer frente solitariamente desde 1886 en Bilbao era la que se derivaba del espíritu artístico e ideológico creado por la Exposición Pro-

vincial de Vizcaya de 1882 y sobre la que es preciso una explicación. Tras seis años de pan y enriquecimiento acelerado por parte de la burguesía local se empezaron a crear las bases para un pequeño mercado del arte en el que, a falta de algunos instrumentos funcionales para la completa vertebración del mismo (marchantes con galerías, exposiciones regulares…), por lo menos se contaba con las dos condiciones básicas: una demanda (desordenada, de fuertes flujos y reflujos, con multiplicidad de criterios —que, en realidad, ponía de manifiesto una falta de criterio sólido, tal como corresponde a una clase de nuevos ricos tocados de superficial anglosajonismo) y una oferta (excesivamente entregada a los gustos dominantes y debatiéndose entre la tendencia renovadora de París —intuida en este momento sólo por Guiard— y la clasicista-academicista de Roma).

Los responsables de la Exposición intentaron que lo organizado por ellos fuese el primer paso en esa estructuración del mercado local del arte, si bien la Exposición en sí atendía otras muchas secciones, mercantiles, industriales, etc., sin dejar de plantear respuestas a los problemas de definición del gusto en una sociedad en pleno proceso de autogénesis, no sólo del gusto referido a las artes mayores, sino, incluso, de diseño doméstico: mobiliario, tejidos, accesorios…, muy en la línea de la Exposición Universal de Londres de 1851 que tanto repugnara a William Morris.

Por lo que al contenido pictórico de la Exposición se refiere, dos son las notas a destacar: la consagración autóctona de la temática histórica en los cuadros y el triunfo personal de Jaun Zuría como protagonista principal de tales temas. Ambas cuestiones requieren una aclaración. La pintura de tema histórico ya había sido trabajada con anterioridad en el País Vasco, si bien los asuntos escogidos siempre fueron extraídos de la historia de España o universal. Tras la segunda guerra carlista y la consiguiente pérdida de los fueros por parte de tres provincias vascas los asuntos que fueron trabajados por los pintores dieron un notable giro, refiriéndose a partir de entonces a sucesos de la historia vasca y, la mayor parte de las ocasiones, relacionados con la foralidad perdida: jura y defensa de fueros por Reyes y Señores, representación de juicios conforme al derecho foral, acciones guerreras de vascos en protección y cumplimiento de las viejas leyes, etc. En esta línea no podía tardar en aparecer la figura de Jaun Zuría, personaje artúrico, mitad leyenda-mitad historia, pero que a la postre era el justificador del argumento político que legitimaba las leyes tradicionales arrebatadas por el liberalismo centralizador. La intencionalidad política de estos temas y asuntos era evidente y su principal impulsor fue el partido fuerista-liberal denominado «Euskalerría». Se puede decir que el ambiente de frustración producido por la pérdida de los fueros, unido a una revivificación local del romanticismo medievalista que gustaba de mitos y leyendas, producen esta situación artística de 1882, paralela, por cierto, a la que se vivió en Alemania después de 1815, en la que se forjó el sentimiento unitario nacional germano y en el que la figura del legendario Hermann o Arminius es la correspondiente a Jaun Zuría. Naturalmente, en cuanto a la técnica pictórica estas creaciones no se diferenciaban en nada de las de cualquier otro que, como los premiados aquí, Anselmo Guinea y Mamerto Seguí, hubiese recibido su educación pictórica e ideológica en Roma. El valor pedagógico de este tipo de producciones y el espíritu de independencia y defensa de los tradicionales valores vascos que emanaba de las escenas representadas, hacían que fuese una temática muy querida, primero, por los fueristas, y, después, por los nacionalistas como Sabino Arana, que lo defendieron y animaron a seguir practicando en unos momentos ya de completa decadencia del género, el cual, por estos apoyos políticos que recibió, tuvo una vida agónica bastante larga.

El comienzo del fin de esta pintura tradicional vino propiciado por el regreso de Guiard al País Vasco. Su pintura al aire libre, su paisajismo sin la más mínima presencia de anecdotismo, el pequeño formato de sus cuadros, eran valores completamente contrarios a los de aquella pintura grandilocuente y literaria, nacida en talleres de poca luz y en la que lo «impresionante», en tamaño y asunto, era lo central de su valor. La práctica de la pintura impresionista en Bilbao a lo largo de dos años terminó por provocar una polémica sobre su técnica y logros plásticos, la cual, desarrollándose en las páginas de la prensa, tuvo como protagonistas al propio pintor, al escritor, poeta e historiador Antonio Trueba, a Miguel de Unamuno y al aficionado Nicolás Viar, quien actuaba como «alter ego» del pintor. El debate fue calificado como «exactamente el caso de lo viejo contra lo nuevo»,

produjo pasión en su momento, sirvió para divulgar los diferentes conceptos existentes en torno al arte y dividió a la opinión pública en «guineistas» y «guiardistas» partidarios los primeros de la tradición romana representada en estos años por Guinea y de la novedad parisina los segundos.

Todo empezó con la exposición en el escaparate de un comercio bilbaíno de un cuadro de Guiard titulado *El aldeano de Bakio,* que provocó un comentario elogioso de Viar publicado en el diario de la burguesía liberal *La Unión Vasco-Navarra* (5-VIII-1888), uno de cuyos párrafos decía: «No vemos en él al detallista que todo lo sacrifica ante el mejor efecto de una flor o de una encarnadura; no es Adolfo quien nos presenta un colorido brillante, un cuadro de relumbrón que fascine en su primer examen, no, Adolfo cultiva la escuela de la verdad, es impresionista». Aparte de la identificación que se hace de «impresionismo» y «verdad» en el comentario hay otros datos reseñables como son el reconocimiento de que el cuadro se había compuesto, desde la figura principal hasta los detalles menores, como una unidad total y no como la suma de pequeñas piezas, la sencillez del tema y otros aspectos de interés más concreto. A los cuatro días desde las páginas del diario de la burguesía conservadora *El Noticiero Bilbaíno,* a lo anterior y a la exhibición de la obra, respondía Trueba, muy en su línea literaria e ideológica de defender las creaciones artísticas que pudiesen ser fácilmente comprendidas por todos los miembros, humildes y cultos, de la sociedad, que la sensación que le producía el impresionismo era de «desagrado y parecida a la que hacen esas pinturas chinas y japonesas en que falta la perspectiva y son nulos los contrastes de luz y sombra, y por tanto los relieves». Tras afirmar que «si, por ejemplo, los autores de *Los Comuneros* y de *Doña Juana la Loca* hubieran usado en esos cuadros el procedimiento impresionista no serían objeto de admiración y aplauso que rodea sus nombres», Trueba aseguraba que el inventor del procedimiento impresionista fue Eduard Manet, «acaso a fuerza de lo maltratado que fue por la crítica artística» y que, a su juicio, merecía «enhorabuena que el pintor, como todo otro cultivador de las bellas artes, aspire a merecer la aprobación de los inteligentes, pero es de suprema e imprescindible necesidad que aspire a conciliar con esta aprobación la de los profanos que juzgan meramente por la impresión que las obras artísticas hacen en sus sentidos. Sin esto sería reducidísima, y por tanto triste, la esfera en que brillaran el talento y la inspiración de los artistas». En suma, a grandes rasgos los elementos que vio el escritor en el impresionismo para rechazarlo eran el tecnicismo y el intelectualismo de élite («parece que el nuevo género entusiasma a los iniciados y sólo busca el aplauso de éstos»). Aun y cuando alabó los «tesoros de observación y dibujo» que el artista había derramado en su obra, al abstenerse de hacer igual alabanza del tema y al citar dos cuadros de asunto histórico como modélicos, Trueba daba a entender que, además de haber preferido un tema sacado de la historia vasca (como buen fuerista que era), lo que no le gustaba era la técnica utilizada, «el procedimiento».

Por ello, Guiard le respondió en un texto, utilizado posteriormente por su «alter ego» para contestar desde la prensa, que «el impresionismo no es una invención de procedimiento, pues en una obra de pintura, precisamente, el procedimiento es lo que sobra (…) no es invención el apercibirse de que todo en la naturaleza tiene luz, en todo y por todas partes, y que en el «pleinair» no brillan más que las materias metálicas y hojalatas, etc. (en Pradilla brilla todo…)». Continuaba asegurando que, excepto en Rosales, «hace muchos años que no se ve un cuadro dibujado y hace muchos más que los pintores no tienen noción de lo que es el dibujo», no siendo en este aspecto otra cosa que meros topógrafos y que «por ningún procedimiento se salva nada que carezca de personalidad, que un rasgo característico sirve para hacer una obra viva, dos rayas en un cartón fijan un temperamento, un carácter, un gesto o cualquier manifestación de vida (…) y que todo lo que no proceda de la iniciativa del individuo, que ve el natural por sí mismo, sin reminiscencias y se crea su propia manera» es una falsedad, porque «a lo vivo se ha dado en llamar impresionismo, que es una tontería debida a no sé quién», siendo por ello que «Holbein, Van-Eyk, Matsyss, Durero y otros de procedimientos minuciosos fueron grandes impresionistas», al igual que «Velázquez, Franz Halls, Corregio y el Carpaccio, de procedimiento diametralmente opuesto, tienen también sus obras llenas de vida, como los que han llegado a sintetizar más y con más bravura, Watteau, Gainsbourough, Ingres, Goya y Daumier, los de más vida, los más incorrectos y sin acabar… Los grandes pintores nervios!!!».

Al cabo de pocos meses y en un ensayo dedicado a hacer comparaciones entre Castilla y Vizcaya, Miguel Unamuno dedicó un largo análisis al estado de las artes plásticas en las dos regiones, dentro del cual hay directas alusiones, sin mencionar nombres, a la polémica ya establecida. Es preciso recordar que Unamuno tenía en este momento 25 años y que aún no había conocido a Leopoldo Gutiérrez Abascal, auténtico arquitecto secreto del pensamiento estético de Unamuno, así como de su hermano «Juan de la Encina». Entre otras muchas cosas de interés venía decir que «el buen instinto de Trueba no le engañaba. El arte no es sólo la factura, eso es más bien oficio; el arte es la intuición del medio en que se vive, saber qué se pinta, dónde se pinta y para qué y quienes se pinta. Dicen que hay en el País Vasco pintores jóvenes de grandes esperanzas. Si acertaran con el género aún se podría esperar algo. Fuera van a prepararse, el verdadero estudio debe empezar en el país; fuera han aprendido el oficio, el arte lo aprenderán dentro; la ciencia no tiene patria, pero el arte sí». Es destacable la importancia que en estos momentos concedía Unamuno a los temas, muy por encima de las técnicas, sin apreciar que, precisamente, la incorporación de ciertas maneras arrastra a la práctica de determinados temas y que, de modo concreto, la exaltación de la iconografía que él prefería iba a llegar del ejercicio de nuevos modos pictóricos. «Prefiero —continuaba— un maestro mediano a un discípulo aventajadísimo. Los jóvenes traen la cabeza llena de las lecciones de los maestros de fuera, de los que les enseñaron a hacer; no han hallado aún el maestro de dentro, el que les enseñe qué es lo que hay que hacer». Unamuno al citar aquí «un maestro mediano» se estaba refiriendo al pintor Lecuona, viejo profesor de infancia suyo y de Guiard, y amigo íntimo de Trueba, mientras que Guiard sería «el discípulo aventajadísimo». Continuaba asegurando que en Castilla «son aficionados a dragones; nosotros a la jocosa comedia, al buen humor de sobremesa. En Castilla pintan historia, con mucha sangre, ceños fruncidos, sombras fuertes, claros vivos, ¿por qué nuestros pintores no pintan la poesía de la vida al día, la dulzura algo triste del vegetar azaroso, la agitación del trabajo, el hogar lleno de humo donde chillan las castañas?». Con esta frase se desligaba un tanto de la opinión de Trueba al no gustar de la pintura de historia y solicitar que se trabajaran los temas que, precisamente, el impresionismo estaba haciendo suyos y que eran ya mayoritariamente los de Guiard, por lo que al generalizar Unamuno su juicio resultaba injusto para con el pintor. En cuanto a la técnica no entraba a hacer juicios de valor, pues no parecía concederle importancia, aunque bien pudiera ser que no supiera qué opinar o si lo sabía evitara el hacerlo para no herir a Lecuona y a Trueba, sus maestros en pintura y literatura cuando era joven.

Aprovechando la circunstancia para sacudir la apatía artística de la clase adinerada de Bilbao decía el futuro Rector de Salamanca: «en la clase culta de ahí se ha estancado la sangre del aldeano, esa savia que es la única que hará brotar el arte; es una clase que apenas tiene nada de típico. El arte vendrá cuando bajo la costra de cultura bulla y estalle la sangre de nuestros tatarabuelos; hay que ver la vida y la naturaleza en aldeano, como ellos la ven en sus filosofías de sobremerienda, como ve el paisaje el pobre casero cuando, descansando junto a la playa, se limpia el sudor con un pañuelo de hierbas». En esta última frase hace casi una descripción del cuadro que había provocado la polémica. Su postura es auténticamente intermedia entre Guiard, de quien aprecia tema y no cuestiona técnica, y Trueba, a quien concede la importancia del saber dirigirse a la colectividad en la que se ha nacido y vive, tras haber sabido captar e interpretar sus íntimas vivencias.

Todavía al año siguiente, ya en 1890, se mantendría la discusión, en parte provocada por la exhibición de un nuevo cuadro de Guiard, *La siega,* centrada en esta ocasión por los conservadores en torno al color y, por ello, Nicolás Viar hubo de explicar desde las páginas de *La Unión Vasco-Navarra:* «Si todos reconocen en Adolfo Guiard un dibujante como hay pocos, no todos están conforme con el colorido de sus cuadros. Se ha hablado y se habla mucho en contra de ese colorido, pero esto consiste en que los ojos de los que tal dicen están acostumbrados a ver cuadros de colores vivos y chillones, cuadros *con mucha luz, de colorido brillante,* como ellos dicen. No hay tal cosa, en la naturaleza, al aire libre, los objetos no tienen ese color vivo e intenso que estamos acostumbrados a ver en la generalidad de los cuadros; la luz tiene su color y de ese color de la luz participan todos los objetos que la misma envuelve. Por eso en los cuadros de Guiard no hay tonos calientes y pronunciados, sino que todo el cuadro tiene un tono general, merced al cual resultan esas armonías ponderadas de colorido».

La progresiva introducción de la pintura impresionista durante la última década del siglo pasado (que arrastró a su práctica incluso al anterior jefe de fila de la corriente academicista y romana, Anselmo Guinea) terminó por ir marginando paulativamente a la pintura de historia, sustituida por paisajes, escenas de la vida cotidiana y popular y otros tantos asuntos escogidos no en función del tema sino en virtud de la luz, los colores y sus interrelaciones. Con todo, los alientos políticos antes citados en relación con la nostalgia por la foralidad perdida incitó, sobre todo por parte de las instituciones públicas, a la práctica del tema histórico hasta fechas tan tardía como 1901-02, si bien, no puede dejar de señalarse, los artistas que secundaban con su trabajo las intenciones reivindicativas de los políticos no eran otra cosa que unos muy desvirtuados rescoldos de un tipo de pintura ya muerta, a la vez que objeto del desprecio de los integrantes de la vanguardia local.

Curiosamente, fue el propio Guiard quien también puso fin a estos remanentes, de la misma manera que años antes había acabado con el ciclo vital natural de la pintura de historia. Y tanto más curioso resulta por cuanto que lo hizo desarrollando, en cierta manera, un trabajo de tema histórico, o, al menos un trabajo en el que cuenta una historia. Durante los años 1900-01-02 la Diputación de Vizcaya, que vivía momentos de gran entusiasmo foral y autonómico, se encontraba ultimando los trabajos de decoración de su nuevo Palacio Provincial la Diputación seleccionó a varios artistas y les indicó realizaran una serie de lienzos con asuntos medievalistas y foralistas, al mismo tiempo que encargaba a Guiard la realización de seis bocetos para otras tantas vidrieras que se deseaban instalar en el neoclásico edificio de Guernica, dándosele libertad en la elección de los temas. Naturalmente, Guiard no hubiese admitido que fuese de otra manera, pero cabía esperar, o, al menos, así debieron esperarlo algunos políticos nacionalistas, que las escenas que decorasen tan noble y significativo recinto y lugar fuesen panegíricos de las virtudes de independencia, heroísmo y tradicionales usos y costumbres del pueblo vasco. Guiard sí hizo unos panegíricos, pero no de lo que se esperaba. En seis escenas de leve matiz alegórico narró la historia laboral de los vascos desde la ganadería a la industria, pasando por la agricultura, la navegación, la guerra y el comercio. En seis escenas una pintura que cuenta una historia en la que el tiempo, los personajes, las acciones, la técnica, la consideración al espectador y la ideología han cambiado esencialmente, en la que las importancias son otras. Éstas son las diferencias:

	HISTORICISTAS	GUIARD
1.	un instante culminante y decisivo del pasado	todo un pasado silencioso y cotidiano
2.	protagonistas son Reyes, Señores y personajes destacados	el protagonista es el pueblo anónimo
3.	su acción gira en torno a un hecho relacionado con la foralidad (jura, justicia…)	la actuación se basa en los diferentes tipos de trabajos (ganadería, pesca…)
4.	representación del tema mediante un realismo presuntamente fiel al momento histórico	representación a través de un conjunto alegórico de bajo nivel abstratizante y fácil interpretación en base a imágenes tomadas de la realidad
5.	lejanía del espectador respecto del tema y escasas posibilidades de identificación con lo representado	identificación inmediata de todo tipo de público, reconocimiento de que se habla de «uno mismo»
6.	la historia y el arte, así como los lugares que la gestan y lo conservan, son de unos pocos que la hacen y lo entienden	la historia la hace la colectividad anónima y el arte deber ser disfrutable por todos.

Introducción del arte de la laca japonesa en Barcelona

YAYOI KAWAMURA

El tema que vamos a tratar aquí es la introducción del arte de la laca japonesa en Barcelona realizada por Lluís Bracons y las primeras manifestaciones del mismo.

La técnica de la laca japonesa consta de un largo proceso de superposición de numerosas capas de la savia de un árbol extremo-oriental, *Rhus vernicifera,* sobre una base de madera o de metal principalmente. Cada capa de esta savia debe de reposar en un lugar húmedo durante unos días para conseguir su desecación. La superficie de la capa una vez seca, ha de pulirse con carbón vegetal u otros materiales especiales antes de aplicarse la siguiente capa.

Esta savia una vez seca, muestra una propiedad muy interesante; mínima higroscopicidad e inalterabilidad por la acción de ácido, álcali o sales. En otras palabras, los objetos revestidos de la laca japonesa, a parte de la belleza artística, son muy resistentes.

A pesar de que frecuentemente bajo la común denominación de «laca» se confunde con otros tipos de laca animal o imitaciones como laca Martin o laca veneciana, la auténtica laca japonesa de más compleja técnica, fue introducida en Barcelona en los años 20 de este siglo a través de París.

Coincidiendo con la moda del japonismo que ya se había creado en Europa desde el siglo pasado, el arte de la laca japonesa se introdujo en París en los primeros años de este siglo. El artista japonés de la laca, Sugawara, que se estableció en París desde principios de este siglo, fue la figura clave para la introducción de este arte en Europa. Los conocimientos de este japonés fueron transmitidos a dos europeos, Eileen Gray y Jean Dunand, siendo este último el responsable de la mayor difusión de este arte en París. Jean Dunand [1], de procedencia suiza, que era artista de metal repujado hasta entonces, conoció este arte japonés en 1912 a través de Sugawara y lo empezó a aplicar sobre sus trabajos de metal.

Durante la Primera Guerra Mundial, la técnica de la laca extremo-oriental se vio favorecida por las necesidades bélicas. Se dieron cuenta de la enorme resistencia del metal revestido de esta laca y comenzaron a aplicarla sobre las hélices de los primeros aviones de combate. Jean Dunand aportó su conocimiento para esta investigación en el taller de la Defensa Nacional de París.

Tras acabar la guerra, la laca japonesa encontró su propio camino artístico en Francia. Jean Dunand la llevó al campo decorativo realizando obras como vasos, cajas, pitilleras, biombos, tapas de libros, paneles, muebles, etc. del gusto Art Decó, ya alejado de la estética tradicional japonesa. En realidad el trabajo de Dunand encaja perfectamente dentro del estilo Art Decó, respaldado por la eu-

[1] BRUNHAMMER, Ivonne: *Jean Dunand, Jean Goulden,* Galerie du Luxembourg, París, 1973.

LESIENTRE, Alain: *The Sprit and Splendour of Art Decó,* Paddington Press, Nueva York, 1974.

LORAC-GERBAND, Andrée: *L'Art du Laque,* Dessain et Tolra, París, 1973.

ARVAS, Víctor: *Art Decó,* Academy Editions, Londres, 1980.

foria de los felices años veinte. Al mismo tiempo, el trabajo de la laca japonesa que exige un largo procedimiento artesanal, se adaptó a la corriente ruskiniana que existía dentro del modernismo y del Art Decó.

El artista español que realizó la función de puente entre París y Barcelona fue Lluís Bracons. En realidad, este hombre es uno de los numerosos artistas de la historia que se ha quedado en el olvidado desde hace muchos años, dejando escasísimos testigos de su creación artística, pero es recordado su nombre por Alicia Suárez y Mercé Vidal en el prólogo del libro Art Decó de P. Maenz [2]. En el Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña escrito por J. F. Ràfols [3], solamente se señala que era grabador y lacador, y que trabajó en París y Barcelona sin concretar ningún dato biográfico. Sobre su nacimiento, no tenemos datos concretos, aunque sabemos que desde joven trabajó en Barcelona. Su primera aparición como artista fue la VI Exposición Internacional de Arte, celebrada en Barcelona en 1911, en la cual presentó un «teatrino» titulado «Efecto de Noche». En la hoja de inscripción conservada en el Museu d'Art Modern de Barcelona, desgraciadamente no figura ni su edad ni su fecha de nacimiento. En esta Exposición todavía no se presentó como grabador ni como lacador, por lo que se supone que era joven, principiante en la carrera artística, sin encontrar aún el camino verdadero suyo.

Después de participar en esta exposición, desapareció por completo su noticia en Barcelona hasta 1921 o 1922 cuando se estableció la enseñanza de la laca japonesa en la Escola Superior dels Bells Oficis. Se supone que una temporada larga comprendida entre 1912 y 1921 debió de encontrarse en París realizando —como señala Ràfols en el citado diccionario— el grabado y la laca.

Los testimonios orales de los que le conocieron, Ramón Sarsanedas, Pere Brugues y Valeri Corberó, coinciden en que Bracons les comentaba que había aprendido la laca en el taller de la Defensa Nacional de París primero y posteriormente en el taller de J. Dunand, en donde debió de aprender el perfeccionamiento de este arte quedándose influido por su maestro. La influencia más característica es la incrustación de las cáscaras de huevo que Dunand empezó a utilizar ampliamente. En las obras de Bracons se observa frecuentemente esta técnica heredada del maestro. Los géneros de obras que realizaba Bracons con la laca son también similares a los de J. Dunand: vasos, cajas, paneles, lámparas, tapas de libros, en otras palabras, son el repertorio de Art Decó parisino.

La reaparición de Lluís Bracons en Barcelona como artista ya hecho debió de suceder entre 1921 o 22, a raíz de ser nombrado como profesor de la laca en la Escola Superior dels Bells Oficis, dirigida por Francesc d'A. Galí. El espíritu renovador de la escuela y la preocupación humanista influida por la corriente ruskiniana de Galí, favorecieron la instalación en dicha escuela de este arte que conlleva cierto aspecto artesanal. Según el testimonio oral de Rafael Solanich, los cursos de la laca comenzaron en 1921. De todos modos, ya que la fecha más antigua que conocemos de su obra realizada en Barcelona es de 1922, que en 1920 el ceramista Joan Vilás de la misma escuela intentó ir a Japón para descubrir el secreto tanto del esmalte como de la laca [4], por no haber nadie que conociera esta técnica en Barcelona, esta fecha de 1921 es muy aceptable.

Tras la llegada de la dictadura de Primo de Rivera, la Escola Superior dels Bells Oficis tuvo que cerrarse y la mayoría de los artistas se agruparon formando un centro privado, el Ateneu Polytechnicum en 1924, heredando el espíritu de la escuela anterior. Allí Bracons siguió impartiendo su enseñanza de la laca japonesa en donde pasaron como alumnos Ramón Sarsanedas i Oriol, Valeri Corberó, José Murguía, Carmen Millà, etc.

A parte de su enseñanza, Bracons instaló su taller en la calle Folgarolas 42, en donde se dedicaba a su creación artística con la ayuda de Pere Brugues Mir que trabajó desde 1923 como empleado.

El trabajo de Bracons como lacador, estuvo relacionado con la importante figura del mundo decorativo, Santiago Marco, participando como lacador en una parte del conjunto de la decoración que se encargaba a Santiago Marco.

[2] MAENZ, P.: *Art Decó: 1920-1940,* Gustavo Gili, Barcelona, 1974.

[3] RÀFOLS, J. F.: *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña,* Millà, Barcelona, 1951.

[4] GALÍ, Alexandre: *Història de les Institucions i del Moviment Cultural a Catalunya, 1900-1936, llibre V: Ensenyament Técnico-Artístic Moviment Artístic,* Fundació A. F., Barcelona, 1982.

Un buen ejemplo es el panel «El Nacimiento de Venus» (lám. 1). La joyería Palau, situada en el Paseo de Gracia, fue decorada enteramente por Santiago Marco y un panel de laca japonesa destinado a esta decoración interior de la joyería fue encargado alrededor de 1925. Posteriormente la joyería Palau se traspasó a la bombonería Rivera con la decoración interior intacta, y por esta razón hasta hace dos años una obra de Bracons estuvo colgada en la pared de dicha bombonería y actualmente se encuentra en la colección particular de Modesto Ribera.

La obra se trata de un panel de 1,35 por 1 m., realizado con laca japonesa sobre base de madera hacia 1925 según el diseño de F. Galí, de clara tendencia novecentista, de líneas y de colores suaves, de figuras alegóricas y estáticas que recuerdan a Puvis de Chavannes —como indican Manuel Arenas y Pedro Azara en el artículo «L'Art Decó a Catalunya» [5]. Dicho panel está realizado sobre base preparada con laca negra utilizando pigmentos. Se observan algunos fallos del pulido pero la obra en sí muestra una gran riqueza ornamental. Se aplicaron incrustaciones de nácar en las estrellas y en la concha de Venus, y el collar y el tocado de la cabeza son de auténticas perlas, la decoratividad de la obra aumenta notablemente ajustándose al gusto de la época.

Otra colaboración entre Bracons y Santiago Marco es un par de pies de lámpara que actualmente se encuentran en el Palau de Pedralbes (lám. 2). Se trata de dos pies de lámpara idénticos realizados en laca sobre base de madera de ébano, y que mide 1,40 m. de altura. Están decorados primero con laca negra, encima de estas capas negras con laca roja y finalmente con incrustaciones de cáscaras de huevo y nácar. La decoración de la parte superior es de abundantes incrustaciones cubriendo casi por completo las capas negras y rojas. Según desciende la altura, la decoración de incrustaciones disminuye dejando ver las capas inferiores de rojo y negro. Se observa en la parte inferior el tratamiento con el oro, aunque actualmente está ennegrecido, debió de crear una combinación cromática sorprendentemente rica. Además, bajo la luz de la lámpara, tanto el nácar y el oro como el negro de la laca japonesa brillarían reflejando la luminosidad.

El diseño de estas lámparas fue dirigido por Santiago Marco y las obras fueron ejecutadas en el año 1922 por Bracons según el catálogo del Foment de les Arts Decoratives [6]. El género de la obra, pie de lámpara sobre el cual trabajó con laca, habla por sí solo de aquel gusto decorativo de Art Decó, implantado en Barcelona entre la clase burguesa adinerada del momento como un estilo de vida según señalan Manuel Arenas y Pedro Azara.

Una obra típicamente Art Decó, y más importante en el sentido de la participación de los artistas, se encuentra en la colección particular de Joan A. Maragall. Se trata de un joyero (lám. 3) con unas dimensiones de 16 por 18 por 5,3 cm., realizado en 1926. Fue un encargo especial que hizo Joan A. Maragall para regalar a su novia, actual esposa. Esta caja está decorada por el exterior con laca japonesa. Sin embargo, en esta caja de reducidas dimensiones se unieron las manos de cuatro artistas del momento: Francesc Galí como diseñador de la tapa exterior, Lluís Bracons, realizador de la decoración exterior con laca japonesa, Jaume Mercadé, diseñador y realizador del interior hecho con plata, y Joan Maragall, padre de Joan Antonio, como autor del poema presentado en la cara interior de la tapa. El dibujo del ciervo es parecido al del biombo «Antílopes» expuesto en la Exposición de París de 1925 diseñado por F. Galí, del cual trataremos más adelante, y aparecen las mismas estrellas de «El Nacimiento de Venus» anteriormente comentado que también fue diseñado por Galí. Como suele hacer Bracons, primero preparó la superficie totalmente negra con laca y consiguió el dibujo por la superposición de capas de otros colores y por la incrustación de cáscaras de huevo y de nácar. Se utilizó para las vetas del ciervo la técnica del veteado, o sea, superponer las capas de diferentes colores y pulir posteriormente para que aparezcan los colores de las capas inferiores.

La decoración del interior ya entra en el campo de la orfebrería y no debe de tratarse aquí, pero sólo

[5] ARENAS, Manuel y AZARA, Pedro: «L'Art Decó a Catalunya», págs. 69-80, *Grans Temes L'Avenç,* Avenç, Barcelona, 1980.

[6] *Dels Bells Oficis at Disseny Actual: Una Història de les Arts Decoratives a Catalunya al Segle XX,* FAD, Barcelona, 1981.

mencionaremos que el diseño interior corresponde al espíritu renovador de Jaume Mercadé hacia orden y medida contra la fiesta modernista; clara corriente clasicista impulsada principalmente desde la Escola Superior dels Bells Oficis. Esta tendencia novecentista, también relacionada con la influencia racionalista del cubismo, se aprecia en el uso de la forma geométrica de rombos [7].

El poema insertado en el interior es autógrafo de Joan Maragall titulado «Cant de la Bandera». Se trata de un canto a Cataluña, y fue escrito el 26 de julio de 1907. Este poema de 1907 fue introducido en el joyero de 1926, porque coincidía el espíritu catalanista del poema con el ambiente de Barcelona del año 1926. Es un canto nacionalista catalán contra la opresión del régimen dictatorial de Primo de Rivera con la esperanza de la llegada de la República, con la cual se entendería mejor el movimiento catalanista.

Ahora trataremos de las exposiciones en las que participó Bracons con sus obras de laca japonesa. En las grandes manifestaciones, Bracons participó dos veces con laca: la primera, la Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, celebrada en Barcelona en 1923, y la segunda, la Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, de París de 1925.

En la primera, Bracons, participó como uno de los colaboradores de la muestra presentada por Tomás Aymat [8]. A la cabeza de los colaboradores, como director artístico y proyectista, figuraba Santiago Marco, por lo tanto, se puede hablar una vez más del vínculo de los artistas alrededor de esta figura. La muestra correspondiente fue el núm. 77 de la sala B, y se trataba de un salón circular como señala el catálogo de dicha exposición escrito por P. Bohigas Tarragó. Sin embargo, la parte de la realización que correspondía exactamente a la mano de Bracons la desconocemos, pero, ya que en la siguiente exposición de París participó con un panel de laca incluido dentro de la decoración de un comedor, esta vez se supone que su trabajo habría sido un panel o algo similar para la decoración interior del salón.

Mientras la participación de Bracons en esta exposición fue más bien de manera tímida, en la siguiente, la Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes de París, que fue la clave de Art Decó. Bracons participó con numerosas obras con lo que se supone que entre 1923 y 1925, se amplió su fama y su calidad de trabajo. Según el catálogo de la sección española de dicha exposición [9], Bracons presentó el tríptico de Sant Jordi, biombo «Antílopes», unos vasos y una caja, y a su vez, participó con un panel como colaborador del comedor de Joan Busquets, el cual fue reproducido fotográficamente en el mismo catálogo. La participación de Bracons debió de ser bastante apreciada ya que Bracons es el único español mencionado con las fotografías de sus obras en la sección de los accesorios de mueble del catálogo general de dicha exposición publicado posteriormente por Larousse en París [10]. Las fotografías de este catálogo corresponden al panel del comedor de Joan Busquets y al biombo «Antílopes».

El panel del comedor se trata de la laca coromandel, en que Bracons mostró su talento como grabador de madera. El paisaje, muy detalladamente representado, del puerto de Barcelona con la ciudad al fondo, está realizado a base de capas de laca superpuestas y grabadas. Mientras tanto, el biombo «Antílopes» lo está en superficie lisa con pigmentos y cáscaras de huevo. El dibujo fue proyectado por F. Galí como el joyero anteriormente citado. Según testimonio oral de Pere Brugues, él colaboró en esta obra en el año 1924 en el taller de Bracons, sin embargo, aquel panel del puerto de Barcelona ya se había realizado cuando él llegó a su taller en 1923.

Afortunadamente, otras obras de Bracons, los vasos y el tríptico de Sant Jordi, fueron publicadas fotográficamente en el anuario del FAD de 1924-25 [11].

[7] GIRALT-MIRACLE, Daniel: *1900-1980, 80 años de Joyería y Orfebrería Catalanas,* Caja de Pensiones, Barcelona, 1981.

[8] TARRAGÓ, P.: Bohigas, *L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors de 1923,* Llibreria Catalonia, Barcelona, 1930.

L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, Barcelona MCMXXIII, Guia del Visitant, Barcelona, 1925.

[9] *Catalogue de la Section Espagnole; Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes a París 1925,* Mateu Artes Industrias Gráficas, Madrid, 1925.

[10] *Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes, vol. V, Accesoires du Mobilier,* Larousse, París, 1929.

[11] MARCO, Santiago: «L'Exposició de París», *Foment de les Arts Decoratives Anuari,* 1924-25, FAD, Barcelona, 1926.

Gracias a estas dos publicaciones, el anuario del FAD y el catálogo de Larousse, podemos conocer ahora estas obras que actualmente se encuentran en paradero desconocido.

Los vasos son decorados con laca sobre base de plata. La decoración es abstracta con abundante uso de las incrustaciones de cáscaras de huevo y nácar.

El tríptico de Sant Jordi (lám. 4) tema típicamente barcelonés, fue galardonado con el Gran Premio, cuyo sello está adherido en la esquina inferior izquierda. La noticia del premio también fue recogida en «La Gaceta de Bellas Artes» de 1925 [12]. La obra era de dimensiones 100 por 110 cm. con el dibujo cercano al tipo naif. Desconocemos el autor del proyecto pero puede ser el mismo Bracons en este caso. El tratamiento de la laca es a base de pigmento e incrustaciones de cáscaras de huevo y nácar. Sobre todo en el caballo, realizado con cáscaras, está muy bien conseguido el volumen; el brillo del nácar fue aprovechado para expresar el dragón con la textura similar al cocodrilo.

Con este análisis de las obras de Bracons, se aprecia claramente que la laca japonesa fue introducida dentro del programa artístico occidental como una técnica aplicable, sin quedar contagiada por el arte japonés. La comparación con las obras presentadas por Japón en la Exposición de París de 1925 y publicadas fotográficamente en el catálogo general [13] evidencia esta realidad. Tanto Bracons como los artistas de la laca de París, ya estaban abriendo su propio camino de este arte, sin ningún compromiso ni complejo hacia Japón.

Después de estas dos exposiciones, Bracons debió de continuar trabajando ya con bastante fama, dado que el volumen de trabajo de estos años era considerable según testimonio oral de P. Brugues.

La realización del biombo «El Mercat de Calaf» debe de corresponder a esta época. Es una obra de laca coromandel de dimensiones 150 por 200 cm., con el dibujo procedente de «Catalunya Pintoresca» de Xavier Nogués publicado en 1919. La ampliación de dicho dibujo al tamaño del biombo fue llevada a cabo por P. Brugues siendo empleado en el taller de Bracons.

La realización de la obra con laca japonesa fue por la mano de Bracons totalmente, pero el hecho es que esta obra fue llevada a la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 por Enriqueta Pascual Benigani como si fuese una creación suya, ya que Bracons, después de convivir con E. P. Benigani, se marchó de Barcelona en el año 1927 ó 28 con una discípula suya, Carmen Millà, dejando todas las obras y materiales de la laca en la casa de Brusi 13 en donde siguió viviendo sola Benigani hasta su muerte.

Recuerda Sarsanedas, el lacador heredero de Bracons que Benigani, no era conocida entonces como lacadora, pero que apareció con dicha obra en el pabellón de Artistas Reunidos unos días antes de la inauguración de la exposición y dejó la obra y así se quedó el biombo en este pabellón por consentimiento de otros artistas. Esta obra actualmente está en paradero desconocido, pero fue publicada fotográficamente en «D'Ací D'Allà» en un artículo con una entrevista con Benigani, realizada por Joan Sacs en 1929 [14]. Es extraño que en el año 1929 sucediese esto ya que aún debía de haber mucha gente que sabía el autor verdadero del biombo, pero tal vez silenciaron el tema por consideración hacia la situación de Benigani, que acababa de ser abandonada por Bracons.

Otra obra posiblemente realizada por Bracons, pero que había quedado en la casa de Benigani y se había expuesto en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 como obra de Benigani, es la tapa de un libro decorado con laca japonesa. Actualmente se encuentra en la colección particular de Joan Bautista Cendrós, quien lo adquirió de Benigani en 1943. Se trata de una encuadernación lujosa del libro titulado «C'Etait le Soir des Dieux», escrito por Jean Dorsenme, con ilustraciones de U. Brunelleschi (lám. 5). El libro fue editado por Morenay en París en 1926. La tapa está realizada primero con laca totalmente negra y posteriormente decorada con incrustaciones de nácar en forma triangular y en estrellas y las cáscaras de huevo en forma de zigzag. También fueron aplicados

[12] *Actualidad Artística en España,* «Gaceta de Bellas Artes», Órgano de la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, 1925, pág. 13.

[13] *Exposition International des Arts Decoratifs et Industriels Modernes,* vol. V, *Accessoires de Mobilier,* op. cit.

[14] SACS, Joan: *Laques,* «D'Ací D'Allà», Barcelona, 1929, págs. 222-223.

pigmentos rojo, verde, gris y beige. La técnica de ejecución de la laca sobre cartón exige más delicadeza en el trabajo. La falta de otro ejemplo del mismo tipo hecho por Benigani, la directa inspiración de obras del mismo género de J. Dunand, maestro de Bracons, la apariencia de la estrella similar a las de «El Nacimiento de Venus» y del joyero de Joan A. Maragall, y la fecha 1926, anterior a la desaparición de Bracons de Barcelona, nos hace pensar la alta posibilidad de que sea Bracons el creador de dicha obra.

Ahora examinaremos la situación de Bracons en relación con otros artistas. El hecho es que la tapa del joyero proyectado por F. Galí y ejecutado por Bracons lleva sólo la firma del primero, con lo cual, se queda en el olvido el nombre del lacador como un artesano más que ejecutó el proyecto del artista. Sin duda, existiría una cierta inferioridad ante el arte tradicionalmente considerado «mayor» por ser una técnica nueva y artesanal. Desde esta firma del joyero, surge naturalmente una duda de que el panel «El Nacimiento de Venus» estuviera firmado por Bracons o por Galí, aunque actualmente está firmado por Benigani encima de la firma original. Ya que este panel es anterior al joyero, lo cual quiere decir que Bracons era menos conocido, nos inclinamos a opinar que estaba firmado por Galí, antes del cambio de la firma. El pie de lámpara del Palau de Pedralbes también está registrado en el catálogo del FAD [15] como obra de Santiago Marco con una explicación añadida de «laca de Lluís Bracons». En los catálogos de la Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors de 1923 [16], la colaboración de Bracons fue tratada con una nota de escasa importancia. Sólo en la Exposición de París de 1925, participó con su propio nombre y propia creación como artista totalmente independiente. En breves palabras, Bracons comenzó con cierta inferioridad de condiciones ante los artistas proyectistas, pero ganando poco a poco la independencia de su arte, aunque nunca dejó de colaborar con otros artistas.

A partir de su fuga, Bracons no volvió más a Barcelona. Se quedó en París como uno de tantos artistas, pero la creación artística tanto de la laca como del grabado, debió de durar muy poco, ya que padecía de una enfermedad en las manos y aún estando en Barcelona tenía dificultad para esforzar la mano derecha. En la década de los 50 cuando Joan Ainaud de Lassarte tuvo ocasión de visitar el taller parisino de Bracons, sufría una enfermedad de manos muy avanzada y ya hacía mucho tiempo que había abandonado el grabado y la laca. En ese momento trabajaba en el grabado de traducción sobre el original de Salvador Dalí. A pesar del problema de las manos, seguía siendo un hombre muy hábil y manualmente sacaba las planchas de plástico necesarias de cada color para superponer una encima de otra; una técnica parecida a la xilografía japonesa.

A pesar de la desaparición de Bracons de Barcelona, la semilla que sembró el artista siguió creciendo en la tierra barcelonesa. Pere Brugues, el ex-empleado del taller de Bracons, y Ramón Sarsanedas, alumno suyo en el Ateneu Polytechnicum, continuaban este arte con colaboración mutua durante alguna temporada, y Benigani para resolver su vida también se convirtió en lacadora.

Enriqueta P. Benigani continuó en la casa de Brusi 13 trabajando con obras de laca más bien pequeñas. Por su carácter abierto y por el apoyo que tuvo del político Cambó, la laca de Benigani tuvo una moda en la década de los 30. Jaume Mercadé, Joaquín Carreras, Valeri Corberó, etc. colaboraron en su creación artística, y a parte de esta colaboración, su casa era centro de reunión de los artistas. Ya en las décadas de los 40 y 50, pasada ya la moda de la laca y agotados los materiales que había dejado Bracons, su casa poco a poco se fue convirtiendo en el centro de refugio de los jóvenes artistas inquietos de diversa índole, que buscaban el aire de la libertad bajo la opresión del franquismo; los artistas que pasaron por su casa son numerosos: Joan Magrinyà, Bartolomé Orsina, Joan Llobet, Miguel Galmes, Josep Ginovart, etc. Se organizaban fiestas teatrales, recitales, conciertos, etc., en su casa.

A pesar de que fue una figura muy interesante de Barcelona, su final fue una tragedia. Apareció muerta un día como una persona abandonada en el jardín de su casa, y el mismo día de su fallecimiento, la casa en donde se guardaba una buena

[15] *Dels Bells Oficis al Disseny Actual: Una Història de les Arts Decoratives a Catalunya al Segle XX,* op. cit.

[16] TARRAGÓ, P.: Bohigas, Op. cit.

L'Exposició Internacional del Moble i Decoració d'Interiors, Barcelona MCMXXIII, Guia d'Visitant, op. cit.

colección de obras artísticas —incluyendo numerosas obras de laca japonesa tanto de Bracons como de Benigani— fue saqueada por unos desconocidos y no se ha vuelto a saber más de este suceso.

Por otro lado, desde el punto de vista de la continuación de este arte en Barcelona, la figura clave ha sido Ramón Sarsanedas. Después de la desaparición de Bracons, él recogió la antorcha de continuador de la laca japonesa en Barcelona y tuvo bastantes éxitos hasta 1936. Participó en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 con el biombo «La Creación» [17], actualmente en el Palacete Albéniz, del proyecto de F. Galí. Tuvo una colaboración interesante con el escultor Josep Granyer en 1931 produciendo unas obras de alto interés. La forma escultórica de influencia postcubista de Granyer se adaptó perfectamente con la técnica y con la exigencia de la laca japonesa de Sarsanedas. Estas obras fueron expuestas en Sala Parés en diciembre de 1931 [18].

Por el estallido de la guerra civil, la vida artística creciente de Sarsanedas quedó bruscamente truncada y se vio obligado a exiliarse a Francia hasta 1944. Aunque nunca abandonó el arte la laca, su creación artística no volvió al mismo nivel que el de antes de la guerra hasta que se incorporó al profesorado de la Escuela Massana en 1961 como el primer profesor de la especialidad de laca japonesa. Por su infatigable trabajo, a pesar de su avanzada edad, su conocimiento fue heredado por la joven generación de los alumnos e hizo posible la continuación de este arte en Barcelona en este momento. Actualmente la Escuela Massana continúa la enseñanza de la laca japonesa por una discípula de Sarsanedas como único centro oficial, y los alumnos que salieron de Sarsanedas están realizando unas actividades interesantes. Algunos de ellos fueron becados para poder realizar sus estudios en Japón y están contribuyendo al importante reciclaje de este arte, que se encontraba muy lejos del momento de su introducción en Barcelona y tenía gran posibilidad de quedarse en un manierismo en sentido amplio.

Aunque aquí hemos presentado más ampliamente la figura de Lluís Bracons, el artista que tenemos que felicitar por su continuo esfuerzo por este arte es sin duda, Ramón Sarsanedas i Oriol a quien, aprovechando esta ocasión, quisiera rendir un pequeño homenaje.

Yayoi Kawamura

[17] «Artistes Reunits de Barcelona», «Arts i Bells Oficis», FAD, Barcelona, 1929, pág. 248.

MADRID, Francisco: *El Magnífico Lacador Catalán, Ramón Sarsanedas i Oriol,* «Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona», Barcelona, 1930.

[18] MARAGALL, Joan A.: *Historia de la Sala Parés, Selecta,* Barcelona, 1975.

Arts Construcció Decoració, L'Abella d'Or, Barcelona, 1932.

Arts i Bells Oficis, FAD, Barcelona, 1931.

Fig. 1. El *Nacimiento de Venus.*

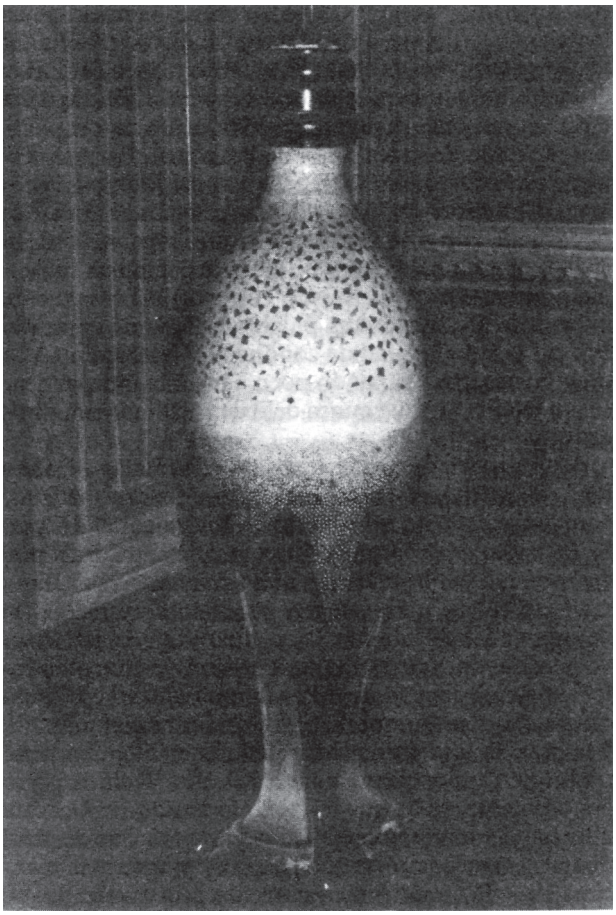


Fig. 2. Lámpara (Palacio de Pedralbes de Barcelona).

Fig. 3. Joyero de J. A. Maragall.

Fig. 4. Tríptico de Sant Jordi.

La vigència del realisme en la pintura catalana del primer terç del segle XX

MIQUEL MOLINS I NUBIOLA

La història, la història de l'art especialment, pot ser ben poca cosa. Interpretar i fer la història són qüestions que es confonen sovint. Vull dir, en interpretar la història, que sovint l'estem fent. El que es presenta com a tema d'investigació no és altra cosa que un motiu de polèmica immediata, i els seus protagonistes són o bé aliats o bé enemics, que cal combatre, segons que sigui la coincidència, o no, dels seus interessos i els nostres.

Els estudis dels esdeveniments artístics que tingueren lloc el s. passat i durant la primera meitat del s. XX, en son un bon exemple. Les grans revolucions artístiques que en aquest període s'esdevingueren ens ham atrapat. I, així, la idea que ens hem format de l'avantguarda com a manifestació de la independència de l'art i dels artístes, l'hem heredat de l'avantguardisme. Per raons òbvies, i això, perquè pretenien alliberar-se del mecenatge i del rigor normatiu de l'Acadèmia, i, també, perquè volien ser reconeguts com a «artistes» i no com a practicants d'un «ofici» qualsevol, havien de crear el seu propi mite: «l'art modern». Aquest era l'únic art veritablement lliure, ja que tot allò que el precedia, tot allò que se li oposava, era academicisme, convenció i dependència. No comptaven, però, que això era, també, el que volia la burgesia. I, així, alló que pensaven que seria un èxit, acabaria convertint-se en una simple actitud testimonial, pactada per tots, de l'artista «lliure creador». I si els artístes necesitaven creure-s'ho, la història de l'art ha estat qui, per la forçá del seu suposat cientifisme, ho ha garantit. I l'originalitat, també la suposada, ha acabat per araconar altres paràmetres crítics.

Avui, una part important dels especialistes sembla que s'adona que per aquest camí no es va gaire lluny, això no obstant, és evident la dificultat que tenim per desfer-nos d'aquests prejudicis.

La marginalitat i l'aïllament de l'artista contemporani s'han explicat històricament com una conseqüència del seu gest rebel, o com una reposta al gust, suposadament, adotzenat del públic burgès, mai, però, com a resultat de la por al fracàs, al qual l'artista és especialment sensible des del mateix moment en què, acabat el mecenatge, el seu treball només pot ser sancionat quan la seva obra és ja finalitzada. D'altre banda, s'ha volgut veure en la soledat del discurs artístic, en la seva condició de no participar en el món, un imperatiu de la originalitat de l'artista, i no el que té de resultat d'una lògica de mercat a la qual no afecten els continguts de l'art. Lògica de mercat indeferent a l'artista i a l'obra, que tot ho accepta només que sigui garantit pels especialistes, que és com dir: només que es pugui vendre i vendre bé.

En fi, la mateixa urgència desqualificadora de l'avantguarda ha estat sancionada pels pressupòsits teòrics i metodològics de la història de l'art, i això pel paper concedit a la novetat com a paràmetre crític i pel valor classificador i ordenador del concepte de moviment, malgrat el seu abast merament descriptiu, el seu alt grau de inadequació i la seva inutilitat per explicar, en general, l'evolució del fet artístic i, en particular, la de la mateixa avantguarda.

La cosa és preocupant. Sabem poc, i el que sabem és més poc del que ens pensàvem. L'únic as-

pecte realment positiu és que el descrèdit de les avantguardes, un cop reconegut el cost enorme del seu èxit, afecti els historiadors de l'art més encara que els artistes, ja que, no cal oblidar, com avaladors de l'èxit en som els més responsables.

En el cas concret de la història de l'art català contemporani, la cosa es complica. La confusió, reconeguda pels especialistes [1], entorn del Modernisme i del Noucentisme i la dependència en ambdós casos del estudis literaris; l'error metodològic de confondre l'evolució general de l'art català amb els processos particulars d'artistes que treballaren preferentment a l'estranger, és a dir, el fet de no mesurar correctament l'abast de la seva inserció en el procés global de l'art català; el galimaties conceptual organitzat a l'entorn de l'avantguarda; la ignorància d'actituts teòriques i crítiques sens dubte importants, són alguns dels aspectes d'aquest embull en què es troba la bibliografia especialitzada.

Aquesta ponència, el tema de la qual és un dels aspectes de la tesi en què treballo, parteix, doncs, d'aquest «mea culpa». No és res més, per tant, que un recull de reflexions a les quals manca ordre encara per considerarles definitives. Presentar-les ara té com a intenció contrastar-ne la validesa.

La vigència del realisme —per dir-ho d'alguna manera— explicaria en línies generals el que hem proposo insinuar. Penso que la renovació pictòrica endegada en la Catalunya de final de segle es planteja en termes diferents, i no només pel que fa a la seva cronologia, de la resta de països europeus. Amb anys d'endarreriment, els artistes catalans coneixeran ara la pintura moderna de la segona meitat de segle. L'assimilació del model francès, i esporàdicament d'altres com per exemple l'anglès, fou, però, ben singular. Els pintors catalans no van entendre les diferents tendències com a veritables unitats de llenguatge, i, per això, no arribaren a cultivar-les en un sentit exclusiu. Totes aquestes tendències acabarien componen un conjunt híbrid des del punt de vista estilístic, però extranyament unitari quant al seu contingut.

La idea de modernitat no arriba a identificar-se amb la d'originalitat, que li era sinònima pels artistes europeus, sinó amb la d'actualitat. I actualitat volia dir subversió enfront de l'academicisme, acostament a Europa, i reelaboració de la pròpia tradició, dins els límits, però, d'una manifestada i poc «moderna» solidaritat cultural. L'avantguarda era a fora d'aquest límits, i per això no va assolir a Catalunya, ni entre els pintors catalans, l'amplitud i la consistència que va arribar a tenir en altres països europeus.

Una primera aproximació al problema ens l'ofereix Joan Sacs, un d'aquells noms injustament i malhauradament ignorats, en l'article «El valor de l'art modern», publicat l'any 1914: «Cézanne, unint la nova paleta i la nova visió a un sentiment més conscient de la realitat, en el sentit filosòfic de profunditat, inicià la inquietud que ara ens abrusa. Seurat, aprofundint més científicament en el fenomen que estèticament en la realitat, vingué després. Gauguin, escorcollant en l'ingenuïtat vident de l'home primitiu; els simbolistes, amb llur teoria dels equivalents, i els seus fillols, els decorativistes, que amb els sensacionalistes brutales, nomenats fauves, tendien a la irreflexibilitat i a la intuïció; les escoles recents amb llur reacció encarniçadament raonadora i les escoles immediates amb llurs respectives reaccions succeint-se vertiginosament, totes són tendències cap a la possessió, al domini d'aquesta realitat saborosa i cruel que ens devora i que devorem, que veiem, oïm, olorem gustem, toquem i sentim meravellats i insaciats.

«Mes, com dèiem abans, aqueixes tendències es presenten totes, després de l'Impressionisme —l'escola més clàssicament sintetitzadora— amb caràcter unilateral amb visió especialitzada: cada una d'elles com una de les incomptables facetes d'aquesta diamantina realitat pura. Aqueix fraccionament no pot titllar-se despectivament de romàntic, encara que aparenti oposar-se l'actuació clàssica; és classic per ço que té d'analític i alhora de sintètic que l'anaàlisi actua, més o menys conscientment, dintre d'un deler sintètic; el moviment artístic d'avui és el més antimorbós que mai ni s'hagi registrat, el més cohesinat dintre la diversitat. El més sintetitzant» [2].

[1] Veiem l'opinió de MARFANY, J. Ll.: *Aspectes del Modernisme,* Curial, Barcelona, 1979.

[2] SACS, J.: *El valor de l'art modern,* «Revista Nova», núm. 3, Barcelona (abril 1914). Vegeu també: *La pintura francesa moderna fins al cubisme,* Publicacions de «La Revista», Barcelona (1917).

Cézanne és el punt de partida d'una actitud tan oposada a l'acadecisme i als neoclassicismes com després als anomenats avantguardismes. Joan Sacs adopta una actitud reformadora que intenta integrar els diferents corrents postimpresionistes en la tradició objectivista i realista, convençut que després de l'impressionisme la seva viabialitat es planteja en els termes en què ho planteja Cézanne: «Cézanne és el més eloqüent dels didactes que fiten les diverses etapes de l'art francès: és el pintor que a l'abstracción-realitat hi afegeix quelcom de palpable per a l'enteniment. A partir de l'Impressionisme i d'en Cézanne, la pintura és més conscientment pintura i sobretot es més expressió» [3]. Cézanne ofereix el mètode, el sistema, amb que cal construir la nova imatge de la realitat. Una nova imatge, redimida de convencionalismes, conjunció de la visió sensible amb una activitat intel·ligent —intuïció objectiva per Schopenhauer—, guiada per l'objectivisme, «fonament del fet plàstic», a la recerca d'allò que J. Sacs anomena la «pura realitat» [4]. El nou classicisme —classicisme que Sacs defineix com la reunió del major nombre possible d'aquelles innombrables facetes de la realitat pura— apareix, amb Cézanne com a model, com la unió dels «diversos pensaments estètics que lluiten per la primacia en un nou ordre clàssic més intens i extens que els fins ara coneguts» [5].

El classicisme, així definit, només es pot entendre per oposició a l'academicisme —primacia del caràcter sobre la norma— i als classicismes històrics «per això el retorn a l'acadèmia, encara que s'entengui en el més digne sentit de la paraula, encara que vulgui dir l'absurd de retornar al classicisme, és una insensatesa sense cap ni centener, sense peu en la realitat. Perquè no és pas possible constrènyer els múltiples temperaments d'avui a manifestar-se segons aquell únic cànon d'equilibri, perqué la personalitat de cada un s'hi revoltaria i, per tant, la majoria hi restara impermeable» [6]. Fidel al principi objectivista, Sacs defensà la incomptabilitat entre idealisme i arts plàstiques [7], l'oposició entre Cézanne i el cubisme. Després de denunciar l'error de considerar el cubisme com a perllongament del cezannisme afegeix: «La idea cezanniana era com una intensificació del Realisme mentre que els cubistes en reneguen (…) Cézanne era l'oposat al lirisme, el cubisme té ansia de lirisme desenfrenat (…) en Cézanne tendia a refer als clàssics, però més profundes en realisme objectiu, i els cubistes volen deprendre's de tot el pensament estètic, de tota la visió estètica del pasat» [8]. Cézanne és el darrer pintor, al limit de la plasticitat. La relativa tolerància de Sacs al cubisme acabarà tornant-se radical bel·ligerància respecte de les anomenades avantguardes [9].

Feluy Elias —Joan Sacs—, publica l'any 1917 el llibre «La pintura francesa moderna fins al cubisme». Del llibre, Francesc Pujols en diria: «La primera vegada que la crítica artística catalana ha tingut una forma gran i sistemàtica ha estat quan l'Apa [10] ha publicat l'obra estudiant la pintura francesa moderna fins al cubisme, que és una obra mestra que ha portat la crítica de les belles arts al terreny de la ciència i la hi ha portat d'una manera que admira i commou…» [11] Francesc Pujols assenyalà, així mateix, com fou Elias qui posa com a desideràtum de la pintura el realisme, segons Pujols, la característica catalana, la característica de l'art i el dret catalans: «Perquè els nostres artistes no fan com els grecs que volen arribar a la plenitud de la realitat estètica, sinó que no es volen moure de la realitat sigui como sigui (…) ara nosaltres farem veure que la característica de l'art i el dret català és la característica catalana, o sigui l'observació de la realitat que és la base de la veritable ciència» [12]. Més o menys la mateixa conclusió a què arriba Joan Merli: «La qualitat principal de la pintura catalana, la seva gran força, diríem, és el naturalisme en el qual ha sabut fondre les lliçons de l'acadèmia i de l'impressionisme, el mestratge dels grans pintors espanyols i el dels catalans antics. El

[3] Ibíd, pág. 177.

[4] SACS, J.: *A propòsit del «Concepte General de la Ciència Catalana». I. La Pura Realitat,* «Vell i Nou», núm. 79 (novembre 1918).

[5] SACS, J.: *El valor de l'art modern,* vegeu nota 2, pág. 4.

[6] SACS, J.: *Ritorniam all antico,* «Vell i Nou», núm. 92 (juny 1919), págs. 203-206.

[7] SACS: *La pintura francesa moderna fins al cubisme,* vegeu nota 2, págs. 141-150.

[8] Ibíd., págs. 120-121.

[9] Sobrenom de FELIU ELIAS (JOAN SACS) com a caricaturista.

[10] PUJOLS, F.: *Concepte General de la Ciència Catalana,* Pòrtic, Barcelona, 1982, pág. 289.

[11] Ibíd, págs. 290-291 i 420.

[12] MERLI, J.: *33 pintors catalans,* Barcelona, 1976, pág. 20.

naturalisme català afecciona la realitat i interpreta la naturalesa d'una manera emocionada, fervent i sincera» [13]. I el mateix Sacs: «El arte moderno catalán, tan aparentado como es al arte francés, conoce, estudia todas estas extravagancias pictóricas que nacen y crecen en la Atenas moderna, y hasta se interesa pasajeramente por ellas; pero se atiene incorruptiblemente, por naturaleza, al principio realista que le informa desde su nacimiento. Su lema secreto, aunque no oculto, es: crédito absoluto al fenómeno» [14].

Si, per J. Sacs, Cézanne era el darrer pintor, el limit per a la pintura catalana del primer terç de segle sembla ser el cezannisme. L'afeccionament a la realitat, l'obsessió per la modernitat, moderada però, pel sentiment tradicionalista, el caràcter ben poc analític i experimental, exemplificat pel ja tòpic «jo pinto i fora» d'Isidre Nonell, i un seguit de circumstàncies històrico-culturals semblen confirmar-ho. Consecuentement, si el realisme sembla a més de l'actitud més vigorosa, la tendència que es desenvolopa des d'aquell naturalisme de tradició fortunyana —com l'anomena F. Fontbona— [15] del primer modernisme pictòric fins a les generacions de després del Noucentisme, convindrem, també, a insinuar la posibilitat que siguin les matèixes causes del seu arrelament las que expliquin la dificultat del cultiu a Catalunya d'una avantguarda de caire europeu, com, també, el peculiar caràcter de l'avantguardisme a Catalunya.

En ocasió de l'aparició de «La crisi del modernisme artístic», Joan Lluís Marfany obria, des de les pàgines de «Serra d'Or», una polémica en què qüestionava la divisió generacional proposada per Fontbona, en introduir un nou grup —el postmodernisme— entre els tradicionals Modernisme i Noucentisme [16]. Recordant el que apuntava en «Aspectes del Modernisme», Marfany, insistia: «El fet important, en tot cas, és de veure que el Noucentisme, com ja he insinuat, prolonga una línia estètica i teòrica que no li és exclusiva i que aquesta línia neix d'una font que li és comuna amb aquella altra línia a la qual s'oposa: el Modernisme (…) El Noucentisme corona el procés de la transformació de la cultura catalana de cultura tradicionalista i regional en cultura moderna i nacional, en una direcció molt concreta i amb exclusió de qualsevol altre» [17]. Marfany, insistia, doncs, a reconsiderar l'oposició tradicional entre Modernisme i Noucentisme per entendre que l'oposició neixia d'un prejudici noucentista que els pressupòsits metodològics i teòrics de les anomenades històries de la literatura i l'art havien mantingut. En tot cas, el sistema d'oposicions en que s'ha basat tradicionalment la diferenciació entre el Modernisme i el Noucentisme no era el més convenient. Això, permet reconsiderar en el cas de la pintura l'oposició entre simbolisme i decadentisme i classicisme hel·lenitzant. I, això, no solsament perquè l'oposició no es produeix només entre Modernisme i Noucentisme, sinó també, perquè paral·lelament trobem tendències com ara la realista que desmenteixen aquesta oposició.

Efectivament, com diu Fontbona, el naturalisme pictòric de Russinyol, Casas i Clarasó, d'abans de la «tercera festa modernista», el tornaren a invocar, després de la «deria simbolista», els «estalonadors de Joan Brull» —com els anomena Sacs—. L'actitud d'aquests postmodernistes —com els anomena Fontbona— entroncava directament amb l'esperit del primer modernisme, oposada, pel seu realisme crític, a l'idealisme o realisme estilitzat i desapasionat dels «modernistes» [18].

Per Joan Sacs, els estalonadors, venien a representar a Catalunya el moviment redemptor de L'Impressionisme, tot i la seva diversitat de gèneres i estils [19]. Aquest mateix realisme crític, continua indicant Fontbona, representarà el grup capitanejat per Feliu Elias, «necessari contrapunt» de l'idealisme orsià. Grup que es reuní entorn del set-

[13] ELIAS, F.: «El movimiento artístico en Cataluña», *Cataluña ante España,* pág. 13.

[14] FONTBONA, F.: *La crisi del modernisme artístic,* Curial, Barcelona, 1975, pág. 13.

[15] MARFANY, J. Ll.: *El modernisme i les arts plàstiques.* A propòsit d'un llibre de FRANCESC FONTBONA, «Serra d'Or», Montserrat, núm. 207 (desembre 1976), págs. 71-74. Per a la contestació, vegeu, FONTBONA, *Algunes consideracions sobre el modernisme artístic,* «Serra d'Or», núm. 210 (març 1977), págs. 41-44.

[16] MARFANY, vegeu nota 1, pág. 34.

[17] FONTBONA, vegeu nota 14, págs. 40 i 44.

[18] SACS, J.: *Joan Brull,* Galeries Dalmau, Barcelona, 1924.

[19] MIRALLES, F.: *Història de l'art català. L'època de les avantguardes 1917-1970,* Edicions 62, Barcelona, 1983, pág. 21.

manari artístic «Papitu», fundat, pel mateix Elias, el 1908. Entre els seus col·laboradors hi ha Xavier Nogués i Pidelaserra —que pertanyen a la generació postmodernista—, Aragay, Francesc Labarta, Josep Mompou, Junoy, Humbert.

La importància d'aquest grup en el sí del Noucentisme no ha estat prou considerada. Sense voler ni poder entrar ara en aquesta qüestió voldríem, però, assenyalarne alguns aspectes. Feliu Elias, dels primers en ser investit noucentista per d'Ors, i cofundador de «Les Arts i els Artístes» (1910), no apareixerà l'any seguent en la nòmina de l'«Almanac dels Noucentistes». L'afer «Papitu» (1908), significatiu pel que fa a la diferent actitud enfront de la Lliga i el dirigisme cultural imposat des de les pàgines de la «Veu de Catalunya», l'allunya definitivament d'Ors i de la seva concepció del Noucentisme. Les divergències amb l'ortodòxia orsiana es manifesten tant en l'oposició a l'idealisme més metafísic d'aquesta, com en l'oposició en els aspectes estètic i polític. Politicament representà una opció de centreesquerra, pel que fa a l'actitud estètica s'oposa sempre al classicisme morealià propugnat per d'Ors i el pintor Torres Garcia.

El moment inicial del desmantellament de les estructures noucentistes, com ha denominat Francesc Miralles al període de després de la mort de Prat de la Riba, és, també, el de l'aparició dels grups de la nova generació. Formats en l'esperit noucentista, coincidiran, tot i les seves divergències, en la comuna oposició tant a l'art acadèmic com al classicisme. Com assenyala Miralles, de tots aquests joves artistes qüasi cap no se n'anirà cap a les posicions d'avantguarda; en conjunt romandràn dins els corrents postimpressionistes francesos, amb fortes connotacions —especialment en els primer anys— cezannianes [20].

Els evolucionistes, tot i l'oposició a les Arts i els Artistes, manifestaven la seva admiració per Xavier Nogués, Manuel Humbert i Ricard Canals. Llegien la «Revista Nova» —fundada i dirigida per Feliu Elias i Francesc Pujols—, i, tenien Cézanne per l'exemple més alt que calia seguir. El març de 1932 exposaren a Madrid. Aquest fet té poc interès per al nostre treball, de no ser pel comentari que en fa la crítica barcelonina, unànimament d'acord amb el que es publica a «La Publicitat», segons ho explica F. Miralles, com a resposta a l'acollida freda i reticent del grup a Madrid, al qual s'acusava de retornar a Fortuny i a Martí Alsina: «Cal malfiar-se de l'entendrida debilitat que senten els madrilenys i, en general, els espanyols per tot alló que fa un dring de nou, encara que sigui fals. Tot el que té un aspecte nou, tot el que és una mica estrany, els entendreix inefablemente. I és que els madrilenys tenen la gran tara d'haver anat del museu al cubisme, sense passar per l'impressionisme. I això els incapacita a perpetuitat. Llur «art nou» serà sempre artificial i de superficie [21]. La crítica catalana coincideix amb els seus artístes. Com més endavant tractarem d'analitzar, l'afany de modernitat és moderat en els pintors catalans per la consciència de tradició i, encara més, pel compromís amb el recreçament i l'articulació de la tradició pròpia.

L'Agrupació Courbet (1918), el menys consistent dels grups, reunia inicialment, a més de Llorens Artigues, el qual li donà el nom, E. C. Ricart, Joan Miró, F. Domingo i R. Sala, a qui ben aviat s'afegiren M. A. Espinal i J. F. Ràfols. També formaren part del grup R. Benet, J. Obiols, J. Togores, i el mateix Torres Garcia. Recollint el bo i millor de l'ortodòxia noucentista, «el seu crit renovador té un afany de pregonesa realista» [22]. L'any 1919 és el de la dispersió dels seus membres. De no comptar entre ells amb noms com Miró i Artigas —nous en el panorama artístic català— ben poca hagués estat la seva trascendència.

Com els Courbet, «Nou Ambient» reconegué en el pintor d'Ornans el model que s'havia de seguir. El seu realisme fou, però, «l'únic realisme justificat, el de Cézanne» [23]. Grup més conscient i consistent que els altres, realitza la important tasca de redescobriment i revalorització de la pintura catalana contemporània. I així Martí Alsina, és el primer nom citat —pensem significativament— en l'editorial de la revista «Nou Ambient», apareguda l'abril de 1924. El reconeixement explícit del passat i la voluntat d'assolir una coherència ideològica els diferencià com a grup dels citats anteriorment.

[20] Ibíd., pág. 23.

[21] Ibíd., págs. 24-25.

[22] Ibíd., pág. 27.

[23] Ibíd., pág. 29.

Com hem insinuat en iniciar aquest apressat recorregut històric, la pintura catalana del primer terç de segle no sobrepassarà el límit imposat per el cezannisme. El seu progressisme s'expressarà en els termes d'aquell llarg postimpressionisme francès: nou classicisme o neotradicionalisme —com va preferir anomenar-lo Maurice Denis— avesat a reconstruir el llenguatge pictòric des d'una modernitat d'esperit que exigia la superació de l'Impressionisme i de tot allò que aquest moviment havia liquidat en una nova visió sintètica. Cézanne era una garantia de modernitat i alhora oferia una teoria compositiva, un sistema i un ordre. «L'estructuralisme» del pintor d'aix, serví plenament a la vocació majoritaria del pintors catalans de forjar un llenguatge comú, i a la seva ambiciosa projecció col·lectiva cap al futur. Dues idees pràctiques fonamentals que no s'avingueren amb el conreu d'una avantguarda de caire europeu.

Joaquim Moles ho ha formulat en termes tan lúcids com estimulants: «L'Avantguarda, però, no assoli en terres catalanes l'amplitud ni la consistència que assolí, per exemple, a Franá. O a Itàlia. L'escriptor català, a diferència del francès o de l'italià, havia de treballar amb una llengua i una tradició desarticulades per un seguit de circumstàncies històriques que, abans de tot, calia descobrir i que, després, calia sistematitzar i assentar. I que, molts cops, fins calia justificar a propis i estranys» [24]. No trobem en la bibliografia artística una proposició equivalent. Menys enllà que Moles, ningú no s'ha plantejat aquest problema, i si s'ha fet, ha estat de manera que no afectes en la qüestió essencial les cronologies tradicionalment acceptades. Sotmesa per pressupostos metodològics i teòrics ha fet de la excepció norma i, així, un ventall d'accions individuals, amb ben poca coherència, han estat vistes com una veritable tradició; tradició, a més a més, excloent. Les opinions de Cirici Pellicer en són un bon exemple: «És per això que podem dir que Dalmau portà al país l'Avantguarda (…) Mentre Eugeni d'Ors va voler cloure el modernisme amb un cop de timó cap a l'artificiositat pseudoclàssica, immobilista, Dalmau el va voler cloure d'una altre manera, cap el dinamisme progressiu, orientat de cara al futur» [25]. Francesc Fontbona, després d'indicar que el Noucentisme dificultà el cultiu a Catalunya de l'avantguarda, ja que omplia la necessitat de renovació dels joves artistes, diu que aquella hi penetra, però, de la mà del marxant Dalmau [26]. Encara que el problema es plantegi de passada i als epígons del llibre, sembla prou important com per haver merescut una major atenció. Ademés de la seva ambigüitat, simplifica en excés el problema en reduir el concepte d'avantguarda al mer afany de renovació, i per això, i per una coincidència cronològica, en identificar el Noucentisme com avantguarda local.

La dificultat de desfer-nos d'aquests pressupòsits conceptuals heretats es palesa en el darrer llibre de Frances Miralles, «L'època de les avantguardes». El llibre es fa ressò, encara que parcialment, d'aquesta qüestió. El concepte d'època explicat per la vocació globalitzadora de l'estudi sembla indicar, a més, una certa voluntat de distanciament respecte del criteri de novetat. No és ja la història de l'avantguardisme, sinó la de l'època —l'estructura del llibre sembla qüestionar, també, les idees de moviment o generació—, i, així mereixen una mateixa atenció les manifestacions de ruptura que les que continuen el que podríem anomenar tradició. Miralles hauria pogut anar, per aquest camí, una mica més lluny que no fa: copsa detalls fins ara desapercebuts, comprova, amb un màxim de rigor, altres detalls donats, erròniament, per bons, i així hauria pogut proposar una interpretació nova i més coherent de tot plegat. Paradoxalment, però, continua usant conceptes bàsicament descriptius, útils a tot estirar pel seu valor cronològic, inoperants per explicar l'evolució històrica d'un fet cultural com és el fet plàstic. El llibre es ressenteix en la seva coherència d'aquesta contradicció.

És de non Joaquim Molas qui arrodoneix la qüestió: «l'avantguarda hagué de plantejar la seva activitat en termes de eclecticisme i de moderació. El compromís cultural ajornava la ruptura, vista en la majoria dels casos com una «experiència de saló», que mai no aconseguiria crear un estat d'opinió ni desenvolupar una minima tradició» [27]. Experiències

[24] MOLES, J.: *La literatura catalana d'avantguarda,* Antoni Bosch ed., Barcelona, 1983, pág. 17.

[25] CIRICI PELLICER, A.: *L'aportació de Josep Dalmau,* catàleg de l'exposició «Galeries Dalmau», Col·legi d'Arquitectes, Barcelona, febrer-març 1969.

[26] FONTBONA, vegeu nota 14, pág. 211.

[27] MOLES, vegeu nota 24, págs. 17-19.

que xocaren amb la indiferència i el desinterès fins ben avançats els anys trenta, en què un debat més intens indicaria que la situació començava a canviar. La situació de l'artista català és complexa: d'una banda, l'obsessió de modernitat —en bona mesura mimètica del model francès—, i, de l'altra, el compromís col·lectiu amb el redreçament i la institucionalització cultural. Situació ben diferent a la de l'artista europeu, i poc favorable per a l'aventura avantguardista.

Els estudiosos han assenyalat com per primera vegada amb el modernisme la burgesia del país produeix una generació d'artistes i d'escriptors. I com amb el Modernisme apareix, també, per primer cop a la cultura catalana un fet fonamental, com és, el de l'enfrontament artista-societat, «el més important en l'evolució de la cultura europea del romanticisme ençà» [28]. Per primera vegada, doncs, a Catalunya els problemes artístics i culturals es plantejen en els termes d'una concepció burgesa de l'art, i de l'inseriment de l'artista en una societat industrial. El conflicte es planteja amb molts anys d'endarreriment en els termes amb què ho va fer l'Europa decimonònica, amb matisos, però, prou importants. No és la referència a Baudelaire la més indicada en aquest cas [29]. L'inventor de la modernitat no es plegarà a la utilització funcional de la poesia, ben al contrari, i per reacció, en demanarà la inutilitat, la gratuïtat de l'obra d'art. «L'única justificació d'una obra d'art ha de ser la seva lògica interna», l'únic lligam amb el nou públic: la massa anònima de les grans ciutats. Nou públic al qual, Baudelaire i d'altres com ell, ofereixen la seva diferència, la seva singularitat. Baudelaire, una vegada més, endevinarà la fi de l'antiga unitat cultural, la imposibilitat d'una experiència comuna que fos patrimoni nacional [30].

Convindrem, doncs, en el fet que Baudelaire no és la referència més precisa per explicar la paradoxal situació de l'artista català en les darreries de segle i en els anys del primer terç del s. XX. L'artista català resoldrà en pacte l'oposició inicial a la burgesia. Joaquim Moles cita en aquest sentit J. V. Foix, el més conscient, diu, dels escriptors catalans d'avantguarda: «Mi poesía aspira a un lirismo bastante adjetivizado en el cual intervienen la tradición poética del país, el temperamento racial del hombre mediterráneo y, sobre todo, una responsabilidad que nos alcanza a los poetas en catalán: la de ser elementos formadores y sustentantes de una literatura que no ha conocido su Siglo de Oro, como la castellana. Los poetas catalanes incluso debemos sacrificar aspectos que nos podrían dar una mayor originalidad personal, en aras a la forja de un lenguage común que sea útil para generaciones futuras» [31]. La modernitat no es planteja, ni tan sols entre els escassos representants de l'avantguarda, en els termes fatals amb què ho va fer Baudelaire. Mestís, l'artista català respon de manera ben singular al contradictori compromís: amb la seva condició d'artista rebel al servei, però, d'un projecte col·lectiu de modernització d'una cultura nacional proposat i dirigit, en termes generals, per la burgesia.

Joaquim Molas, en el text a què ens referim contínuament, afirma que la pintura no trobà les dificultats de la literatura en fer el pas cap a l'avantguarda, i això pel fet de disposar d'un llenguatge d'abast universal i, per tant, d'una tradició perfectament assentada. Com es dedueix del que he exposat els problemes dels pintors no em semblen essencialment diferents dels problemes dels escriptors, i si bé admetria l'especificitat del llenguatge pictòric quant al seu abast, no hi estaria d'acord pel que fa a la disposició d'una tradició perfectament assentada.

La pintura catalana porta a terme una lluita no gens fàcil per desfer-se de l'academicisme i de les influències literàries de l'idealisme postromàntic. La seva vocació objectivista la durà a l'Impressionisme i al cezannisme, quelcom més que un concepte, tendència pictòrica d'un vigor i amplitud extraordinàries en la qual convergeixen la tradició pictòrica del país, l'afany de modernitat, i la voluntat de representar pictòricament aquell tan ambigu com àmpliament difós mediterranisme, en què el caràcter es confonia amb el paisatge, origen i destí de la pintura catalana. És en aquest context que

[28] MARFANY, vegeu nota 1, pág. 68.

[29] MARFANY fa referència a l'al·lusió a Baudelaire i Flaubert d'en Fuster en relació a aquest problema, *Aspectes del Modernisme,* vegeu nota 1, pág. 68.

[30] BAUDELAIRE, Ch.: *Oeuvres complètes,* Gallimard, París, 1961.

[31] MOLES, vegeu nota 24, pág. 17.

s'explica la transcendència que Pujols concedeix al pensament teòric i crític de Feliu Elias, la influència del qual és en els pintors i artistes en general d'aquest primer terç de segle indiscutible.

L'avantguarda artística, i ens referim a la que es manifesta a l'interior del país i no a aquelles individualitats que a l'estranger s'insereixen a processos que ja han cristal·itzat, com tampoc a la presència d'altres estrangers conjunturalment en contacte amb el país, ja que són coses ben diferentes, presenta en termes generals trets que no tan sols confirmen el que hem indicat, sinó també la fragilitat del concepte d'avantguarda com a àmbit delimitador aplicat al context català [32].

Poques vegades trobem per part dels artistes i teòrics de l'art afirmacions d'avantguardisme. Justificantse, cercaran en la majoria dels casos la legitimació de les seves propostes com a emulació de fenòmens ja existents i acceptats a Europa. Sebastià Gasch encara ho anava fent als anys trenta: «Cal destruir el mot avantguardisme. Cal foragitar-lo, i cal aclarir per sempre que no defensem la modernitat, ni la revolució, ni les posicions avançades. Les nostres campanyes són afer bo i dolent. Defensem la qüalitat vingui de dreta vingui d'esquerra. Picasso no és bo perquè pinti «modern», Picabia serà sempre dolent» [33].

Es fa difícil, per no dir impossible, procedir a una distinció nítida entre tendències. I això per caràcter eclèctic i poc homogeni dels llenguatges, i per la poca coherència d'aquest amb la ideologia escrita què se'ls fa coincidir. Lligada a aquesta qüestió i al caràcter testimonial i asistemàtic de les seves manifestacions, observem l'extraordinària versatilitat dels artistes catalans, acostumats a una militància múltiple poc escrupulosa pels problemes de coherència personal o col·lectiva.

Finalment hem d'afegir que, a diferència dels artistes i moviments europeus, les accions empreses pels artistes catalanas no tenen, en la seva gran majoria, un contingut autocrític. Plantejades en termes d'oposició a l'art oficial i acadèmic no arribaran —si més no fins als anys trenta— a qüestionar-se altres aspectes de la producció artística, es a dir, la seva acció afecta quasi exclusivament els problemes de llenguatge, ignorant totes aquelles propostes referides a la «institució» artìstica i de transformació radical de la mateixa obra d'art que ja formulaven anys abans els artistes europeus.

Com en altres ocasions, la situació en què ens trobem no permet ser gaire optimista. La més àmplia informació de què avui disposem —qu és ben poca cosa si no es compara amb la total ignorància de fa pocs anys— no s'ha vist corresposta per una rigorosa revisió de conceptes, els quals són inadequats no sols per la seva ambigüitat; sinó per delimitar àmbits d'actuació diferents en les historiografies europees als que la història de l'art d'aquí ha aplicat mecànicament. I no és aquest l'únic problema: les llacunes que hem heretat del reaccionarisme dominant en la historiografia artística no han estat sempre cobertes amb la necessaria objectivitat i distanciament. La proximitat històrica de l'objecte d'estudi implicava massa a uns i altres, i així judicis polèmics i interessats han estat convertits en categories segon las quals hom pensava interpretar objectivament la història. Pel que sembla, no s'ha avançat gaire en una cosa ni en l'altra.

Miquel Molins i Nubiola

[32] JAIME BRIHUEGA arriba a una conclusió semblant a l'analitzar l'art espanyol d'aquest mateix període, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931,* Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1979.

[33] GASCH, S.: *Antic? Modern? Qualitat,* «La Publicitat», Barcelona (setembre 1932), *Guerra a l'avantguardisme,* «L'Amic de les Arts», núm. 17, Sitges (agost 1927).

Eugenio Hermoso: tradición y modernidad en la pintura costumbrista

F. J. Pizarro Gómez

Sobre Eugenio Hermoso, el máximo representante del costumbrismo extremeño y una de las principales figuras de este género a nivel nacional, se ha escrito ya un importante número de páginas que, con más o menos apasionamiento regionalista, han dado a conocer la vida y la obra del pintor [1]; en los estudios que sobre Hermoso se han publicado se incide, lógicamente, en su obra costumbrista y se silencian otras versiones de su producción, como, por ejemplo, la simbolista. Por otra parte, sólo él en su autobiografía ha dejado constancia escrita de su dilema entre la tradición del costumbrismo y la modernidad de las diferentes vanguardias artísticas con las que entra en contacto a través de sus viajes por Europa [2]. Sin embargo, su obra resulta casi siempre más elocuente y objetiva que sus palabras para entender hasta qué punto Eugenio Hermoso era, a su manera, un pintor moderno, un pintor en el que, como dice Lafuente Ferrari, se auna lo conservador y lo revolucionario [3]. Esta síntesis, difícilmente comprensible sin conocer la vida del artista entre el cosmopolitismo de las grandes ciudades europeas y el provincianismo de su pueblo natal, es, por otra parte, algo intrínseco de un género que se debatiría entre la modernidad de los distintos episodios de su novedad temática y la sólida tradición de las fuentes inspiradoras de su estilo y sus temas.

En 1916, José Francés publicaba en «El Año Artístico» un texto bajo el título *Dos pintores extremeños en Barcelona;* en el artículo, su autor, además de calificar a Eugenio Hermoso —éste y Covarsi eran los dos artistas a los que se refería— como pintor de un arte «personalísimo» e «inconfundible», afirmaba que *La Juma, la Rifa y sus amigas* —una de las obras más populares de Hermoso— no sólo era la mejor de las obras del artista, «sino también una de las joyas de la moderna pintura española» [4].

Años más tarde, Gaya Nuño emitía de Hermoso un juicio sensiblemente distinto al de José Francés. Como tópica y superficial será ahora enjuiciada la obra del pintor extremeño [5]. Tan importantes diferencias de opinión son, antes que nada, el tes-

[1] Entre los trabajos dedicados a Hermoso podemos citar los siguientes: Álvarez Villar, J.: *En torno a la obra de Covarsí y Hermoso.* Rev. «Las Ciencias», t. XIV núm. 4; Madrid (1981). García Vázquez, S.: *El pintor Eugenio Hermoso.* «Archivo Hispalense», núm. 123, Sevilla (1958). Lafuente Ferrari, E.: *Homenaje a Eugenio Hermoso,* Madrid, 1964. Pantorba, B. de: *El pintor Eugenio Hermoso.* «Revista de Estudios Extremeños», t. XXI, Badajoz (1965). Pedraja, F.: *Eugenio Hermoso,* Badajoz, 1981. Segura, E.: *Hermoso, pintor contemporáneo,* Badajoz, 1927.

[2] Nertóbriga, F. T. de: *Vida de Eugenio Hermoso,* Madrid, 1955. Tan sólo Antonio Zoido apunta algo en el sentido mencionado en su trabajo *Clasicismo y modernismo en Eugenio Hermoso,* «Revista de Estudios Extremeños», t. XIX, Badajoz (1963).

[3] Vid. Lafuente Ferrari, E.: Op. cit., pág. 19.

[4] Francés, J.: «Dos pintores extremeños en Barcelona», *El Año Artístico,* 1916, Madrid, 1917, pág. 75.

[5] Vid Gaya Nuño, J. A.: *Arte del siglo XX,* vol. XXII de «Ars Hispaniae», Madrid, 1977, pág. 145.

timonio de dos estados de opinión con respecto al Costumbrismo, género artístico pocas veces analizado en su justa dimensión y frecuentemente desprestigiado por críticos y artistas de nuestro siglo. A la hora de examinar cómo llegó el costumbrismo a esta situación es necesario hacer algo de historia y recordar cómo surge este género, no tanto porque en las raíces del mismo se encuentre el germen de sus supuestos «delitos», como porque en su desarrollo vayan sedimentándose las características y circunstancias que harán después de aquél un género tradicionalista y decadente. Veamos, pues, en una apretada síntesis algo de la historia de un género que, como otros, ha tenido momentos florecientes avalados por la aureola de modernidad con la que surgen, para después caer en la desestima tanto del mismo como del que aún se atreve a practicarlo.

Prescindiendo de antecedentes más lejanos e inciertos, es preciso remontarse al siglo XVIII para encontrar en la pintura española una temática propiamente costumbrista. Cerca de medio siglo tendría que pasar para que la temática popular que pintores extranjeros como Houasse o Sani desarrollan en España, hallara su réplica entre los hispanos, a excepción de la obra aislada de algunos artistas como el pintor catalán Antonio Viladomat y sus temas castizos [6]. La modernidad que tan escaso eco hallara en España la obra de Houasse, estaba, sin embargo, anclada en una tradición pictórica: la de la pintura de género holandesa del siglo XVII [7].

La producción de los Bayeu, Goya o José del Castillo para la Real Fábrica de Tapices se polariza —no sin la influencia de artistas como Mengs o los Tiépolo— hacia dos diferentes temáticas costumbristas: una, castiza y popular; la otra, burguesa y cortesana. No obstante, tanto una como otra participan de ese «realismo convencional» que definirá después al costumbrismo romántico [8]. Artistas ajenos a la Real Fábrica, como Luis Paret o Manuel de la Cruz, desarrollarían también una temática que podemos definir como costumbrista. Precisamente, Manuel de la Cruz sería dibujante de la *Colección de trajes de España,* publicada en 1777. Recordemos cómo después el traje regional se convierte en uno de los tópicos más al uso entre los pintores costumbristas de los siglos XIX y XX [9].

Después del triunfo del arte daviniano en la pintura española, lo que tiene lugar entre los años posteriores a la Guerra de Independencia y se extiende hasta el primer tercio de siglo, vuelve una nueva etapa costumbrista, la más fructífera e interesante de todas, de la mano de los artistas románticos. En época romántica, el costumbrismo se convierte en una corriente de pensamiento que afecta a numerosas facetas de la vida cultural española. El sentimiento nacionalista posterior a la ingerencia política y cultural francesa anima a prosistas y pintores a buscar sus temas en la sociedad española y sus costumbres; tanto unos como otros tienen unos modelos a seguir; los escritores, por su parte, disponían de numerosos antecedentes de este género en la literatura clásica española, aunque serían los prosistas extranjeros de costumbres, como Jouy, quienes, avalando la modernidad de una narrativa nueva, influyeran en los españoles y les animaran a iniciarse en este género literario [10]. Los pintores recurrirían también a antecedentes nacionales: Goya para los madrileños y Murillo para los sevillanos, no tanto por la temática de género o costumbres de éstos como por su estilo artístico y su actitud ante la realidad [11]. De nuevo, el vanguardismo que suponía el rechazo de las influencias exteriores y del academicismo se veía lastrado por el recurso de la tradición artística.

El género costumbrista llegará al último tercio del siglo pasado del pincel de unos artistas que no gozarán del favor oficial de los academicistas. La «rebeldía» de los costumbristas con respecto a la

[6] Cfr. BENET, B.: *Antonio Villadomat,* Barcelona, 1947.

[7] Vid. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII;* vol. XVII de «Ars Hispaniae», Madrid, 1965, pág. 90.

[8] Vid. BONET CORREA, A.: Prólogo a la obra de Antonio Reina, *La pintura costumbrista en Sevilla, 1830-1870,* Sevilla, 1979, pág. 12.

[9] Como afirma García Vázquez, «las Exposiciones Nacionales de aquellos años de 1900 a 1920 eran un muestrario completo de todos los trajes populares de España» (GARCÍA VÁZQUEZ, S.: *El pintor Eugenio Hermoso,* «Revista de Estudios Extremeños», t. XXIV, Badajoz (1968), pág. 129.

[10] Vid. ROMERO MENDOZA, P.: *Siete ensayos sobre el Romanticismo Español,* t. I. Cáceres, 1960, págs. 205 y sigs. GARCÍA MERCADAL, J.: *Historia del Romanticismo en España,* Barcelona, 1943, págs. 349 y sigs.

[11] Vid. REINA, A.: Op. cit., pág. 51.

Academia privada a éstos de la holgada posición económica y social de otros pintores; como se ha dicho, los costumbristas, sobre todo los madrileños, constituían un «proletariado artístico», sumido a veces en la pobreza, la bohemia y la marginación que les deparó la consideración de artistas de «segunda fila», de pintores menores [12]. Sin embargo, el ambiguo realismo de estos artistas tendrá, aún en los años del último tercio del siglo pasado, una buena acogida entre la clase media española, sobre todo la provinciana. En los círculos artísticos y cultos, en cambio, la temática histórica y la naturalista eclipsa a la costumbrista.

Habrá que esperar a los primeros años del siglo XX para presenciar el relanzamiento de la temática popular y castiza. El nuevo sentimiento nacionalista que desencadenaran sucesos como la pérdida de Cuba y Filipinas en 1898 mueve una vez más a literatos y artistas a buscar su fuente de inspiración en lo hispano. Los nuevos pintores costumbristas, como los hombres de la Generación del 98, se preocuparán por lo popular y específico de su país. Sin embargo, valores artísticos aparte, en el campo pictórico se llegará a un regionalismo superficial en el que se recurrirá a los tópicos y folklorismos románticos [13].

Pintores como Romero de Torres, Eugenio Hermoso, Chicharro, Sotomayor, Benedito, etc., representan la última versión del costumbrismo español. Se trata de artistas de gran personalidad que, ajenos a la gran revolución plástica europea, se mantienen apegados a una tradición pictórica que aún tendría algún éxito. Sin embargo, mientras esto sucede entre los más afines al conservadurismo propio del género, otros, más progresistas, se debatirán entre esto y un arte inspirado en las nuevas corrientes pictóricas. Tal es el caso del representante por excelencia del costumbrismo extremeño: Eugenio Hermoso. Tanto unos como otros van a encontrar el apoyo y respaldo de su región o provincia, más que el de otras instituciones públicas o culturales nacionales. Estos hombres, en su diversidad plástica, se constituirán en el reflejo de la variedad de una cultura regionalista de raíces decimonónicas.

En lo que a Extremadura se refiere, podemos decir que a partir de las actividades del Liceo, de la Sociedad Económica de Amigos del País y del Ateneo de la capital pacense, asistimos a un relativo pero importante renacimiento cultural en los primeros años de nuestro siglo. Precisamente, el Ateneo celebraría varias exposiciones regionales de pintura en las que se darán a conocer los artistas extremeños. También Cáceres conocería algunas iniciativas de este tipo. Esta actividad cultural propiciaría la aparición de una serie de artistas que en los años finales del siglo pasado sitúan a la pintura extremeña en un puesto relevante en el conjunto de la pintura española de la época. Nos referimos a pintores como Nicolás Megía o Felipe Checa, que serán pensionados por la Diputación Provincial de Badajoz para continuar sus estudios de Roma y Madrid, respectivamente. El resultado de todo ello sería, por ejemplo, la segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes del año 1980, conseguida por Megía —pintor al que la crítica de la época consideraría como uno de los mejores artistas contemporáneos— o la mención honorífica que se otorga a Checa en los juegos florales de Sevilla de 1875.

La medalla conseguida por Megía en 1890 lo sería en virtud de la obra de tema histórico *La Defensa de Zaragoza;* no es, sin embargo, esta obra la muestra de una temática frecuentada por los pintores extremeños; se trata más bien de una concesión a los gustos académicos del momento. Algo ajenos a estas apetencias temáticas, los pintores extremeños están más apegados a la realidad, a lo concreto. Bodegones, paisajes y cuadros de costumbres son los temas preferidos por los artistas de nuestra región; sin que ello implique unas peculiaridades estilísticas regionales y, por ejemplo, los bodegones de Checa participen del estilo de Luis Meléndez, las escenas de género del mismo evoquen la pintura holandesa del siglo XVII y las acuarelas de Megía recuerden al preciosismo de Fortuny.

Necesariamente, nuestros artistas tendrían que salir de su región, no sólo durante su etapa de formación, sino también para abrirse camino en su vida artística. Durante la estancia de los pintores extremeños en otras tierras españolas o extranjeras van a ir recopilando y refundiendo ecléctica mente diversas influencias y enseñanzas, que, a veces, por muy novedosas y vanguardistas, no se atreverán a seguir abiertamente, limitándose a hacer leves in-

[12] Ibíd., pág. 28.

[13] Vid. BOZAL, V.: *Historia del Arte en España,* Madrid, 1972, págs. 322 y sigs.

cursiones en ellas. En cambio, serán las escuelas y tradiciones pictóricas clásicas, así como la obra de pintores contemporáneos o próximos en el tiempo de reconocida fama, quienes influyan decisivamente en el estilo y temática de nuestros pintores. Este es el caso, como vamos a ver, del pintor Eugenio Hermoso.

Nuestro artista nace en la localidad pacense de Fregenal de la Sierra. De familia campesina, trabajará en el campo desde muy joven. El contacto con la vida del campo y de sus gentes —algo a lo que nunca renunciará— es una de las primeras circunstancias condicionantes de su arte. En 1898 inicia sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, asistiendo a las clases de dibujo de Virgilio Mattoní, pintor de temas históricos [14], y de Francisco Narbona, pintor también de Historia y de flores [15]. El paso de Hermoso por Sevilla será decisivo en su trayectoria artística posterior. No olvidemos que la capital andaluza sería uno de los centros fundamentales del costumbrismo decimonónico. Pero, sobre todo, sería de la escuela sevillana de pintura barroca de donde extraería Hermoso sus principales impresiones, lo que, no en balde, es reconocido por el propio artista [16].

Durante el tercer curso en Sevilla conoce a José Jiménez Aranda, profesor de colorido en la Escuela de Bellas Artes y pintor dedicado a la pintura preciosista de temas dieciochescos o «de casacones», como era denominada esta temática [17]. Entre los consejos pictóricos, como fidelidad y corrección de dibujo con respecto al natural, Jiménez Aranda recomienda a Hermoso trasladarse a Madrid para conocer y participar de un ambiente artístico más progresista. A partir de la llegada de Hermoso a la capital de España comenzaría a plantearse en el pintor el dilema entre su sólida y tradicional formación académica y la atracción de las nuevas formulaciones artísticas. En Madrid, alterna sus estudios en la Academia de San Fernando con la copia de obras en el Museo del Prado —actividad ya iniciada en Sevilla— siendo Velázquez, El Greco y Goya, en su afán de conseguir un arte esencialmente nacionalista, sus modelos preferidos [18].

En 1902, una de las tres obras que presenta en la Exposición del Círculo de Bellas Artes consigue el premio Duquesa de Denia. Este galardón sería el primero de una serie de recompensas tales como la tercera medalla que consigue en 1904 en la Exposición Nacional de Bellas Artes, las dos segundas de 1906 y 1908 por sus obras *La Juma, la Rifa y sus amigas* y *Rosa,* respectivamente, la primera de 1917 por *A la fiesta del pueblo* o la medalla de honor de 1948 por sus obras *Las Siembras* y *Altar.* A pesar de todo, estos premios no significan que su obra encontrara siempre el beneplácito de la crítica y los círculos artísticos; antes bien y con frecuencia, ocurría todo lo contrario.

Con el viaje que realiza en 1905 por Francia y Bélgica, inicia Eugenio Hermoso su serie de periplos fuera de nuestras fronteras. Durante el viaje de 1905 entra en contacto con las vanguardias artísticas europeas de principios de siglo, aunque no tanto para hacerlas suyas como para rechazarlas y reafirmarse en el estilo que se había forjado. Así, de su viaje a Francia afirmaba el pintor, no sin cierto tono irónico, lo siguiente: «Evidentemente no estaría yo muy preparado para comprender "cierta pintura", porque no me impresionaron muy bien pintores como Renoir o Pubis de Chavannes y otros que disfrutaban y disfrutan de renombre universal» [19]. Será nuevamente del museo, en este caso del Louvre, de donde extraiga Hermoso auténticas impresiones artísticas [20]. Sin embargo, entendemos que, a pesar de las afirmaciones anteriores, Eugenio Hermoso no se cierra en absoluto al vanguardismo artístico de su tiempo y que, de alguna forma, va a dejarse influir por él. En alguna ocasión, el artista confiesa haberse debatido en el

[14] Vid. Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX,* Madrid, 1975 (1868), págs. 434 y sig.

[15] Ibíd., pág. 479.

[16] «Alternaba mi trabajo con visitas al gran salón de aquel Museo, …donde podía contemplar a mi sabor las obras maestras de la gloriosa escuela sevillana, que tanta influencia han tenido en mi formación artística, hasta el extremo de ser yo, acaso, el más genuino representante de esa tradición pictórica, a pesar de todos los modernismos que posteriormente hayan podido captar en mis viajes y de mi larga permanencia en Madrid» (Nertóbriga, T. de, op. cit., pág. 124).

[17] Vid. Gaya Nuño, J. A.: Op. cit., pág. 346.

[18] «Zurbarán, con el Greco, con Velázquez, Murillo y Goya nos marca el camino a seguir en estos aspectos, si queremos tener un arte verdaderamente nacional…» (Hermoso, E.: Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «Revista de Estudios Extremeños», t. XIV, Badajoz, 1940, pág. 233).

[19] Nertóbriga, T. de: Op. cit., pág. 243.

[20] Ibíd., pág. 244.

«arrecife de los ismos» y haber «sucumbido» a la «tentación» del «modernismo» en el arte [21].

En 1906 viaja a Barcelona y, de ahí, a Italia, donde serán una vez más los artistas del pasado (Veronés, Gozzoli, Orcagna, etc.) quienes dejen huella en su retina [22]. No obstante, él mismo reconoce que el viaje a Italia no le sirvió de mucho. Es probable, aunque el pintor no lo diga, que el costumbrismo y cromatismo de los pintores catalanes de principios de siglo, como Anglada Camarasa, fueran algunas de las escasas influencias que sobre Hermoso ejercieran otras realidades artísticas de su tiempo. Lo dicho con respecto a Italia puede servir también para su viaje a Inglaterra en 1912, aunque el pintor de Fregenal se confiese admirador de los retratistas ingleses, sobre todo de Reynolds, y del prerrafaelista Rossetti.

Así pues, observamos en este repaso a la trayectoria artística y vital de Hermoso como lo nuevo y lo viejo influyen en él para ofrecernos una obra cuyos galardones situaron al costumbrismo de aquel entonces en un momento importante de su historia. Analicemos ahora a partir de su obra y sus testimonios cómo se expresa esta confluencia entre lo tradicional y lo moderno en su pintura.

Después de una breve etapa artística presidida por el realismo y la temática infantil, en la que se evidencia una cierta influencia de la pintura barroca española [23], inicia Hermoso, concretamente a partir de 1906, su temática extremeña. A esta segunda etapa, que en virtud de criterios de tipo técnico se ha hecho concluir en 1908, corresponden obras como *Rosa* (1907), actualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, o *El Señor Feliciano,* también de 1907. El retrato de este guarda extremeño, aunque no ganara ningún premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908, sería muy elogiado por la construcción del rostro. Para Sorolla constituyó «la mejor cabeza de la Exposición». El cuadro muestra aún la huella velazqueña, que el mismo artista reconoció como fruto de las visitas a museos y de la lectura de Pacheco [24].

A este mismo período se debe también la más popular y aplaudida obra de Hermoso, *La Juma, la Rifa y sus amigas,* que, como veremos, constituye uno de los ejemplos más evidentes de la influencia de movimientos como el Impresionismo en la obra del pintor extremeño. Se trata de obras realizadas a su vuelta de su primer viaje por Europa en las que el artista, sin renunciar a su estilo anterior, comienza a utilizar recursos artísticos de la moderna pintura europea. Son estos lienzos luminosos y coloristas que, como se ha dicho, corresponden a un «impresionismo amortiguado», en el que la razón y la memoria prevalecen sobre la visión y captación directa de la realidad. A Hermoso le interesa que su obra sea, ante todo, bella y perfecta, despreocupándose de dar a la misma una apariencia real, tal y como dejó sentado en una de sus afirmaciones del discurso de ingreso en la academia de Bellas Artes de San Fernando [25].

Su obra ya citada, *La Juma, la Rifa y sus amigas,* ilustra perfectamente lo que queremos decir. Por una parte, el artista se muestra más paisajista que en otras ocasiones, de forma que el paisaje no es el mero fondo natural de otras ocasiones. Sin embargo, es evidente que la figura humana es, como siempre, la protagonista de la obra y que el paisaje, aún siendo real, no ha sido trabajado a «plein air». El cuadro, como su autor afirma, está compuesto a base de dibujos y recuerdos, «contra toda la teoría paisajista de Muñoz Degrain» [26], el gran pintor impresionista que fuera maestro suyo en Madrid. Como diría del lienzo Eduardo Chicharro, se trata de un cuadro «primitivo y moderno al mismo tiempo» [27].

El proceso de composición del cuadro es descrito así por el artista: «Saturado del ambiente y del carácter de lo que intentaba hacer en lo referente a modelos, *busqué un sitio* que respondiera a lo que yo quería para fondo del cuadro, un paisaje dilatado: el que se extiende por el este de Fregenal… Durante todo el verano estuve yendo al sitio, donde hice un dibujo de aquel panorama …, dibujo sólo con líneas, al margen del cual iba po-

[21] Vid. HERMOSO, E.: Op. cit., pág. 235.

[22] Vid. NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., págs. 288 y sigs.

[23] Para Francisco Pedraja esta influencia se debe a su actividad como copista de obras velazqueñas en Sevilla (Vid. PEDRAJA, F.: Op. cit., pág. 12).

[24] Vid. NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., págs. 314 y sigs.

[25] «El arte, ¿no es, al fin y al cabo, una ficción? ¿Qué mas da ser más o menos verídico, si conseguimos dar una sensación de belleza?» (HERMOSO, E.: Op. cit., pág. 229).

[26] NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., pág. 205.

[27] CHICHARRO, E.: «Discurso de» «Revista de Estudios Extremeños», t. XIV, Badajoz, 1940, pág. 248.

niendo por escrito mis observaciones en cuanto a *color e impresiones de la hora.* A base de este dibujo iba componiendo el fondo del cuadro a la vez que trabajaba con las niñas… haciéndolas andar, cargadas con los cántaros llenos, por el estudio. De este modo conseguí dar a las figuras movimiento y vida. Hacia abstracción de la luz de dentro de casa, para iluminar mis figuras del modo que las veía en el campo y a la hora del véspero. Así conseguí dar la luz del aire libre, un aire libre si se quiere relativo, pero no fotográfico, como el que pudiera hacerse poniendo el caballete junto al modelo en el sitio mismo. Creo que esto que yo hacía es mejor…» [28].

Esta actitud manifiestamente «antiimpresionista» de Hermoso hay que entenderla como expresión de la búsqueda de perfección formal. Para él, los impresionistas habían ganado en luz y color pero perdieron en forma, como se desprende de sus escritos [29]. Es evidente, pues, que el arte de Hermoso se debate en este momento entre los nuevos rumbos plásticos con los que entra en contacto y una formación y tradición artísticas muy arraigadas en él. El resultado de todo ello será una obra que, a pesar de lo atractivo de sus calidades, resulte muchas veces fría y ambigua.

La peculiar forma de hacer de Hermoso, el rico colorido de sus lienzos y la escasa imprimación con que cubre éstos le deparará no pocas críticas desfavorables que provocarán su vuelta, como él decía, «a lo antiguo», al arte de inspiración barroca. El claroscuro vuelve una vez más a sus cuadros; obras como *El zagal* o *Jugando a la soga* (1910) son testimonio de ello. En lo que a la técnica se refiere, decide olvidar las superficies granulosas y absorbentes de su etapa anterior para volver a utilizar las imprimaciones y superficies lisas de sus primeras obras.

Después de una fugaz etapa como pintor de retratos en Madrid, regresa a su pueblo natal para continuar con sus temas costumbristas y sus «retratos populares». En esta nueva etapa de su producción, el arte de Hermoso sigue oscilando entre la tradición murillana de su paso por Sevilla, claramente manifiesta en su obra titulada *Los niños escultores* (1912), y la técnica impresionista que aprende en Madrid y había visto en sus viajes por Europa. Esto último vuelve a manifestarse en lienzos como *A la fiesta del pueblo* (1917); obra en la que se aprecia una mayor soltura técnica y la poca preocupación del artista por dar a la superficie final de su cuadro la apariencia lisa y brillante de etapas anteriores. Sin embargo, todo este vanguardismo técnico queda algo empañado por el artificial naturalismo de Eugenio Hermoso, aún más acentuado en obras como ésta en las que el artista no se cuida ya tanto por disimular el aspecto de luz de estudio que baña figuras y fondos. El proceso de creación sigue siendo el mismo que el ya citado para *La Juma…;* es decir, dibujo acabado del paisaje, observación del modelo al aire libre y factura de estudio.

A partir de los cuarenta años, la pintura de Hermoso vuelve a variar ligeramente de rumbos técnicos y temáticos; los fondos de sus lienzos se hacen más abstractos y, junto al costumbrismo, aparecen otros géneros como el desnudo y el simbolismo. Ejemplos sobresalientes de esta última etapa de su producción y de estos tres géneros citados pueden ser *Las lavanderas extremeñas* (1924), *El baño de las zagalas* (1921) y *La Inconsciencia* (1924). De estos tres tipos temáticos, el costumbrismo y el simbolismo sobrevivirán a sus años de inactividad pictórica como consecuencia del viaje que realiza a Argentina y de la Guerra Civil. Es, precisamente, esta última fase de su pintura la menos conocida, siendo quizá la más interesante desde el punto de vista del dilema vanguardia-tradición de su obra que estamos aquí analizando y al que el propio artista haría alguna alusión en su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando en 1940 [30].

[28] NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., págs. 254 y sig.

[29] En su discurso de ingreso afirmaba Hermoso lo siguiente: «…; mas vicioso extremo el del impresionismo sacrificándolo todo al conjunto, no construyendo cabezas, manos ni ropajes; …». En otro momento y refiriéndose a Zurbarán, cuya pintura sería el tema de su discurso, expresaba que: «Últimamente, la rígida osamenta del cubismo le mira mejor por la médula de sus canillas, que lo hiciera el desvertebrado y epidémico impresionismo» (HERMOSO, E.: Op. cit., págs. 221 y 228).

[30] «Queda sentado, pues, que la idea de lo nacional no excluye la del universalismo, como la del tradicionalismo no excluye la de la modernidad» (HERMOSO, E.: Op. cit., pág. 232). Como dijo Chicharro en su discurso de contestación al de Hermoso, éste había «sabido asimilarse las enseñanzas de los antiguos para hacer un arte moderno» (CHICHARRO, E.: Op. cit., pág. 240); extremo este último que es reconocido por el propio artista en su autobiografía al afirmar lo siguiente: «educado yo sobre la base de lo tradicional y lo clásico, me ha estado

En las obras costumbristas de este momento se observa alguna variación con respecto a sus obras anteriores de este mismo género. Por una parte, sus temas y sus figuras parecen más contemporáneos, menos atemporales. Los trajes regionales y las escenas festivas —elementos propios de un costumbrismo de herencia romántica— dan paso a indumentarias y escenas más cotidianas. Por otro lado, la antigua inspiración barroca parece desaparecer de su obra, pero no así su forma de trabajo a base de apuntes y recuerdos. Lienzos como *El Niño del gallo* (c. 1940) o *El columpio* (1943) son ejemplos de lo que queremos decir.

En lo que al simbolismo se refiere es necesario advertir que es algo nuevo en su obra, ya que en 1906, después de su viaje por Francia y Bélgica y de una fase poco inspirada, decide comenzar una obra que representaría las tres edades de la vida, «influido yo sin duda —dice E. Hermoso— de algo que había visto sobre esto» [31]. El cuadro sería destruido por el propio artista. Años más tarde, concretamente en 1920, realiza el díptico titulado *María y Miguel,* basado en la leyenda frexnense de la fuente conocida por los mismos nombres. No será, sin embargo, hasta 1924 cuando encontremos una auténtica temática simbolista en Hermoso. Su obra *La Inconsciencia,* ya citada, inaugura este género tan poco usual en un pintor esencialmente costumbrista. No obstante, así como el impresionismo de Hermoso era artificial, su simbolismo parece resistirse a abandonar el mundo de la realidad y de la cotidianidad del pintor. *La Inconsciencia* está inspirada en un suceso próximo a Eugenio Hermoso, el de una joven que, habiendo perdido la razón, huye desnuda al campo. A esta obra sucederían otras como *La Tierra, Estalagmita* o *Tierra, Fauna y Flora.* El ambiente que rodea a las figuras de estos cuadros oscila entre la pura recreación imaginaria y el «naturalismo» de unos paisajes cercanos a su pueblo natal, como es el caso de la última obra citada [32]. Únicamente en obras como *Prisión y muerte de la Pintura,* el artista será capaz de despegarse totalmente del mundo de la realidad para crear unos lienzos en los que el simbolismo es utilizado como recurso crítico. Así, el cuadro citado constituye una denuncia de la, para Hermoso, conflictiva situación por la que atravesaba el arte de su tiempo y de la muerte de la pintura que se simboliza en el desnudo clasicista de una joven.

Es necesario referirse, por último, a la obra que le valdría la medalla de honor de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1948; se trata de *Las Siembras* (1945), un ejemplo más del eclecticismo de Eugenio Hermoso. En la obra, el costumbrismo y el simbolismo se funden en una difícil combinación. Lienzos como éste son el testimonio final de la lucha a la que hemos pasado repaso entre tradición y vanguardia. Parece como si Hermoso hubiera encontrado, por fin, la solución a su dilema entre una temática y una técnica tradicionales y el deseo, no siempre consciente, de hacer una pintura nueva. Esta doble actitud artística hará de Hermoso un pintor controvertido cuya obra puede ser un claro exponente de la dicotomía tradición/vanguardia del arte español de la primera mitad del siglo XX.

F. J. Pizarro Gómez

siempre bien una mirada a lo moderno… Me fue bien abrir las puertas de par en par de mi viaje a París» (NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., pág. 244).

[31] NERTÓBRIGA, T. de: Op. cit., pág. 281.

[32] Vid. HOFSTATTER, Hans H.: *Historia de la pintura modernista europea,* Barcelona, 1977, págs. 270-274.

Fig. 1. *Jugando a la soga* (1910). Colección Díaz (Buenos Aires).

Fig. 2. *A la fiesta del pueblo* (1917). Museo Provincia de Bellas Artes (Cáceres).

Fig. 3. *Tierra, Fauna y Flora* (1931). Colección Rosario Hermoso (Fregenal de la Sierra).

Fig. 4. *Las Siembras* (1945). Colección Rosario Hermoso (Fregenal de la Sierra).

Los edificios de los Borobio, destinados a la docencia, entre la vanguardia y la tradición (1925-1939)

Carmen Rábanos Faci

El fallecimiento en Zaragoza (5-IV-84) de José Borobio, induce a los investigadores a replantearse la actividad de un estudio de arquitectura que ha absorbido la producción de tres generaciones de arquitectos, con un nivel de calidad que lo hace interesante tanto para nuestra comunidad autónoma como para el resto del país.

El iniciador de la saga, Regino Borobio Ojeda (1895-1976) desempeñó una importante labor desde distintos cargos profesionales que fue ocupando, y, en relación a uno de éstos, el de arquitecto escolar de las provincias de Huesca y Zaragoza, se centró su faceta como proyectista de una de las tipologías arquitectónicas que más se cultivó en el estudio: las edificaciones destinadas a la docencia, pues, en torno a la proyectación de edificios escolares fueron surgiendo ocasiones, en muchos casos resueltas en forma de concurso, ganado por el estudio de los Borobio, para la realización de otros tipos de construcciones similares, ya sean edificios universitarios, institutos, edificios para otros fines docentes de carácter oficial, residencias de estudiantes, o bien, centros privados de enseñanza, siempre con el común denominador de la utilización de conceptos renovadores, en relación a lo frecuente a principios de siglo (Enrique Bernard Royo: *La instrucción primaria a principios del siglo XX. Zaragoza 1898-1914,* Institución Fernando el Católico, C.S.I.C, Zaragoza, 1984, págs. 70-75: Sobre la calidad de la enseñanza), aunque formalmente puedan situarse a medio camino entre la vanguardia y la tradición, haciéndose eco de las experiencias centroeuropeas que penetraban en el estudio a través de la revista «Moderne Bauformen» (aquí conservan los números de los años 1920 y 1922 y del 1931 al 45) tal como ya observara José Luis Mateo [*En torno a la arquitectura de Regino y José Borobi,* «Jano» núm. 58 (Junio, 1978), págs. 27-42], en la línea de un Adolf Loos, que fusionaba los lenguajes clásicos con elementos populares; generalmente ese nacional-populismo de raigambre vienesa Borobio lo adaptaba a lo peculiar en Aragón. En otras ocasiones, cuando considera que se tratan de edificios de mayor representatividad, recurre a la influencia de la arquitectura nazi alemana, y de ello resultan construcciones deshumanizadas, fuera de escala y de una cierta grandilocuencia enfática, como en el caso de las construcciones universitarias. Pero, lo usual es que nos encontremos con referencias a lo autóctono, a la arquitectura popular aragonesa, ya sea en los materiales o en determinados detalles constructivos, si olvidar una cierta renovación tecnológica o simplemente un cierto aire renovador, que enlazan con los que Oriol Bohigas ha llamado «estilo de la generación del 25» (*Arquitectura de la Segunda República,* Tusquets ed., Barcelona, 1970), también a medio camino entre la vanguardia y la tradición (Carmen Rábanos Faci: *Los encargos arquitectónicos en Aragón desde 1925 a 1939. La Segunda República,* Seminario de Arte Aragonés, XXXIII, 1981, y, *Vanguardia y tradición en la arquitectura aragonesa del siglo XX: 1925-1939,* «S.A.A.», XXVIII, 1983).

Los sucesivos gobiernos que coincidieron con el período de producción de Regino Borobio (1920-1976) tuvieron que enfrentarse con el problema de analfabetismo, y, las necesidades de escolarización

cristalizaron en la realización de numerosos edificios escolares, número que aumentó considerablemente durante la Segunda República, que suele admitirse como el período histórico del siglo XX con una mayor preocupación por la cuestión cultural, y, en cuyos inicios, en torno a un 40% de la población del país era todavía analfabeta (Ramón Tamames: *La República. La era de Franco,* H.ª de España Alfaguara VII, Alianza ed., Madrid, 1973, pág. 142); en Aragón el porcentaje de analfabetismo era más bajo, aunque similar (en 1930 el 40,9 en Aragón y el 42,3 en España, según Luis Germán Zubero: *Aragón en la II República,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1984, pág. 44).

Del período republicano proceden las planificaciones de las ciudades universitarias de Madrid y de Zaragoza, aquella consagradora del nuevo lenguaje racionalista en el país ésta en un estilo híbrido que luego analizaremos (el cual no desdijo demasiado de los utilizados en el período franquista, época en que se terminó y por cuyo régimen fue capitalizada dicha obra).

Pero además de construir universidades se transformaron algunos contenidos de la enseñanza universitaria y además de erigir escuelas también se triplicó el número de institutos en esta «República de intelectuales», los cuales la apoyaron masivamente a su caída (Tuñón de Lara: *La España del siglo XX,* ed. Laia, Barcelona, 1981, vol. 2, pág. 409 y vol. 3, pág. 636).

La *ciudad universitaria de Zaragoza con sus edificios* son sin duda las obras relacionadas con la docencia de mayor envergadura de las realizadas por Regino Borobio (éstas en colaboración con José Beltrán Navarro, 1902-1974, con quien gana un concurso en 1933); me referiré a las mismas en líneas generales, pues su estudio monográfico ya lo publicamos (J. A. Almería, C. Giménez, C. Lomba y C. Rábanos: *El patrimonio artístico de la Universidad de Zaragoza,* en *Historia de la Universidad de Zaragoza,* Editora Nacional, Madrid, 1983, págs. 435-481).

El conjunto posee una gran homogeneidad, sólo mermada por la realización de algunas construcciones proyectadas por otros arquitectos, pero, las realizadas por Beltrán-Borobio, las *facultades de Letras y Derecho y Ciencias e Ingenieros técnicos,* así como el *Colegio Mayor Pedro Cerbuna,* aunque posteriores) y una *casa de gobierno* que no pasó de la fase proyectual, se crearon con los mismos materiales, ladrillo a cara vista y piedra, con muros gruesos provistos de amplios ventanales, cubiertas a varias vertientes protegidas por teja árabe y rematadas por aleros en voladizo de recuerdo popular aragonés; sus volúmenes externos rotundos y sobrios enlazan con los gustos racionalistas, pero, sus pórticos de acceso, en ocasiones, recuerdan a la arquitectura nazi alemana (la *facultad de Derecho* la hemos comparado a la Casa de la educación alemana en Bayreuth, de Hans C. Reissinger), y, lo mismo sucede con sus proporciones, a menudo verticalistas. Sus espacios, amplios y bien iluminados, se ordenan en base a plantas de tipo rectangular, simple o con cuerpos adosados, o bien, en otras ocasiones, describen formas en U o en H.

Otros edificios del Campus, posteriores, el destinado a *viviendas para profesores* (Beltrán-Borobio) o el *Colegio mayor femenino Santa Isabel* (Borobio y dirección de obras de Pascual Lafuente), aunque de estilo internacional, también se integran al conjunto.

Las construcciones dedicadas a *instituto* constituyen, en Borobio, una tipología híbrida, que, en algunos casos, se asemeja a lo que acabamos de analizar respecto a los edificios universitarios, y, en otros, apenas se diferencia (hecha la salvedad de la diversificación de funciones) en apariencia, de las construcciones escolares y más concretamente de las escuelas graduadas.

La relación con los edificios universitarios puede demostrarse a través de casos concretos: la idea que le fue premiada en 1930 en un concurso de anteproyectos para la realización de *un instituto,* la reutiliza posteriormente en la *facultad de Derecho* (fachada principal y planta) y el *Colegio Mayor Cerbuna* (la fachada posterior de aquél para la fachada principal de éste), y, cuando por fin se realizó, en la misma ciudad de Zaragoza, el *Instituto Goya,* su aspecto externo tuvo cierta similitud, en cuanto a materiales, vanos y sistema de cubrición, con este grupo de construcciones; el encargo de su proyecto a Borobio tuvo lugar en 1942.

El otro tipo de institutos lo ejemplificaría el de *Segunda Enseñanza de Calatayud,* muy similar a otro edificio, las *Escuelas Graduadas* de esta misma localidad, en cuanto al tratamiento de sus muros exteriores, al sistema de cubrición y, en general a su aspecto externo. Difiere en planta, pues la del Instituto tiene forma de escuadra [«Arquitectura», (Mayo, 1931), págs. 164-168] y la de las escuelas es trapezoidal (*Regino y José Borobio,* ed. Edarba,

Madrid, 1936, págs. 48, 49 y 51). El plan en escuadra se acomoda a las circulaciones que surgen a partir del acceso situado en el ángulo y protegido por un pórtico de los que tanto gustan a Borobio en sus edificios destinados a la docencia.

Desde el punto de vista constructivo navega entre la modernidad y la tradición, porque si bien emplea nuevos aportes tecnicistas en la cimentación (a base de losa de cemento y muros de hormigón) recurre a elementos tradicionales autóctonos en los paramentos murales (de mampostería y ladrillo visto) y en el material de cubrición (la teja árabe); pero, en cambio se hace eco de la preocupación, constante en el Movimiento Moderno y en la arquitectura de vanguardia coetánea a la construcción del edificio (erigido de 1929 a 1931) por los problemas de iluminación y ventilación, que, como es usual en la arquitectura europea, se resuelven mediante el empleo de amplios ventanales trazados en un diseño continuo que recuerda lejanamente la «fénetre en longueur» de Le Corbusier, pero en los que Borobio recurre de nuevo a lo autóctono y separa las ventanas con jambas de ladrillo.

Este estilo, que Oriol Bohigas definiría como propio de la llamada «generación de 1925», lo utiliza Borobio en buen número de *grupos escolares,* cuya apariencia recuerda la arquitectura europea y alemana coetánea, muy en la línea de lo que Borobio podía conocer a través de la publicación titulada «Wasmuths monats Hefte für Baukunst», que llegó a su despacho de modo regular en un período comprendido entre 1921 y 1942; a la sobriedad de diseño, se sumaba un cierto carácter popular, aunque sin caer en los «revivals» regionales; su modernidad reside en la simplificación, pero no pueden considerarse tampoco obras de vanguardia ni formal ni tecnológicamente. El concepto de escuela sí que, en cambio, había sufrido una transformación favorable en el país, puesto que se había abandonado ya la idea de la «escuela unitaria», de una sola aula, donde el maestro debía enseñar a la vez a niños de todas las edades, por la puesta en funcionamiento de lo que se llamaron «escuelas graduadas», a partir del RD de 8 de junio de 1910 (Enrique Bernard: ob. cit., pág. 143), centros escolares con tantas aulas como años debía estar el niño obligatoriamente en la escuela; de este tipo de edificaciones irá haciendo Borobio, pero en función de que las posibilidades económicas lo permitiesen, tal como se había previsto en el RD de 8 de junio de 1910; por lo que también Borobio hubo de proyectar numerosas «escuelas unitarias» todavía.

En cualquier caso el número de edificios escolares es muy alto y he podido documentar una buena parte de los mismos; además de los ya citados en mis anteriores artículos («S.A.A.», XXXIII y XXXVIII, ya citados) podrían reseñarse los siguientes:

1933, 10 de noviembre: Proyecto de *pabellón de escuelas en casa de convalecientes,* por encargo de José Domingo (C.O.A.A., núm. Reg. gen. 161).

1934, 5 de julio: Dirección de obras de construcción de *escuelas graduadas Borja.* Cliente: Director general de Primera Enseñanza (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 578).

1935, 22 de junio: Proyecto de *escuelas* sección administrativa de Primera enseñanza, en *Alcalá de Moncayo,* Zaragoza (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1180).

1935, 4 de noviembre: Proyecto de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Torecilla de Valmadrid,* Zaragoza (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1400).

1935, 6 de noviembre: Proyecto de *escuelas sección administrativa de primera enseñanza en Orés* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1403).

1935, 27 de noviembre: Plano para la construcción de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Chiprana* (C.O.A.A. Reg. gen.).

1936, 17 de abril: *Plano para emplazamiento de escuelas en Retascón, Badules, Agón, Cunchillos, Vera de Moncayo* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1729-1735).

1936, 17 de abril: Dirección obras de construcción *escuelas unitarias* en *Bárboles* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1736).

1936, 21 de abril: Plano para emplazamiento de *escuelas* de sección administrativa de primera enseñanza en *Botorrita* y *Azuara* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1751-2).

1936, 28 de abril: Plano para emplazamiento de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Pleitas* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1760).

1936, 6 de mayo: Plano para emplazamiento de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Ricla, Luesia, Villalba de Peregil, Biota, Uncastillo, Miedes de Aragón, Fuentes de Jiloca* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1785).

1936, 25 de mayo: Informe y plano para emplazamiento de escuelas sección administrativa de

primera enseñanza en *Gotor, Figueruelas, Santa Cruz de Moncayo, Torrelapaja y Monreal de Ariza* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1813-1817).

1936, 26 de mayo: Informe y plano de solar para emplazamiento de escuelas sección administrativa de primera enseñanza en *Belmonte de Calatayud, Tierga, Bisimbre, Moros, Morés* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1820-1824).

1936, 30 de mayo: Informe y plano de solar para emplazamiento de escuelas sección administrativa de primera enseñanza en *Escatrón, Cadrete, Puebla de Albortón, Salillas de Jalón, Pina de Ebro, Viner de la Sierra, Codo, Bijuesca, Moneva, Oseja* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1832-1841).

1936, 1 de junio: Informe y plano de solar para emplazamiento de *escuelas* en *Samper de Saíz,* por encargo de Jaime Masip (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1855).

1936, 15 de junio: Informe y plano de solar para emplazamiento de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Almonacid de la Sierra* y *Villalengua* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1868-1869).

1936, 18 de junio: Informe y plano de solar para emplazamiento de escuelas sección administrativa de primera enseñanza en *Torrijo de la Cañada, Sierra de Luna, Berdejo* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1872-1874).

1936, 20 de junio: Informe y plano de solar para emplazamiento de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Calcena* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1878).

1936, 24 de junio: Plano de solar para *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Alhama de Aragón* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1889).

1936, 2 de julio: Levantamiento de plano de solar para escuelas sección administrativa de primera enseñanza en *Morata de Jalón* y *Boquiñeni* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1904-1905).

1936, 2 de julio: Proyecto de *escuelas graduadas* para párvulos en *Mallén,* por encargo del Ayuntamiento de Mallén (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1906).

1936, 4 de julio: Plano solar para emplazamiento de *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *Luesma* y *Fombuena* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1920-1921).

1936, 14 de julio: Levantamiento de plano de solar para *escuelas en Villarreal de Huerva, Pomer, Bárboles, Illueca* y *Trasobares* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1931-1935).

1936, 21 de julio: Levantamiento de plano de solar para *escuelas* sección administrativa de primera enseñanza en *San Martín de Moncayo* (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 1938).

1937, 15 de febrero: Proyecto de *escuelas graduadas en el Barrio de la Puerta de Soria en Calatayud,* por encargo del Ayuntamiento de Calatayud (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 2033).

1938, 3 de diciembre: Proyecto de *grupo escolar en Plaza de la Justicia de Gallur,* por encargo del Ayuntamiento de Gallur (C.O.A.A. núm. Reg. gen. 3012).

En síntesis podría decirse que se tratan de edificaciones con esquemas muy simples y que en planta describen forma de rectángulo, de escuadra, de trapecio o de H; sus muros suelen recurrir a la piedra tallada en mampuestos para los zócalos, el ladrillo a cara vista dispuesto en bandas que recorren las fachadas (y, donde, generalmente, se albergan los vanos) o, el ladrillo de tocho revocado y enlucido y pintado en blanco, generalmente se recurren a la estructura metálica, y, el hormigón armado, se utiliza de modo menos frecuente y a veces para la cimentación.

Sus exteriores, muy sobrios se rematan con cubiertas, a varias vertientes, protegidas por teja árabe, y, en general descansan sobre aleros, en voladizo sobre la línea de fachada, realizados en madera con canes ligeramente labrados, que recuerdan los de la arquitectura popular de la ribera del Ebro, lo mismo que algunos accesos con embocadura en arco de medio punto.

En los interiores, se busca la amplitud y la higiene, a lo que contribuye la buena iluminación y ventilación, que se consiguen con amplios y numerosos ventanales, dispuestos con orden y regularidad en la fachada, y, cuyas hojas se dividen en saetinos; este último detalle, la distribución general de los vanos, la equilibrada disposición de sus plantas y el volumen externo, paralepipédico o en base a esquemas geométricos simples (si bien mediatizados por la forma de las cubiertas) enlazan levemente con el Racionalismo, pero no por esto deja de ser una arquitectura transicional y no declaradamente vanguardista. Una de estas construcciones escolares de Borobio, que no llegó a ver la luz, sí que hubiera sido excepcionalmente innovadora, pero no pasó de ser más que un *ante-*

proyecto que le fue premiado con un accésit en un concurso convocado en 1931 por el Ayuntamiento de Bilbao (ob. cit., ed. Edarba, 1936, pág. 55), sus planos simples, la geometrización de sus volúmenes y su lenguaje depurado, entroncan con la arquitectura lecorbusierana.

Tampoco llegó a construirse entre *otros edificios destinados a la docencia,* una *Escuela Superior de Trabajo* que proyectaran conjuntamente Luis de la Figuera y Regino Borobio h. 1927 y que se hubiera situado con fachada al Paseo del Ebro en el solar de la antigua cárcel de Predicadores de Zaragoza. Sí se erigió, en cambio, la *Granja de Instrucción Agraria de Almudévar* (Huesca), proyectada en 1925, donde se impartió la primera lección el 14 de enero de 1931 («La Voz de Aragón», 15-I-1931) y que fue encargada a Regino Borobio por la Confederación Hidrográfica del Ebro (según Maruja Borobio); se conserva todavía, salvo su valla de cerramiento exterior, con unos focos saetinados que recordaban a Walter Gropius, y, se compone de varios edificios, trazados simétricamente a ambos lados de un eje; el principal de éstos tiene planta trazada en forma de C y los demás en rectángulo o cuadrado, y, su estilo actualiza los lenguajes populares, al modo de los centros escolares que acabamos de analizar.

También en esta misma línea se halla la *residencia de estudiantes de Jaca* (Huesca), si bien, en este caso se adapta a los modos constructivos pirenaicos, en cuanto al uso de algunos de los materiales de cerramiento, pero no en cuanto a los sistemas de cubrición (teja aquí), ni en cuanto a las proporciones, más verticalistas en esta obra que en la arquitectura popular pirenaica.

Su planta, describe un rectángulo en el que abre un gran patio central (Carmen Rábanos: ob. cit., «S.A.A.» XXXVIII, pág. 263).

Entre otras residencias, destacaría el *Colegio Mayor Cerbuna,* de la Universidad de Zaragoza, ya estudiado (J. A. Almería, C. Giménez, C. Lomba y C. Rábanos: ob. cit., 1983) y que enlaza con la plástica de los edificios universitarios del campus, aunque fuera proyectado y construido ya en la posguerra (1943-1951).

Respecto a los *centros privados,* cuya riqueza de medios nos habla de un tipo de enseñanza elitista y clasista, un edificio destacable es el *Colegio de la Enseñanza,* realizado en 1925 en Zaragoza, para una orden religiosa, la Compañía de María. Su interés reside en su aspecto externo, pero también en su planta, triangular (C. Rábanos: ob. cit. «S.A.A.» XXXVIII, pág. 264); describe ésta una punta de flecha y su distribución se ordena simétricamente en torno a un eje formado por la nave de la capilla, ésta a su vez con planta de cruz latina; a ambos lados de la nave se diseñan dos patios, y, en torno a éstos, se hallan las demás dependencias con una galería de circunvalación previa; las fachadas son de ladrillo a cara vista, en material usual en gran parte de la comunidad aragonesa y tan frecuente en la obra de Borobio; los paramentos murales de ladrillo se asientan sobre un zócalo de piedra natural; las cubiertas, a varias vertientes, vuelven a utilizar otro material frecuente en Aragón y en la producción de Borobio, la teja árabe, sobre cornisas en voladizo que recuerdan los tradicionales aleros, pero que utilizan un material ya de origen industrial, el hormigón armado, actualizando con este aporte tecnológico los lenguajes autóctonos populares (ob. cit. ed. Edarba, pág. 2).

A esta amalgama de elementos tradicionales y vanguardistas se suman las envolturas decorativas propias del Art Decó, que se manifiestan en distintos detalles: el cuarto y último piso de la fachada principal se decora con una serie de incisiones verticales, realizadas en las jambas de las ventanas, que recuerdan los triglifos de las construcciones clásicas de orden dórico; en la carpintería exterior se observan detalles como el de las hojas de la puerta de acceso, de madera tallada con elementos geométricos romboidales, y, en la rejería, se aprecian estilizaciones vegetales geometrizadas; esta progresiva geometrización de las formas naturalistas, tan frecuentes en el Modernismo organicista, es característica de este estilo transicional, el Art Decó, que dará paso a lenguajes tan racionales como el Cubismo, donde se asiste a una total geometrización.

Esta etapa de producción de Borobio (1925-1939), es asimismo transicional, y, podríamos situarla entre el Populismo, el Art Decó, el Racionalismo y el Triunfalismo; pero, en cualquier caso, los elementos que la definen, son los propios de una generación de arquitectos, la «generación del 25», situada entre la vanguardia y la tradición, pues aceptó lo nuevo sin abandonar completamente lo viejo.

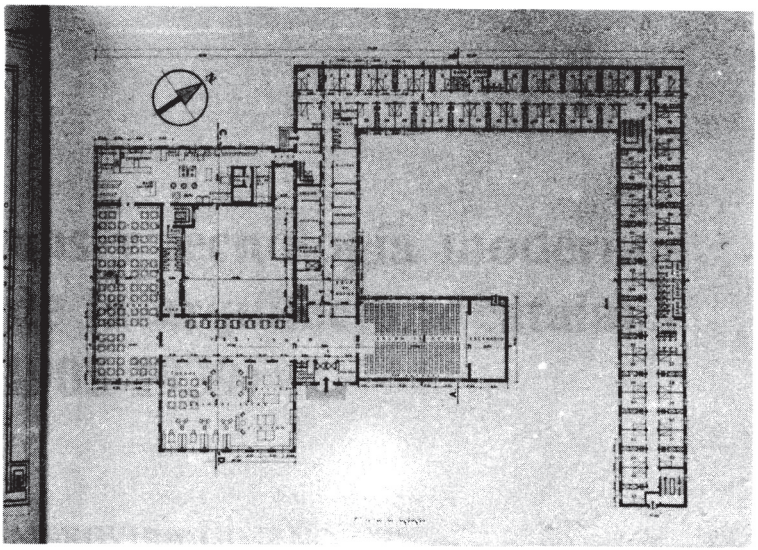


Fig. 1. Beltrán y Borobio, *Colegio Mayor.* Ciudad Universitaria, Zaragoza.

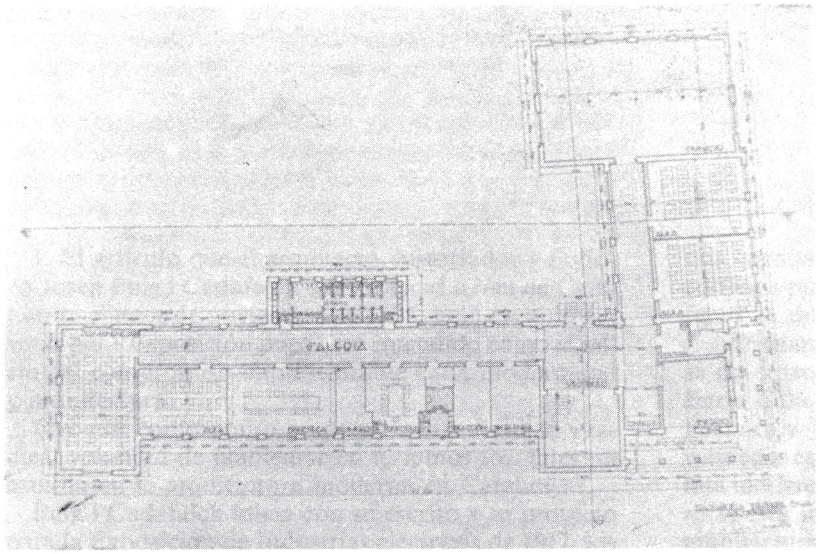


Fig. 2. R. Borobio, *Facultad de Derecho,* Zaragoza.

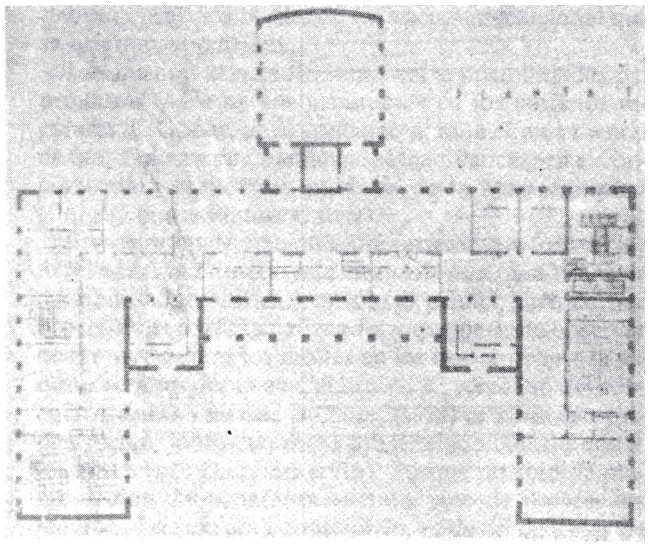


Fig. 3. R. Borobio, *Instituto de segunda enseñanza,* Calatayud.

Ideología, programas y tecnología modernos en la concepción de la arquitectura catalana (1905-1939)

JOSEP M. ROVIRA GIMENO

1. El artículo que el arquitecto, historiador y político Josep Puig i Cadafalch escribe en «La Veu de Catalunya» el once de noviembre de 1905, bajo el título «A votar per l'Exposició» puede ser entendido como el inicio del compromiso imprescindible entre modernidad y arquitectura.

Pero este compromiso ¿supondría una decidida y radical voluntad de plantearse en términos formales un cambio en la arquitectura moderna en Catalunya?

Puig i Cadafalch inicia con su escrito y su proyecto para la Exposición de Industrias eléctricas de 1917, los términos del debate que están en el origen de la moderna arquitectura catalana: no existe una correlación entre intenciones de modernización y producto arquitectónico final.

De otro modo: la forma de la arquitectura no muestra, sino que oculta, decididas actitudes modernas, necesarias para el desarrollo industrial catalán.

La propia arquitectura de Puig muestra lo que será el debate hasta entrados los años veinte: tradición e historicismo irán presentándose alternativamente y sin preferencias en las obras de arquitectura que intentan ser la fachada visible del proceso de modernización en la Catalunya moderna.

El debate arquitectónico entre 1908 (Vega y March, Jourdan, Domènech y Estapà, Martorell, Puig Gairalt, etc.) y 1929 profundiza en los términos anteriormente enunciados y con unas realizaciones arquitectónicas que ahondan más en los temas que Puig preanunció.

Pero, obviamente, con netas diferencias fruto de las nuevas necesidades que exigen cada vez más «definiciones» concretas a la arquitectura.

Y este abismo que se ensancha progresivamente es una constante en concursos, edificios escolares, cines, edificios públicos, edificios de oficinas, etc. que proliferan en esta época.

1916 marca un momento clave: el concurso de la casa de correos de Gerona que ganan Eusebio Bona y Enric Catà, enmarcado dentro del Plan de Reformas Postales y Telegráficas de 1909. En este concurso gerundense es tremendamente útil cerciorarse de la absoluta indiferencia entre programa y resultado formal. Pero si esta indiferencia suele darse en tantas obras de arquitectura que ignoran determinados anquilosamientos institucionales, en este caso los términos se invierten: la forma de la arquitectura es más «antigua» que el programa propuesto, lo cual no es impedimento para que cumpla los niveles de «eficacia» institucional que se asignan al edificio.

Las mismas contradicciones entre posibilidades del programa y forma encontraremos en los edificios escolares de Goday, en el concurso para la clínica mental de Sta. Coloma de Gramanet (Maso i Pericas) en el concurso para bibliotecas públicas de la Mancomunitad (Puig Gairalt, Planas Calvet).

Pero esta inadecuación entre programa y forma (generalmente acudiendo a la cita histórica para dotar de credibilidad al edificio) es sólo el primer paso de este proceso que se está analizando, y que permite observar de un modo claro los límites en los que se debate la arquitectura moderna en Catalunya. El veredicto del concurso para el teatre de la Ciutat (1921) cerraría este primer punto, junto con otra obra de signo contrapuesto: los alma-

cenes Damians (1915). Porque no sólo de manipulación del programa se trata, sino de proveer los medios óptimos para construirlo, es decir, de dotar de tecnología suficientemente desarrollada y moderna al mundo de la arquitectura.

Y este aspecto viene iniciado por la actitud del arquitecto Folguera y ejemplificado por algunos aspectos de las necesidades modernas de la GROSS Barcelona: concretamente los edificios de oficinas, la compleja terminación del viejo proyecto de la Exposición Universal, los grandes edificios de distracción masiva, etc.

Y en esta etapa también puede hablarse de edificios concretos que nos permiten entender ciertas actitudes de los arquitectos ante la nueva tecnología y la forma de la arquitectura.

El circo Olympia (1921-24) de Francesc Folguera abre el debate de esta orientación. Su autor, arquitecto con un profundo interés por los temas de la tecnología de la construcción, realiza un alarde constructivo para conseguir una visión perfecta del espectáculo y para gozar de diversas posibilidades de variación del mismo en un idéntico contenedor. Tecnología y programa por fin, se han identificado (como el mismo autor ya hubiera conseguido años antes en sus proyectos para Cellers Cooperatius en Marsá, Guiamets i Terrassa). Pero entre los dos han sido incapaces de ofrecer otra arquitectura: la fachada del Olympia vuelve a presentar aquella apelación redentorista de la historia. El arquitecto esconde su esfuerzo intelectual detrás de una máscara que, evidentemente, presenta errores compositivos por su propia gestación.

Y esta ignorancia entre tecnología y forma estará detrás de la mayoría de edificios públicos que veremos realizados en esta época: Casa Cambó (Florensa 1925), Cine Coliseum (Nebot 1923), Garage David (Mas, 1929) y sobre todo en la mayoría de realizaciones de la Exposición Internacional de 1929, en la que naturalmente se unifican en su punto más extremo la eficacia de la Tecnología y la infalibilidad de la imagen de la arquitectura.

Reseguir el concurso del Palacio Nacional, observar los documentos del Palacio del Vestido, entender el aspecto diurno y el nocturno de la exposición, examinar qué se encuentra escondido detrás de la idea de un «Pueblo Español», etc. son puntos de necesario recorrido que nos permiten entender la descarada utilización de la arquitectura como ideología de una modernización controlada, débil y temerosa y en la que sólo desea participar quien mueve los hilos del poder. Tal y como explica el folleto editado por la Asociación de Arquitectos con el título de «Aclaraciones respecto al caso de los arquitectos de la exposición de Barcelona» (1930) en este caso ni tan sólo la retórica formal consiguió concluirse para terminar diferentes edificios: el pragmatismo positivo, que se necesitaba para cumplir los plazos de terminación de las obras además de impedirlo destapaba diversos aspectos relacionados con la profesión del arquitecto en el tiempo de la modernidad.

2. Pero 1930 es importante por otro aspecto: la llamada arquitectura moderna empieza (obviamente muy tarde) a preocupar a los arquitectos catalanes tanto a nivel teórico como a partir de realizaciones concretas.

Es en algunos números de la revista «Mirador» del año 1930, entre los meses de marzo y mayo, donde encontramos las primeras manifestaciones de los arquitectos catalanes respecto esta arquitectura que se ha dado en llamar Movimiento Moderno, formuladas a través de responder a una encuesta dirigida a los profesionales, con el título de «Qué penseu de la arquitectura moderna?». Algo más tarde (1934) se realizó una serie de conferencias en el mismo sentido en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. (Un resumen de las mismas se encuentra recogido en la revista A.C.).

Y frente a este obligado «compromiso» con una primera síntesis moderna (en la que se clamaba por la unificación de técnica y programa) la respuesta de los arquitectos catalanes sería de diverso tono.

Entre el rechazo más abierto (Bassegoda, Florensa, Bergós, Bona, Ferrater…), la polémica que formularía preguntas de difícil respuesta incluso para los defensores «odiernos» de la experiencia del G.A.T.C.P.A.C. (Martorell Calzada, Benavent, Rubió) y la, en muchos casos, fácil aceptación de que debe ser entendida en el plano de lo estilístico (Puig Gairalt, Mestres Folguera, Yllescas, Torres Clavé), nos encontramos delante de la gestación de las revistas «A.C.», «Arquitectura i Urbanisme» que se ocuparán, tanto de canalizar el debate teórico frente a las nuevas formas que nos venían de Europa, como de insistir en la divulgación de las mismas.

En las páginas de A.C. se advierte la decidida voluntad de hacer válido el segundo artículo de los estatutos del G.A.T.C.P.A.C.: «reunir els arquitectes, enginyers i tècnics i tots els industrials del

ram de la construcció per a fonamentar i divulgar l'arquitectura contemporània i les indústries que amb ella es rel·lacionin», olvidándose a la vez de la opinión que Torres Clavé (que fue su director entre el 6 de diciembre de 1930 y el mes de enero de 1933) emitiera ya en 1929 acerca de la nueva arquitectura: «Una gran època de manifestacions arquitectòniques correspon sempre a un període de descobriment de nous mitjans de construcció, i aquestes, encara son provocades per condicions socials noves, tals que els mitjans emprats llavors ja no serveixen, i per tant, no permeten resoldre els problemes que planteigen».

Es decir, el debate parece entenderse a dos niveles distintos: los que aceptan la arquitectura moderna como estilo y los que la entienden ligada a otros cambios estructurales más profundos.

Y este debate se produce con la crisis económica que la República debe soportar y con la mayoría de equipamientos urbanos concluidos ya en la metrópoli Barcelonesa.

La dualidad enunciada anteriormente discurre entre 1931 y 1936 por estos caminos sin una dilucidación clara de cuál sea el partido a tomar, pero con una mayoría abrumadora de arquitectos de todas las tendencias que se apuntan al fácil y domesticado carro del estilo que, a nivel mundicial, ya está incluso legalizado: en 1932, Henry-Russell, Hitchcok y Philip Johnson celebran en New York la Exposición Internacional de la Arquitectura Moderna, origen de un libro importante para la historia de la arquitectura: «The international Style: Architecture since 1922» que firman los mismos autores.

3. Es en 1936, en circunstancias revolucionarias y a través de las preocupaciones del Sindicato de Arquitectos de Cataluña, cuando las posibilidades de una síntesis son entrevistas, junto con la revisión de cuál sea el papel del intelectual-arquitecto en el sector de la construcción.

Si hasta entonces, las realizaciones de la arquitectura europea (sobre todo con la figura de Le Courbusier como arquitecto más influyente) habían tendido a ser imitadas de un modo más o menos afortunado por los arquitectos catalanes, ahora los temas formales pasan a un segundo término.

El arquitecto (sobre todo Torres Clavé) intenta convertirse en intelectual, es decir, en organizador, y el nuevo programa viene magistralmente introducido por un escrito de Torres Clavé publicado en el núm. 14 de «Arquitectura i Urbanisme» bajo el título de «La funció social del arquitecte» y que pide: «Preguem doncs, als companys arquitectes que s'imposin formalment aquesta misió social a complir. La seva norma de conducta ha d'esser encaminada a obtenir una nova moral professional. El profesor a l'Escola d'Arquitectes ha de tenir en tot moment conciencia de la responsabilitat que comporta la seva contribució a la formació professional dels alumnes. L'arquitecte en funcions professionals, a l'obra, en la relació amb altres obrers de la construcció, no oblidarà la funció social que des de el seu lloc té l'obligació de complir. L'analista de problemes tècnics, constructius, estètics, el teoritzador, en possesió d'idees i solucions que en l'exercici de la seva professió s'hagi pogut procurar intentarà pels mitjans que el Sindicat posarà a la seva disposició, la divulgació de tots els seus coneixements a fi de contribuir d'aquesta manera a un perfeccionament progressiu de la seva professió. I finalment, l'arquitecte amant de l'enlairament cultural del nostre poble en matèria d'arquitectura, cuidarà intensament de la seva formació «estètic-cultural» en estret contacte amb la resta d'agrupacions artístiques, pintors, escultors, músics, literats, etc.».

El período 36-39, intenta pues unificar todos los puntos de una disciplina que la modernidad burguesa había ido sistemáticamente separando. Y el objetivo ahora sólo puede ser uno: la eficacia de la revolución, en la que el arquitecto aspira a ser vanguardia no sólo formal sino estructural.

Las actas del Sindicato de Arquitectos Catalanes permiten examinar y entender tanto las intenciones de sus dirigentes cuanto los trabajos que desarrollaron el colectivo de arquitectos que lo forma.

Un editorial de la revista «A.C.» y un edificio inconcluso podrían cerrar este breve escrito.

En el número 25 de la mencionada publicación, el último que apareció de la misma (junio de 1937) podemos leer: «La revolució no ha d'haver estat inútil, n'ha de sorgir l'ordre nou… esperem que dintre la societat en formació, seràn ateses les solucions lògiques a que nosaltres, amb la nostra labor hem arribat».

Palabras escritas a la desesperada, en las que se busca un obstinado puente entre logros sociales y arquitectura moderna. El lenguaje moderno entiende que de este modo se puede integrar directamente en el orden nuevo que la revolución pretende instaurar.

El edificio al que me refería es conocido de todos: la Casa Bloc. En ella el tema de los «redents»

de Le Courbusier y el desarrollo del programa de vivienda obrera mínima, propio de otras experiencias europeas, se unen en una solución única que enorgullece a quienes la diseñaron al poder ser homologada internacionalmente ya que: «Estando así estas construcciones de acuerdo con la fórmula recientemente aprobada en el IV Congreso del "CIRPAC"».

La Casa Bloc, debe ser entendida como paradigma del discurso hasta aquí presentado. De un lado evidencia la casi nula preocupación por parte de la administración (Mancomunitat, Dictadura, República) por el problema de la vivienda obrera. Del otro, explica los esfuerzos de los arquitectos catalanes para aprender un idioma que obviamente les llega de más allá de los Pirineos. Sin una política adecuada, sin potenciación de la investigación autóctona, la Casa Bloc explica este desesperado esfuerzo de estar al día.

Antes, un exceso de historia ahogaba programas y tecnologías modernos. Ahora, una voluntad de Estilo Internacional apenas cubre una tecnología que puede calificarse de tradicional, y evidencia una mínima incidencia del arte en lo estructural.

Tanto quienes se detienen a la puerta de «otra» forma cuanto los que aplican lo moderno sin entender, hacen buena la afirmación de Massimo Cacciari: «La vanguardia, en su exaltación aparentemente desencantada del tiempo de la máquina, ignora la mirada hacia atrás del Ángel Benjaminiano y el eterno retorno de su problema. Tal vanguardia es productiva por principio: esta es la utopía de la plena resolución de cada problema en el construir, en el destino "simplemente" constructivo que supera el originario intento destructivo, la utopía del omnimandato del lenguaje, del alargarse interminable… de lo decible».

Josep M. Rovira Gimeno

Aportación al estudio de los edificios del Banco de España [*] *Zona asturiana, cántabra y vasca (1874-1936)*

LENA SALADINA IGLESIAS

En la compleja panorámica de la arquitectura española de finales del siglo XIX y primer tercio del XX, los nuevos edificios construidos por el Banco de España para sus diversas sucursales constituyen en su conjunto una interesante manifestación enmarcada en el contexto culturizante de la época. Tales sedes comienzan a levantarse cuando, prácticamente, el edificio bancario tipológicamente no se hallaba todavía definido en nuestro país y, partiendo de la tradición de las antiguas lonjas y bancos [1], va adquiriendo una configuración que será la propia de las sucursales del banco en los decenios siguientes. Sus rasgos más destacados, la integración del carácter industrial y del representativo con un empaque monumental, su preocupación estilística y la constante referencia a la tradición clásica como norma compositiva del mismo modo que la pretendida incorporación de los logros más representativos de nuestra arquitectura nacional responden a la coyuntura cultural y tecnológica de España en la época. A la vez, constituyen un significativo exponente de posturas conservadoras inclinadas a buscar nuevas soluciones ajustándose a los órdenes y módulos establecidos frente a una vanguardia arquitectónica que, por los mismos años, empieza a expresarse a partir de un replanteamiento de la propia disciplina y tratando de alejarse de toda la presión del historicismo monumental vigente hasta entonces.

Esta ponencia, en su obligada brevedad, pretende sólo apuntar algunos de los aspectos más relevantes en el proceso de construcción y consolidación formal de estos edificios. Su estudio, planteado de forma más completa y profunda, será objeto de futuros trabajos dedicados al conocimiento de las construcciones bancarias en nuestro país y de sus distintas aportaciones en el contexto de la arquitectura española contemporánea.

El proceso de creación de sucursales del Banco de España aparece íntimamente ligado a la ley de 1874 según la cual esta entidad se convertía en el único banco emisor comprometiéndose a abrir sucursales en los núcleos más importantes y, paulatinamente, a extenderse hasta cubrir todas las provincias españolas [2]. En Asturias, Cantabria y País Vasco, como en la mayoría de las regiones españolas [3], las distintas sucursales se instalan entre 1874 —éste fue el caso de la de Bilbao, Oviedo, Santander, San Sebastián y Vitoria— y 1884, año en el que se inician las operaciones de la sucursal de Gijón.

[*] Mi agradecimiento a José Andrés Álvarez por su estimable colaboración al facilitarme alguna de la documentación que se cita en este estudio.

[1] Cfr. M. PEVSNER, *H.ª de las tipologías arquitectónicas,* Blume, Madrid, 1976, págs. 233-257 y P. NAVASCUES: «El Banco de España en Madrid. Dos siglos de Historia. 1782-1982» en *El Banco de España,* Madrid, 1982.

[2] PÉREZ DE ARMIÑÁN, G.: *Legislación bancaria española,* Madrid, 1971 (2.ª ed.) G. TORTELLA CASARES y otros, *El Banco de España. Una Historia económica,* Madrid, 1970, págs. 277-295.

[3] *El Banco de España. Información gráfica. 1936.* Madrid, 1936.

Inicialmente ocuparon edificios alquilados pero, a medida que fue creciendo el volumen de las operaciones de cada una de ellas en estrecha relación con el desarrollo de cada núcleo respectivo, el Banco de España trató de adquirir un edificio que se pudiera adecuar a sus necesidades o, lo que fue más frecuente, un solar apropiado para construirlo con las características que juzgaba propias de su carácter. En todos los casos, los sucesivos Gobernadores y Consejos de Gobierno del Banco actuaron sin precipitaciones tratando de que los gastos no se excedieran y se alcanzaran los objetivos de máxima seguridad, funcionalidad y decoro de acuerdo con posturas tradicionales que se observaron tanto en la instalación de sucursales en edificios alquilados con un carácter provisional como en la elección de sus sedes definitivas.

Cuestión muy cuidada fue la elección de una *situación* adecuada para cada una de las sucursales.

En general, la primera sede suele instalarse en un edificio alquilado al efecto que se hallaba situado en lugar céntrico y con una vecindad que no supusiese peligro alguno para su seguridad y decoro. Es frecuente que se prefiera una posición en el interior del caso antiguo o en estrecha relación con el mismo como ocurrió con la primera sede de Bilbao ubicada en la calle Biderrabieta, la de Gijón en la calle Trinidad y la de Oviedo en la c/ Campomanes. En ocasiones, no obstante, se ocuparon inicialmente edificios con una situación poco adecuada como ocurrió en San Sebastián donde la sucursal se instaló en la c/ Trinidad —actual 31 de agosto— «en un extremo de la ciudad» [4] y con la poco recomendable vecindad del Parque de Artillería [5] lo que provocó un rápido traslado.

A partir de 1880, al comenzarse a pensar en construir edificios propios para cada sucursal, se trata de ocupar posiciones ventajosas en las zonas donde se concentra la actividad comercial y a partir de las cuales se puede preveer que se desarrolle la expansión finesecular de cada núcleo. Así ocurrió en Bilbao donde, en 1881, se adquieren dos edificios situados entre las calles del Matadero y Cinturería y próximos a la Plaza Nueva, centro mercantil del Bilbao decimonónico; veinte años más tarde, cuando la expansión de la ciudad tomó otros derroteros, se comienza a considerar la compra de un solar que esté próximo al «paseo del Arenal por ser la que se prevé como zona de expansión donde se situará el centro de la ciudad» [6], y en 1916 se adquieren dos casas de la Gran Vía de López de Haro que serán derribadas para construir la nueva sede del Banco.

También en Oviedo se decide cambiar de situación buscando la ventajosa posición de la nueva zona de expansión y, en 1905, se adquiere el solar del antiguo convento de San Francisco y lo mismo ocurrió en San Sebastián donde, ya en 1880, se levantó edificio propio en la c/ Andia esquina a la de Garibay; la elección de esta situación fue tan acertada que se conserva al construirse la nueva sede en 1931. Algo similar ocurrió en Gijón donde el solar adquirido en 1894 se hallaba en la misma calle del Instituto donde se situó la primera sucursal pero «esquina a la Travesía de la Merced… bien situado y más céntrico» [7]. En Santander y Vitoria los solares adquiridos para construir las nuevas sedes en 1922 y 1915, respectivamente, coinciden con los ocupados por el Teatro Pradera y el Principal y se hallaban en posición privilegiada del centro urbano, la Avd. de Alfonso XIII y la c/ de Sta. María de la Cabeza.

También es de destacar que la presencia de un edificio del Banco de España fue considerada ya desde los inicios como «una vecindad muy conveniente» [8] que daba prestigio y revalorizaba los solares inmediatos [9] y, generalmente, era motivo de que se procediera a regularizar y ampliar las calles con él relacionadas cuando no a trazar otras nuevas como ocurrió en Oviedo y Vitoria; en algunos

[4] A.H.B.E. Sucursal de San Sebastián, C-1. (1207).

[5] Ibídem. Por esta razón, en septiembre de 1874, se exige al Brigadier Gobernador de la Plaza unas ciertas garantías de seguridad para el Banco pero, al ocurrir un accidente en Hernani volando el polvorín, los temores aumentan y se insiste en el traslado de las oficinas bancarias.

[6] Ibídem, D.G.S., 1457, caja 1.

[7] Ibídem, D.G.S., 1459, carp. 1.

[8] Ibídem, D.G.S., 2991. Así se expresaba el Obispo de Santander, en 1921, al ofrecer unos solares próximos a la Catedral para que sobre ellos se edificara la nueva sucursal del Banco.

[9] Algunas de las ofertas de solares que se hacen en las distintas ciudades para que el Banco los adquiera y levante sobre ellos su sucursal, proceden de propietarios que lo son también de otros solares próximos lo que permite sospechar que les anima intereses convergentes, realizar una buena venta y al mismo tiempo revalorizar sus otras propiedades.

casos —Bilbao y Vitoria— la presencia del Banco dio nombre a la calle hacia donde se dirigía su fachada principal, denominación que subsiste en la capital guipuzcoana aún después del traslado del Banco.

Por lo que se refiere a los *edificios que fueron alquilados* inicialmente para instalar las respectivas sucursales comparten entre sí algunas características comunes que, hasta cierto punto, van a persistir en los magníficos inmuebles que, pocos años más tarde, se construirán como sedes de cada uno de ellos.

La más destacada es que se trata de buenos inmuebles de viviendas con las características propias de la arquitectura doméstica del siglo XIX pero que, al ser alquilados como sucursales del Banco, adquieren un nuevo carácter mercantil en el cuerpo bajo ocupado por las oficinas mientras que el uso como viviendas se conserva en los pisos altos destinados a los empleados. Por lo regular el Banco alquila todo el inmueble [10] y procura al elegirlo que tenga luces hacia varias calles, como ocurrió en Gijón [11] y Oviedo, Santander y Vitoria [12], o, al menos, posea un paño de fachada abierta con amplios vanos y uno o varios patios interiores que permitieran la conveniente iluminación y ventilación [13].

Se trata, pues, de edificios de aspecto cuidado que ocupaban solares relativamente amplios y tenían tres o cuatro alturas, proyectados para viviendas de derecha e izquierda y con la característica disposición en profundidad en torno al largo pasillo. La entrada y sala destinadas al público solía ocupar una posición central y el despacho del Director, del Interventor, cuarto de Consejo y Secretaría se encontraban dispuestos hacia una de las fachadas del edificio; también era habitual que la zona de Intervención ocupara un amplio espacio y que existieran dos cajas, la de cobre y la reservada que podían hallarse en la planta baja o, en el caso de la segunda, en la primera planta.

Características similares se observan en *los edificios construidos* en esta zona por el Banco de España en los dos últimos decenios del siglo pasado, es decir, el destinado a sucursal del Banco en San Sebastián y el de Bilbao.

El de la capital donostiarra fue proyectado por el arquitecto del Banco Severiano Sainz de la Lastra [14] quien firma el correspondiente proyecto en Madrid en octubre de 1882 aunque su ejecución estuvo al cargo del arquitecto municipal de San Sebastián José Goicoa [15]. La sucursal bilbaína, en cambio, se debe al arquitecto vasco Sabino de Goicoechea [16] cuya firma rubrica el proyecto entregado en Bilbao en junio de 1883. Ambos edificios se construyen sobre solares relativamente amplios, —435,44 m^2 el de Bilbao [17] y 429,72 m^2 el de San Sebastián [18]— ocupados anteriormente por dos inmuebles y que poseen una privilegiada posición con amplias fachadas a dos importantes calles; en el caso donostiarra forma manzana de esquina entre la c/ Garibay y la de Andia, situación que le permite desarrollar un pequeño chaflán de tres metros abierto con amplio ventana y galerías mientras que, en Bilbao, se halla entre medianeras con amplia fachada hacia la c/ del Matadero y otra más reducida y en posición opuesta hacia la c/ de la Cinturería.

[10] Caso excepcional fue la primera sede de San Sebastián instalada en 1874 ocupando la planta baja y el piso segundo del edificio núm. 28 de la c/ Trinidad estando ocupado el principal por otros inquilinos (A.H.B.E. Sucursales, S.G.C.-1). Ésta fue la razón principal de su inmediato traslado.

[11] En Gijón, la casa alquilada en 1891 tenía fachada a la c/ del Instituto núm. 27, a la c/ Merced y jardín cerrado con verja a la c/ Munuza (A.H.B.E. D.G.S. 1459, carp. 1).

[12] En Vitoria ocupaba en 1895 una casa con fachadas a la c/ del Prado y del Instituto (A.H.B.E. D.G.S. 3011).

[13] Las exigencias en cuanto a la iluminación animan el abandono de algunos de los edificios alquilados inicialmente. En Gijón, el Inspector de la Sucursal informa, en 1893, que está «falta de luz lo que produce enorme gasto de gas» (A.H.B.E. D.G.S. 1462), pensándose por ello en adquirir un edificio que reúna mejores condiciones. Lo mismo ocurre en la sucursal de San Sebastián instalada en la c/ Trinidad núm. 28 (A.H.B.E. D.G.S. 1463).

[14] Sobre la personalidad de este arquitecto cfr. P. NAVASCUES: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX,* Madrid, 1973, págs. 278-79.

[15] José Goicoa fue un activo arquitecto de San Sebastián a quien la ciudad debe muchas de sus transformaciones urbanísticas y arquitectónicas de comienzos de siglo. Sobre el tema cfr. L. PEÑA GANCHEGUI «Notas históricas sobre el proceso urbano de San Sebastián», en *Proyectos y ciudad histórica,* COAG, 1976, págs. 175-183.

[16] Sabino de Goicoechea (1826-1900) intervino en importantes edificaciones y proyectos urbanísticos de Bilbao en la segunda mitad del siglo pasado. Sobre su personalidad cfr. D. FULLAONDO: *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao. 2,* Madrid, 1971, pág. 175.

[17] A.H.B.E. D.G.S., 1463.

[18] No existe en el original.

En la construcción de ambos edificios se utilizan los materiales tradicionales en la región [19], aunque incorporando ya las estructuras metálicas en las cubiertas, y la distribución de sus respectivos alzados es similar con planta de sótano, planta baja de oficinas, primero y segundo de viviendas para los empleados y áticos abuhardillados. A su vez ambas plantas, si bien adoptan formas irregulares para aprovechar en lo posible toda la superficie, se disponen en torno a un amplio patio central que, en el piso bajo de oficinas, permite crear una zona destinada al público; en su derredor se hallan las ventanillas de los distintos servicios propias de la entidad bancaria precedidos por un amplio vestíbulo mientras que la zona de Intervención y Caja ocupa todo el espacio del fondo.

También sus exteriores reciben un tratamiento similar con las características habituales en la arquitectura doméstica de composición ecléctica propia de la época; pilastras gigantes en los extremos y remate de friso con cornisa ampliamente destacada, ordenamiento vertical de los vanos de morfología diferenciada según su ubicación y cuidado molduraje, balcones y galerías, etc. Incluso, para que no se diferenciara la sucursal donostierra respecto a los edificios colindantes en altura y trazado general, el arquitecto Goicoa intentó introducir algunas reformas en el proyecto de Sainz de la Lastra elevándolo en altura y sustituyendo las buhardillas tradicionales por mansardas de gusto francés y más en consonancia con las nuevas corrientes. No obstante los respectivos cuerpos bajos y, especialmente, las entradas a las oficinas presentaban un aspecto hasta cierto punto diferenciado con vanos más amplios y, en la sucursal bilbaína, una composición tripartita clásica de clara evocación triunfalista que da acceso a las oficinas y sobre la que campea el rótulo del Banco de España.

En su conjunto, pues, ambos edificios parecen seguir la tradición de los antiguos establecimientos bancarios europeos ofreciendo un aspecto exterior similar al de las casas particulares y diferenciándose básicamente en las dependencias de la planta baja. Sin embargo, a partir de estas fechas se va imponiendo la idea de que un edificio del Banco de España exige por su naturaleza y carácter un tratamiento especial tanto en la distribución de su espacio como en su aspecto exterior.

Precisamente fue en la cuestión de la organización de las dependencias propiamente bancarias donde primero se advierten estos cambios. Así, muy pocos años más tarde de inaugurarse los nuevos edificios de Bilbao y de San Sebastián, empiezan a ponerse de manifiesto sus deficiencias: dependencias reducidas y poco iluminadas, alejamiento de las oficinas de caja respecto a la caja reservada, falta de espacio y comodidad para el público, etc. Ante todo ello, ya en 1895, el arquitecto del Banco, Eduardo de Adaro [20], concibe un plan de reforma para las oficinas bilbaínas donde, utilizando columnas de hierro para sustituir las tradicionales paredes de carga, consigue transformar la planta baja en un local corrido cuyas oficinas se separan por divisiones de madera y cristal de mediana altura [21].

También la sucursal donostiarra va transformándose entre 1901 y 1916 bajo las sugerencias de Goicoa y Astiz Bárcena; se traslada la caja reservada al sótano sin aumentar las molestias en su utilización gracias a los nuevos montacargas eléctricos y se sustituyen «los muros del patio central por vigas armadas con hierro forjado» al mismo tiempo que «se cubre el suelo y techo con losetas de cristales» que aumenta la superficie útil y mejoran las luces de la planta [22]. También su exterior se reforma sustituyendo las buhardillas por mansardas y dándole un tratamiento clásico con frontones triangulares, semicirculares y partidos sobre los distintos vanos en un intento de significar el aspecto general del edificio.

Pero, a pesar de tales reformas y de la incorporación de los nuevos materiales y adelantos, las dos sucursales resultaban insuficientes para las necesidades de unas capitales que, al comenzar nuestro siglo, estaban experimentando un enorme desarrollo y, además, su fisonomía general era ajena a la que se comenzaba a considerar como propia de una

[19] Así, en Bilbao se utilizó la sillería caliza de Motrico, la arenisca de la región, el ladrillo y la pizarra para la cubierta (A.H.B.E. D.G.S. 1457).

[20] Sobre la personalidad de Eduardo de Adaro, cfr. P. NAVASCUES: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX,* op. cit., pág. 175.

[21] A.H.B.E. Sucursales, Bilbao, C-(1-2).

[22] Ibídem, D.G.S., 1463.

sucursal del Banco de España. Al mismo tiempo, también las posibilidades de los inmuebles alquilados en Gijón, Oviedo, Santander y Vitoria estaban siendo totalmente rebasadas de ahí que entre 1915, año de la firma de los planos del edificio ovetense, y 1935, cuando se aprueban los de San Sebastián, se proyectan y llevan a cabo magníficos inmuebles destinados al Banco de España en las distintas capitales de Asturias [23], Cantabria y País Vasco.

Estos *nuevos edificios,* aún dentro de las singularidades respectivas, comparten también una serie de características y responden, como las demás sucursales construidas por el Banco de España durante la primera mitad de este siglo, a un programa concreto con el que se trata de cubrir las necesidades funcionales y formales de la entidad concebida como Banco por excelencia de la nación. No se trata, pues, de inmuebles proyectados con aspecto similar al de la arquitectura doméstica de la época y cuyos interiores se deban acomodar forzadamente a necesidades diversas. Se pretende por el contrario que el edificio, concebido en su conjunto con una gran sencillez y relativa sobriedad, responda a un proyecto minucioso y concreto facilitando el funcionamiento interior de las actividades bancarias, ofreciendo las mayores facilidades al público y disponiendo de amplias viviendas para los empleados. La complejidad que todo ello encierra convirtió en práctica común que los proyectos de las distintas sucursales, aunque sacadas a concurso público nacional, corrieran a cargo normalmente de aquellos arquitectos que, como Sainz de la Lastra, Apraiz, Aztiz y Yárnoz constituían profesionales relacionados con el Banco y habituados a las exigencias planteadas por su complejidad funcional.

Estas sucursales ocupan solares cuya superficie duplica, al menos, la de los construidos anteriormente oscilando entre los 692 m^2 de Vitoria y los 1877 m^2 adquiridos en San Sebastián. También se exige que, además de una posición céntrica, según queda expuesto, formen manzana, como ocurre en Oviedo, Santander y Vitoria, o al menos que se hallen en la confluencia de dos calles importantes; en este caso se desarrolla un cuerpo de esquina achaflanado, como el de Bilbao o el de San Sebastián, que reciben un tratamiento muy cuidado aunque sin constituirse en eje del edificio ni abrirse con entrada alguna.

Sobre tales solares, los edificios se proyectan según criterios de gran regularidad con amplias plantas rectangulares cuyas dependencias y habitaciones están dispuestas en torno a un eje marcado por el patio central. El desarrollo en altura oscila entre las cinco o seis plantas y en su construcción se incorporan los nuevos materiales y adelantos técnicos, —estructuras metálicas en entramados horizontales y verticales, hormigón armado en sótanos y planta baja, ascensores interiores, puertas giratorias, etc.—, coexistiendo con los elementos tradicionales.

No obstante su concepción general, aún tratándose de crear edificios con un carácter propio que los identificara y respondiera emblemáticamente al orgulloso resurgimiento de una cierta conciencia nacional característica de la época, responde a planteamientos convencionales tanto en los usos como en los afanes estilísticos de que se revisten. Pervive la tradicional duplicidad de usos disponiendo las viviendas de los empleados en los pisos superiores mientras que las dependencias bancarias ocupan el cuerpo inferior. La distribución de éste obedece a un programa concreto al servicio de determinadas necesidades; existe así una planta de sótano y otra de semisótano donde se sitúan las cajas reservadas y de alquiler, el archivo, los locales para la calefacción y ventilación y los almacenes mientras que la planta baja-noble, con entrada en posición central por la fachada principal precedida de un amplio vestíbulo, está ocupada por las dependencias de Dirección, Secretaría, Cajas e Intervención que siguen ocupando el fondo y laterales rodeadas por las distintas ventanillas de servicio al público. Todo ello se halla dispuesto de forma periférica en torno al patio o gran hall del público que constituye el centro del eje compositivo general y recibe un tratamiento esmerado; es frecuente, y así sucede en San Sebastián y Vitoria, que este hall presente un desarrollo en altura destacado con grandes columnas y pilastras seudoclásicas bajo una amplia cubierta acristalada que deja espacio para la formación de un patio de ventilación en los pisos superiores. Otras veces, como en Bilbao, su desarrollo vertical alcanza toda la altura del edificio con

[23] En Gijón, a pesar de insistirse en la necesidad de construir un edificio propio, éste no se llevará a efecto hasta terminada la guerra civil (A.H.B.E., D.G.S. 1026 y 1459).

un acentuado eje cenital que se articula con elementos extraídos del léxico clásico y culmina con una monumental cúpula.

También el exterior de las distintas sucursales, expresión emblemática de la entidad bancaria de la nación, se presenta revestido de un aspecto monumental y severo donde se trata de expresar los caracteres propios del Banco de España, el Industrial relacionado con la actividad bancaria propiamente dicha y el representativo como manifestación material de la riqueza y prestigio nacionales. Para ello se recurre a composiciones fundamentalmente academicistas marcadas por su retórica formal llena de connotaciones simbólicas. En este sentido, la gran preocupación de los distintos arquitectos que intervinieron en los respectivos proyectos fue la de hallar el estilo apropiado para tal entidad. Todos ellos van a coincidir en una arquitectura de marcado empaque, con una concepción maciza de la volumetría y una cierta ampulosidad formal en la que se centran los esfuerzos de la ansiada representatividad.

Así vemos como, avanzadas los años veinte, las nuevas sucursales se hallan en general ajenas a los planteamientos progresistas que estaban conmoviendo la arquitectura europea y, en cambio, se puede aplicar a cada uno de ellos lo que el arquitecto Yárnoz pretendía para el de la capital donostiarra, que estuviera «dentro de las normas de la arquitectura neoclásica procurando que en su conjunto resulte el edificio, a la par que monumental, sencillo en su traza y de aspecto moderno» [24]. Este último parece entenderse como la utilización formal de los módulos clásicos pero en el contexto de una línea nacionalista que dirigía sus búsquedas hacia las disponibilidades estilísticas de lo que se consideraba la arquitectura tradicional de cada región, de ahí los esfuerzos por eliminar todo lo que pareciera impropio de ésta [25] y de recurrir al léxico formal dominante en cada zona [26].

Por todo ello se observan escasas diferencias entre las sucursales proyectadas y realizadas en fechas tempranas, Oviedo (1914-1923), Vitoria (1916-1920), Bilbao (1917-1923) y las más tardías como fueron en esta zona Santander (1923-1929) y San Sebastián (1935). Todas ellas constituyen edificios de grandes dimensiones cuyo volumen y distribución se trata cuidadosamente, con un aspecto monumentalmente unitario en el que se impone su carácter de gran edificio público dominado por el rótulo de Banco de España y el gran emblema nacional. Pero, a la vez, la articulación en zonas horizontales permite establecer cierta diferenciación entre el cuerpo bajo destinado a oficinas bancarias y los superiores, ocupados por las viviendas del director, empleados y personal subalterno que, a su vez, se diferencian jerárquicamente. Todo ello concebido dentro de esquemas de gran simetría con un tratamiento plástico de las superficies y la inevitable presencia de las grandes columnas y pilastras clásicas como expresión de seguridad y poder. No obstante, en la utilización de los distintos recursos formales extraídos del clasicismo se observan algunas variaciones ligadas a la personalidad de los distintos arquitectos autores de los respectivos proyectos.

Así, la sucursal de Bilbao, obra del arquitecto Julián Apraiz Arias [27], parece traslucir incluso cierta influencia secesionista en la conformación de vanos aunque el edificio, en general constituye una sugestiva síntesis de elementos clásicos tratados con bastante libertad; incluso en la zona superior del

[24] A.H.B.E. Sucursales San Sebastián C-1. «Memoria descriptiva del proyecto formulado para la construcción de un nuevo edificio en el solar situado en la c/ Garibay esquina a la de Andia, propiedad del Banco de España».

[25] Así, en el proyecto de una nueva sucursal para Salamanca (A.H.B.E. D.G.S. 29993) se rechaza la posibilidad de proyectar un edificio con chaflán alegando que éstos no existen en ningún edificio de la ciudad siendo típicos, por el contrario, las esquinas. Finalmente se optará por el modelo de uno de los edificios más característicos de Salamanca, el Palacio de Monterrey.

[26] A.H.B.E. Sucursales, San Sebastián C-1. En la memoria de Yárnoz citada en la nota 24 se expone que «la puerta principal de entrada recuerda ligeramente al estilo barroco dominante en la región vascongada».

[27] Julián Apraiz, natural de Vitoria (28, julio, 1976) cursó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona y en la de Madrid obteniendo el título el 28 de junio de 1901. (A.C.A.P. Ministerio de Educación y Ciencia. Sec. Títulos Leg. 4.682). Sobre la personalidad de este arquitecto cfr. P. NAVASCUES: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX,* op. cit., pág. 125. Fue también estudiado como autor del Palacio Arzobispal de Burgos por L. S. IGLESIAS ROUCO en «Aportación al estudio de la arquitectura moderna en Burgos. 1900-1936», *III Congreso español de H.ª del Arte,* Sevilla, 1980.

paño central de fachada incorpora el tema de las cariátides que estaba también presente en el decimonónico edificio madrileño del Banco y había sido tratado recientemente, aunque con escala y composición diferente, por Antonio Palacios en su celebrado Blanco de la Plata [28]. También una cierta influencia secesionista aparece en la sucursal de Oviedo, obra de José de Astiz Bárcena [29] y del arquitecto municipal de Oviedo Julio Galán Carvajal [30] quienes lograron crear un edificio integrador de influencias diversas donde se percibe el recuerdo de esquemas compositivos extraídos de nuestra arquitectura renacentista. El mismo José de Astiz intervino al lado de Eloy Martínez del Valle en el proyecto de la sucursal de Santander, edificio sustancialmente diferente al ovetense donde domina, dentro de esquemas clasicistas italianizantes —recio primero cuerpo almohadillado, cuerpo superior con frontís columnado y remate abalaustrado con emblema central—, la impronta de nuestra arquitectura oficialista decimonónica; incluso, como ocurre en aquélla frecuentemente, la fábrica del edificio se rodea de un espacio propio que pretendía conseguir un cierto distanciamiento subrayando el carácter monumental de su construcción. Las mismas referencias generales se hallan en la composición de los edificios de San Sebastián y Vitoria, obra del, por entonces, joven arquitecto José Yárnoz Larrosa [31]; éste, en fechas tan avanzadas como los años comprendidos entre 1924 y 1935, proyecta una serie de sucursales donde el recuerdo vilanoviano —esquemas de gran limpieza y equilibrio, magníficos frontís jónicos etc.— adquiere cierta categoría titular bajo apariencias pretendidamente renovadas y con cierta pretensión innovadora en su depuración volumétrica [32].

Lena Saladina Iglesias

[28] GONZÁLEZ AMEZQUETA, A.: *Lectura de Antonio Palacios,* «Arquitectura», núm. 106 (1967).

[29] A.C.A.P. Educación y Ciencia. Sec. Títulos Leg. 4.692. José Astiz Bárcena nació en Madrid el 29 de diciembre de 1858. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid desde 1877 a 1883. Recibió el título el 1 de febrero de 1884.

[30] Aunque en la documentación guardada en el A.H.B.E. no aparecen datos sobre la intervención de este arquitecto, así lo afirma M. C. MORALES SAZO: *Oviedo. Arquitectura y desarrollo urbano. Del eclecticismo al modernismo,* Oviedo, 1981, págs. 191 y 194.

[31] A.C.A.P. Educación y Ciencia. Sec. Títulos. José Yárnoz y Larrosa, Leg. 5.192. Nació en Pamplona el 27 de agosto de 1884. Cursó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid desde 1901 a 1909. Recibió el título el 20 junio de 1910. Sobre su personalidad cfr. L. MENÉNDEZ PIDAL: *Don José Yarnoz,* «Academia». Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1966), núm. 23, págs. 25-33 y P. NAVASCUES: *El Banco de España en Madrid. Dos siglos de historia. 1782-1982,* art. cit.

[32] Entre estas sucursales destacan la de Ávila (1930), Guadalajara (1934), Haro (1924), Málaga (1936), Murcia (1929), Soria (1936) y Tarragona (1929).

SIGLAS

A.C.B.E. Archivo Central del Banco de España. Madrid.

A.C.A.P. Archivo Central de la Administración Pública. Alcalá de Henares.

Fig. 1. *Banco de España,* sucursal de Oviedo.

Fig. 2. *Banco de España,* sucursal de Bilbao.

Del ideari noucentista a la realitat sunyeriana. Una lectura de «Mediterrània», «Pastoral» i «Cala Forn»

ISIDRE VALLÈS I ROVIRA

Si s'ha de destacar una qualitat primordial del conjunt de l'obra de Joaquim Sunyer (1874-1956) és palès que seria la de senzillesa, a través de la qual l'artista intenta transmetre'ns al màxim les seves vivències amb el mínim de recursos pictòrics. La raó d'aquesta simplificación del llenguatge artístic radica en el desig del pintor de centrar-se en l'essencial de l'entorn material que els seus ulls contemplen. No obstant això, l'aparent senzilleza de l'obra no pot amagar-nos que ens trobem davant d'un resultat, volgudament perseguit per l'artista i síntesi de moltes influències pictòriques, situat al final d'un llarg trajecte en recerca del propi estil.

Captar l'essencial, senzillesa expressiva i recerca del propi estil seran, doncs, les constants que presidieran la vida artística de Joaquim Sunyer, les dues primeres com a causa i efecte que queden plasmats en l'obra, i la tercera com a motivació que canalitza la seva inquietud fins al 1917-18, època en què el seu estil s'aferma.

La trajectòria vital y artística d'en Sunyer, centrada en els trets característics abans esmentats, és ben perceptible a través de les grans etapes en què subdividim el conjunt de la seva producció. El període de formació pròpiament dita fins a 1905, el de 1906 a 1917 en el qual l'estil del pintor es precisa, i el que s'extén de 1918 a 1956, època de plenitud que es tanca amb la seva mort. Dintre d'aquests tres períodes, sobresurten dos moments que considerem clau per entendre els viaranys seguits per l'artista en busca no sols dels seus personals mitjans expressius, sinó també del seu ideari artístic. El primer correspon als contactes que tingué amb el Noucentisme entre 1909 i 1911, un fruit dels quals foren «Mediterrània» i «Pastoral»; durant el segon veié a la llum «Cala Forn» que, al nostre entendre, és la resposta sunyeriana als postulats difosos per Eugeni d'Ors, i amb els quals la mentalitat i el temperament sunyerià, malgrat la forta aproximació temporal, no podia estar-hi del tot d'acord.

Analitzem ara les vicissituds que emmarcen els dos moments culminants de la trajectòria artística d'en Sunyer, vicissituds que ens permetran interpretar de manera adequada les tres obres considerades cabdals dins del conjunt de la seva producció.

Podem dir que l'esperit artístic de Joaquin Sunyer es desvetllà al costat del seu oncle Joaquim Mirò, representant de l'escola sitgetana, caracteritzada per potenciar una pintura detallista i lumínica, una pintura a l'aire lliure que els impressionistes, en els últims decennis del segle XIX, havien conreat en gran mesura. Segurament aquests anys inicials sitgetans ja conformaren l'amor que sempre més manifestarà el pintor envers la natura.

Traslladat a Barcelona entre 1894-95, l'artista sitgetà assisteix a les classes de l'Escola de Llotja, on té per companys Gosé, Mir, Canals i Torres-Garcia, aquest últim futur impulsor ideològic del Noucentisme. Al contrari del que feia a Sitges, Sunyer rep a l'escola una enseyança acadèmica, impartida en el taller, que l'allunyava del contacte directe amb el medi natural. És aquesta una època anticonformista que el porta a assumir l'estètica del suburbi i de la rodalia barcelonina enfront del pretès realisme acadèmic. Integrat en la «Colla del Sa-

frà», de la qual foren capdavanters Mir i Nonell, la pintura sunyeriana adopta una tonalitat groguenca que revela l'interès per la lluminositat i la subseqüent influència de l'impressionisme, junt amb les preocupacions estètiques aportades per les pintures parisines de Ramon Casas i Santiago Rusiñol, màxims representants de l'esperit modernista.

En 1896, amb la guerra de Cuba (1895-98) com a fons i la mort recent de la seva mare, Sunyer es desplaça a París. Seran dotze anys d'estància quasi ininterrumpuda a la capital francesa que li permetran endinsar-se en l'ambient de Montmartre i Montparnasse i viure amb intensitat tant l'optimisme sumptuari i joiós de l'anomenada «Belle Époque», com la seva conseqüència social visible al carrer a través dels tipus miserables o dels que suporten la duresa del treball manual. El cercle de les seves amistats s'eixampla amb artistes i poetes. En aquest moment, Sunyer s'identifica de ple amb la vida i la cultura francesa, alguns representants de la qual esdevenen els seus autors preferits.

L'etapa parisina, que s'extén des de 1896 a 1906, malgrat ésser, econòmicament, d'una extrema duresa, resulta de gran interès per al pintor, ja que, a tenor de les diverses influències rebudes, s'hi manifesta la seva sensible receptivitat i els dubtes estilístics que el portaran a insistir en un aspecte o altre del principis pictòrics posats en joc. Entre les influències, són perceptibles la del postimpressionisme cezannià («Retrat de Gustave Geffroy»), de Bonnard («Carrer de París»), de Degas («Toilette»), de Renoir («Au cirque») o fins i tot alguns aspectes compositius i cromàtics deguts a la influència de Matisse i del mateix Gauguin.

Pel que respecta als dubtes estilístics, és notòria una ambivalència en alguna de les obres d'aquest període que l'impulsen a donar prioritat a la línia per damunt del color i a enfosquir o aclarir la seva paleta. Aquesta última tendència la vaiem més tard encara, reflectida amb una clara dicotomia colorística, en el «Retrat de Sara» (1906) i en la «Maternitat» del 1908 [1]. La prioritat de la línia sobre el color i de l'entonació fosca sobre la clara és ben perceptible en el «Canal de St Martin» (1897) [2], on el pont, amb la silueta dels que l'atravessen, enmarca l'esforç per a subjectar una gavarra. El quadre està concebut amb tonalitats fosques on la línia serveix per a contrastar la tensió musculosa dels mariners per a immobilitzar l'embarcació. Com a fons, apareix la ciutat submergida en la boira i el cel blavós tenyit per la fumera de les fàbriques. Al contrari, en el «Carrer de París» [3] del 1904, la intensitat cromàtica s'accentua i la línia quasi desapareix, donant com a resultat una lluminositat claramente oposada a l'obtinguda en l'obra precedent.

També, apart de l'ambivalència estilística esmentada, comencem a percebre en el pintor sitgetà un esforç d'estructuració compositiva visible en l'aiguafort del 1901 «Cantonada d'un carrer de Belleville» [4], on l'artista encamina la mirada de l'espectador envers l'embocadura del carrer a base de supersposar tres plans en línia ascendent assenyalats per una parella femenina i un cavall situats en els vèrtexs inferiors de la tela, dos gossos en actitud de reconeixement en el segon pla i dos personatges afrontats en el darrer.

Si l'estada parisina facilità l'encontre del pintor amb els moviments artístics d'avanguarda, a partir de 1905 començà una etapa que suposarà el reconeixement públic de la vàlua de l'artista i la continuïtat d'una recerca que, de manera conscient, l'acosta cada vegada més a l'objectiu de trobar una expressió personal per abocarhi la plenitud dels seus sentiments. Es aquest el moment en què tant Alexandre Cirici [5] com Gabriel Ferrater [6] constaten un canvi decisiu en l'obra d'en Sunyer, canvi que atribueixen a la repercussió que tingueren en l'ànim de l'artista l'exposició al «Salon d'Automne» dels «Fauves» (1905), la posterior retrospectiva dedica-

[1] «Retrat de Sara», 1906, oli sobre tela, 67 x 54 cm., col. particular, Sitges.

«Maternitat», 1908, oli sobre tela, 120 x 106 cm., Museu Municipal de Maricel, Ajuntament de Sitges.

[2] «Canal St. Martin», 1897 ?, oli sobre tela, 89 x 116 cm., col. F. D. ECHEVARRÍA, Calafell.

[3] «Carrer de París», 1904, oli sobre cartó, 45 x 34,5 cm., Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona.

[4] «Cantonada d'un carrer de Belleville», 1901, aiguafort, 43 x 31 cm., Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona.

[5] CIRICI, A.: *Significación de la pintura de Joaquín Sunyer,* text catàleg Exposició Antològica Junta de Museus de Barcelona, 1959.

[6] FERRATER, G.: *Sobre pintura,* Seix i Barral, Barcelona, 1981.

da el 1907 a Cezanne i l'obra de Gauguin i de Matisse en general.

No obstant això, sense invalidar aquesta asseveració, creiem que cal explicar les motivacions subjectives d'aquest canvi, ja que si bé el «fauvisme» aportarà a l'artista una gran preocupació pel color i Cezanne un interès creixent per estructurar l'espai pictòric, resta sense explicar el neguit que, a partir d'ara, l'impulsarà a centrar-se en l'essencial, iniciant-se així una progressiva esquematització expressiva o un rigorós «procés de depuració formal antiretòrica», tal com comenta el mateix Jordi Benet [7].

Al nostre entendre, apart de les influències abans esmentades, durant l'estada parisina, Sunyer se sentí atret per l'art oriental a través de les estampes japoneses, paravents, ceràmiques i mobles xinesos, els quals tingueren una gran acceptació dins del medi artístic. Si Sunyer no va poder contemplar l'exposició d'estampes japoneses del 1890, celebrada a l'École de Beaux Arts parisina, no deixà de gaudirne en no poques ocasions, ja que els impressionistes, entre altres, les col·lecionaren amb fruició. Entre ells, Renoir, l'estudi del qual a Montmartre vorejava el d'en Sunyer, qui el visitava amb una certa assiduïtat.

Sunyer, a qui en un moment determinat del seu sojorn parisenc, se'l relacionà amb els japonesos, ja que segons el crític d'art Coquiot tenia un cert aire nipó [8], podia molt bé tenir un aspecte físic que recordés els trets ètnics d'aquest poble de l'Extrem Orient, circumstància que justificaria el sobrenom amb el què fou conegut. Però, d'altra banda, independentment de l'aparent semblança física, és possible que el malnom també li fos atorgat en virtut del seu interès per l'art japonès, alguns trets específics del qual constituïren una revelació als ulls dels artistes a cavall de l'inici del segle XX. Sigui com sigui, la referència ètnica ja és de per si prou indicativa de les preocupacions estètiques del moment i, sobretot, que l'art de l'Extrem Orient interessava al cenacle intel·lectual en què es movia Sunyer. Per tant, no és arriscat afirmar el seu interès per aquest corrent estilístic oriental, basat en pressupostos ideològics que difereixen del tot als vigents a l'Europa occidental.

Una de les característiques principals de l'art xinès-japonès se centra en la captació de l'essencial de les figures o objectes representats, un objectiu que, tal com ja hem assenyalat, fou una de les fites que, incansablement, el nostre pintor intentà abastar tot al llarg de la seva vida.

Mentre els esquemes artístics d'Occident oscil·laren entre la representació del transcedent i la de la naturalesa, a l'Extrem Orient, la unitat cosmològica introduïda pel pensament taoista, anul·lava els factors divergents i abocava l'art a la plasmació de l'essencial o Tao, principi vital de totes les coses i veritable conformador de la seva manera d'ésser. Al mateix temps, per assolir la captació representativa del Tao, els artistes extrem orientals, amb una extensa tradició cal·ligràfica, fonamentaren l'ús del pinzell i la tinta xinesa, la qual cosa implicà, contràriament als postulats occidentals, donar prioritat a la línia sobre el color. S'aconseguia així plasmar el volum dels cossos subratllant el seu perfil, sense necessitat del joc d'ombres i de llum per a contrastar els components anatòmics. Una aplicació d'aquets principis, en el cas del nostre artista, la podem veure reflectida en l«autoretrat» del 1919(?), dibuix amb pinzell i tinta xinesa que, al nostre entendre, té una forta ascendència extrem oriental que aconsegueix transmetre'ns, amb gran economia de mitjans, el temperament inquiet i incisiu del retratat [9].

Però no acaben aquí les afinitats estilístiques entre l'art de l'Extrem Orient i el sunyeriá. Un dels recursos més utilitzats en la pintura xino-japonesa per a centrar l'atenció de l'espectador en l'essencial, consisteix, sobretot en la temàtica paisatgística, en tancar l'horitzó a base d'excrecències muntanyoses o elevant gradualment el terreny en una distribució característica, orientada en un sentit ascendent. S'evita així la dispersió visual i s'accentua la concentració en l'objecte o en l'aspecte a destacar. És indubtable que Sunyer aprecià en gran manera aquest recurs pictòric, principi compositiu que aplicà en nombroses obres del període comprès entre 1905 y 1917 que ens toca ara analitzar. És el cas,

[7] BENET, J.: *Les etapes de l'art de Sunyer,* Catàleg Exposició Antològica, Palau Macaya, Barcelona, 1983, pág. 18.

[8] COQUIOT, G.: *Cubistes, Futuristes, Passéistes,* Libr. Olendorff, Paris, 1914.

[9] «Autoretrat», 1910?, dibuix amb pinzell i tinta xinesa, 25,5 x 22, Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona.

per exemple, de «Maternitat» (1908) on la blancor de la pell de l'infant i del pit contrasta amb la roba verda de la dona, la figura de la qual es projecta en el fons blavós de la mar, fons pla com un teló que ressalta el perfil femení [10], del «Paisatge del Garraf» (1908), típica visió de la relació entre l'home i la naturalesa a la manera oriental, on la figura del llaurador és un símbol de l'arrelament de les persones en l'espai natural [11] i del «Paisatge del Vallespir» (1912) on la distribució del terreny en la tela segueix clarament les pautes orientalistes de tancar l'horitzó [12].

De tot l'exposat fins aquest moment, és d'interès resaltar la ferma decisió presa pel nostre artista de centrarse en l'essecial, resolució que provoca un canvi d'estil. Per un costat, el vanvi es concretitza en la desaparició del cromatisme a la manera impressionista o «fauvista», per resultar-ne una certa inconcreció de la forma, i de l'altre, s'accentua l'esforç d'estructuració compositiva que ja serà present en tota la seva obra posterior. Del punt de vista temàtic, les vistes urbanes eran substituïdes per les rurals.

És molt possible que aquesta nova orientació es veiés així mateix estimulada pel retrobament del pintor amb la seva terra. En efecte, a partir de 1905, Sunyer comença a realitzar viatges esporàdics a Catalunya, estades que es feren més llargues a partir de 1908.

El contacte amb l'ambient artístic barceloní, els amics de la infantesa i el paisatge característic del Sitges enyorat durant els durs anys d'aprenentatge parisenc, degueren revifar en ell els valors del homes i de la terra estimada, d'una manera que sols la distància és capaç de desvetllar amb intensa emotivitat.

Dins del punt de vista cultural, el nostre artista es veié submergit en la disjuntiva Modernisme-Noucentisme que, arran de la publicació del «Glosari» de Xènius a la «Veu de Catalunya», començà a commoure, a partir de 1906, les afeccions intel·lectives de la societat catalana. El programa de civilitat, racionalitat, ordre, equilibri, mesura, proporció i harmonia difós per Eugeni d'Ors ben segur que trobà un bon acolliment en Joaquim Sunyer, ja que, en molts aspectes, era la traducció ideològica i literària que ell, en aquell moment, desitjava plasmar en la seva pintura.

Els contactes i l'acceptació de la ideologia noucentista s'acceleraren des del moment en què el nostre artista coneix Eugeni d'Ors, qui, el 1909, visità la seva exposició presentada a Lieja. L'encontre sembla ésser decisiu i uns dels resultats més evidents són les dues obres «Mediterrània» i «Pastoral», pintades el 1910 i exposades l'any següent a Barcelona en el Faianç Català, obres que clouen definitivament l'etapa parisenca i que meresqueren la consideració d'ésser l'expressió pictòrica més representativa del moviment noucentista.

Amb «Mediterrània» [13], Sunyer tracta el tema de l'Arcàdia feliç, extensiva a tota la conca del Mediterrani i representada per la conjunció benefactora del cel, el mar i la terra. L'obra, per l'acurada selecció i distribució dels components iconogràfics que hi intervenen, és una síntesi de valors que, en certa mesura, tradueixen l'esperit noucentista i les preferències humanes de l'artista. En aquest sentit, a «Mediterrània» s'hi aboca un saber simbòlic, de caire cosmològic, acumulat per les civilitzacions que convertire el «Mare Nostrum» en un empori de riquesa i de poder. Per això resulta d'interès efectuar la lectura iconològica de l'obra per a poder captar el seu ric contingut i valorar les afinitats i diferències existents entre l'ideari noucentista i el concepte de realitat que Sunyer desitjava transmetre a la seva pintura.

Quant a la composició, «Mediterrània» està pensada en dos plans, amb una escena de caire ritual a primer pla i un fons ocupat per una cala. Veiem ara els elements que intervenen en la composició, les seves relacions i el seu valor iconològic:

Espai: àmbit mediterrani pel tipus de vegetació i la conjunció mar-terra.

Temps: temps mític en què els homes vivien plenament integrats en la naturalesa.

Cel: símbol de la plena realització humana i, per tant, de felicitat.

[10] «Maternitat», 1908, obra resenyada a la nota 1.

[11] «Paisatge del Garraf», 1908, oli sobre tela, 76 x 106 cm., col. particular.

[12] «Paisatge del Vallespir», 1912, oli sobre tela, 48 x 48 cm., col. particular, Barcelona.

[13] «Mediterrània», 1910-11, oli sobre tela, 84 x 132 cm., col. particular, Barcelona.

Mar (cala): idea de refugi i de quietud suggerida pel moviment mansuet de les ones. El mar és un símbol de fecunditat.

Barca: instrument de treball ancorat en la solitud de la cala.

Terra: centre còsmic per excel·lència, la terra és mare de la vida vegetal i animal. L'escena es desevolupa al cim de la muntanya, lloc sagrat per a les antigues civilitzacions.

Vegetació: primer pla recobert per falgueres (?) que formen un mantell verd tractat a la manera expressionista. Al fons, les prominències rocoses que conformen la cala apareixen nues del mantell vegetal. Així, la vegetació suggereix la bondat de la naturalesa que acolleix i protegeix els qui hi viuen en contacte, mentre la nuesa de la roca simbolitzaria la seva duresa i hostilitat. Les atzavares, com a contrapunt vegetal típicament mediterrani, subratllen la unió entre la terra i el cel, amb un simbolisme latent de caràcter còsmic.

Gossos: emmarquen l'home i manifesten alegria davant la seva presència. Són un símbol de la bestialitat domesticada i, per tant, reflecteixen el domini dels homes sobre els éssers vius. També són un símbol de la fidelitat que, pel tipus d'escena on apareixen, bé podría equivaldre a la fidelitat amorosa que l'home ha de mantenir envers la seva companya.

Orenetes: com tota au són un símbol de llibertat i missatgeres de la divinitat. Però l'au també expressa l'anhel amorós i, en el cas concret de l'oreneta, aquesta és considerada un símbol de Venus, deessa de l'amor, i una al·legoria de la primavera.

Xais-ovella: situats en primer pla i a l'entorn de la dona. El xai és un símbol de puresa, pau i sacrifici per a la renovació periòdica del món. L'escena és maternal, significat o estat que es fa extensiu a la dona.

Ramat: pastura en la roca en un allunyat segon pla. El ramat és un símbol de les forces còsmiques, i, en contraposició als xais, el seu distanciament significaria la capacitat, després d'haver crescut al redós de la protecció materna (ovella-pastora), d'enfrontar-se amb la rudesa de la natura, és a dir, de la vida.

Peixos: tant en un sentit fàl·lic com espiritual, el peix és un símbol de l'amor, un símbol sacrificial que estableix la unió entre el cel i la terra.

Nuesa: expressa l'estat idíl·lic i de plena identificació amb la natura al marge de qualsevol «civilització».

Home: element masculí portador d'una xarxa plena de peixos. L'escena està pensada com una ofrena, ja que l'home ha escalat la muntanya per a retrobar l'estimada i desplega el seu present en el moment de l'arribada. El significat és clar: l'home amorós ofrena el fruit del seu treball.

Dona: com a «pastora» la dona té una funció de guia, però també encarna el poder suprem perquè el ramat és un símbol de les forces còsmiques. Així, la dona pot ésser considerada com un centre cósmic, generatriu de vida, la capacitat maternal de la qual és indicada per l'ovella i els xaix que l'envolten, un d'ells en actitud de mamar. Ultra això, la dona està agenollada sobre un mantell blanc, símbol de puresa, en contacte directe amb la terra, força còsmica per excel·lencia.

El carácter ritualista de l'escena queda reforçat amb l'actitud femenina de contemplar-se en un mirall, acció que tradueix l'espera de l'estimat. D'aquesta manera, la dona es concentra en ella mateixa en una actitud simbólica que transpúa la intimitat que precedeix l'acte amorós, insinuat per la imatge maternal que l'envolta. L'encontre entre dos estimats és proper.

Vist el significat de cada un dels elements que intervenen a «Mediterrània» és obvi que Sunyer posa l'accent en una sèrie d'aspectes resumits en la identificació amb la naturalesa i en l'escena de l'ofrena. «Mediterrània» resulta ésser, doncs, una síntesi d'un conjunt de valors que expressen la idea de treball, d'amor, de fidelitat, de família, d'unitat i de pau en definitiva, tot enmarcat en un bucòlic paisatge mediterrani que, pel tipus d'activitats que s'hi realitzen, és una imatge fidedigna de l'arrelament dels homes a la terra. També, l'arcaisme amb què són tractades les figures posa de manifest l'aproximació estilística, d'inspiració classicista, del nostre pintor amb les directrius artístiques impulsades pel moviment noucentista.

De manera semblant, amb «Pastoral» [14], Sunyer reprèn el tema de la vida centrada en la dona, considerada com a centre generatriu por excel·lència.

[14] «Pastoral», 1910-11, oli sobre tela, 106 x 152 cm., col. J. A. MARAGALL, Barcelona.

És aquesta la problemàtica plantejada des de les més llunyanes civilitzacions fins als nostres dies i present a través de les maternitats de les antigues cultures, en les Mares de Déu de la religió cristiana, en la «Primavera» de Botticelli, en el «Déjeuner sur l'herbe» de Manet i, fins i tot, present a «La joie de vivre» de Matisse que, per l'esperit i per l'època en què va ésser exposada (1907), bé podria haver influït en la concepció de la «Pastoral» sunyeriana.

Com «Mediterrània», «Pastoral» està plantejada en tres plans. Un primer on es desenvolupa l'escena principal, un intermedi recobert de vegetació i un tercer ocupat per les muntanyes que tanquen l'horitzó, deixant entreveure una franja celeste.

Els elements formals que intervenen en la composició són, pràcticament, els mateixos de «Mediterrània». Caldrà, doncs, retenir el significat simbòlic ja exposat i centrar-nos en les dues diferències principals que ens donen el sentit de l'obra.

En primer lloc, el mar desapareix i, per tant, es subratllen les qualitats orogràfiques del paisatge posades en estreta relació amb la dona. En segon lloc, manca la figura masculina i, així, tota la clau de la composició recau en la personalitat femenina.

Situada a primer terme, sobresurt la nuesa de la dona perfilada per l'entorn vegetal i muntanyenc que l'emmarca. D'aquest primer pla, desapareix el mantell vegetal present a «Mediterrània» i la dona ens és presentada estirada, en contacte directe amb la roca —de tonalitat blanquinosa— i envoltada pel gos, els ocells i els xais que reposen, dos d'ells, als seus peus.

El sentit de l'obra és clar. Amb l'absència del mar i de l'home, es potencia el caràcter còsmic de la terra (la roca blanca és un símbol de puresa i un centre generador de la vida) i el de la dona presentada com a la deessa, la gran mare de la naturalesa, el centre vital suprem. Però, al mateix temps, les virtuts de la terra són transferides a la dona, la qual, en estar estirada i en estret contacte amb ella, ens permet identificar-la amb el paisatge, circumstància que, en tractar-se d'un paisatge mediterrani, possibilita extendre la identificació a la terra catalana i, fins i tot, aplicar-la al mateix poble català, tal como ho interpretà Joan Maragall, que veié «Pastoral» com la més genuïna representació de la catalanitat [14 bis].

«Mediterrània» i «Pastoral» foren acollides per la crítica com la traducció sunyeriana del sentir estètic noucentista, però no per això n'hem de deduir una identitat absoluta de pensament, ja que si les coincidències són notables, també ho són les diferències i aquestes, a la llarga, s'imposaran i marcaran una pauta de distanciament envers el Noucentisme.

Abans, havíem fet notar que Sunyer redescobrí el poble i la terra on nasqué, revelació que coincidí amb la necessitat que experimentà d'ordenar, clarificar i estructurar el propi estil per a poder plasmar l'essencial de la realitat que l'envoltava. Necessitat, en conseqüència, d'estructurar l'espai pictòric, de precisar amb la línia les figures i objectes a reproduir i de subjectar el color a les formes a fi que aquestes tinguessin la contundència i la pesantor pròpies dels objectes reals.

És, justament, en aquest terreny, on podem situar l'acord del nostre pintor amb un art de síntesi que busca la simplicitat, la claredat, la mesura, un art classicista, d'arrel mediterrània, inspirat en els postulats noucentistes.

No obstant, això, existien molts aspectes d'aquest ideari que era impossible que fossin acceptats per en Sunyer, ja que contrastaven amb el seu anhel de realitat vivencial. Raimon Casellas, per exemple, en la presentació del «Glosari», parlava de la *creació de l'obra deslliurada del món sensible… Com més s'apartin les formes de l'aparença… i més s'acostin al tipus universal, al tipus abstracte, millor acomplirà l'art resultant la seva destinació social i humana* [15], concepció artística reblada per Torres-Garcia en precisar que es tractava d'un art clàssic *no derivat de les formes gregues, sinó quelcom completament independent, fora de tot lloc i temps* [16], és a dir, un art clàssic, d'arrel mediterrània, però universalista.

El Noucentisme, en definitiva, proposava un art essencial, basat en la idea, un art que si bé neix de la realitat, s'idealitza a causa de la universalitat que tendeix a la creació d'arquetipus. És aquí on l'*es-*

[14 bis] MARAGALL, J.: *Impresión de la exposición Sunyer. A un amigo, Museum,* núm. 7, Barcelona, 1911.

[15] CASAMADA, A. R.: *Sunyer i el Noucentisme,* Catàleg Exposició Antológica, Barcelona, 1983, pág. 44.

[16] TORRES-GARCÍA, J.: *L'orientació convenient al nostre art* (Notes sobre art, 1913), «Escrits sobre art», Ed. 62, Barcelona, 1983, pág. 40.

sencial noucentista y sunyerià divergeixen. Per a Sunyer, la captació de l'essencial no radicava en la plasmació de la idea, sinó en la vivència, profundament ressentida, de l'entorn natural que conformava el seu quefer quotidià. Per això, el nostre pintor buscarà una expressió artística arrelada a la terra i als homes, un art resultant de la representació de les coses sensibles en el que cada línia i cada taca de color donin raó concisa i profunda de les seves característiques essencials. D'aquesta manera, el sentit de la realitat sunyeriana es contraposa a l'idealisme estètic noucentista, que accentuarà l'esforç de simplificació ja iniciat per pintor per a conformar el propi estil.

Abans d'aconseguir-ho, Sunyer encara haurà de recórrer algunes etapes del seu procés formatiu que el condueixen a Ceret (1912), a Itàlia (1913) i a Banyuls (1914). A Ceret, Joaquim Sunyer es relaciona amb Manolo Hugué i amb Picasso, de qui l'interessarà la investigació cubista que intensifica el rigor compositiu ja impulsat per l'obra de Cezanne. D'Itàlia, s'emportarà l'impacte produit per Pollaiuolo i Signorelli quant a l'estructuració del cos humà. Sobre l'estada a Banyuls, li resultà molt fructífera en poder aprofundir l'obra d'en Maillol.

Com a obres representatives d'aquests anys i expressives dels dubtes estilístics que encara invaïen l'ànim del pintor, podem remarcar el «Paisatge del Vallespir» [17] —ritme cúbic de les cases i influència perspectivista oriental— i el «Retrat de Totote» [18] —traç gruixut i corporeïtat subratllada amb especial contundència—, tots dos del 1912, «Tres nus en el bosc» [19] i «Composició de paisatge amb quatre nus» [20] del 1913-1915 —estudi del cos femení emmarcat en la naturalesa, no exempt de monumentalitat— i «Puig del Mas» del 1914, on les figures, sese rostre, apareixen integrades al paisatge a la manera d'escultures arcaiques [21].

Malgrat el tractament dispar amb què són concebudes aquestes obres, totes elles, per la tendència a enrobustir les formes, denoten que Sunyer es trobava més aprop de Maillol que de Picasso, tendència que ens permet afirmar, conforme al parer exposat per Ràfols Casamada, que la pintura d'aquest moment està impregnada d'un cert sentit escultòric, una pintura de formes que pesen, relacionades per ritmes que trasllueixen el bategar de la natura [22].

L'estada a Banyuls, Ceret i la posterior a Sitges a causa de la Primera Guerra Mundial, té, com a conseqüència primordial, la sensibilització d'en Sunyer envers el paisatge del propi país, accentuant l'esforç d'estructuració, tot i conservar la idea de potenciar el primer pla amb el tancament de l'horitzó, mentre el seu sentit de l'ésser humà es concretiza amb una precisió de caràcter ètnic. Potser per això, els retrats comencen a ser més freqüents a partir d'aquest moment.

En termes generals, podríem dir que l'estil de Sunyer s'ha afinat i que els seus recursos pictòrics ja són capaços de transmetre l'enorme càrrega de sensibilitat amagada darrera el seu caràcter adust i poc comunicatiu. Es ara el moment en què es mostra, amb tota evidència, la distància que el separa del Noucentisme a causa d'un acostament a la realitat, perceptible a «Cala Forn» [23].

«Cala Forn», pintada el 1917, està concebuda amb la tònica habitual, emprada a «Mediterrània» i a «Pastoral», de situar els personatges en un primer pla, en un bosc, per una clariana del qual es visible el paisatge al fons. Es tracta d'un berenar que conté els següents components iconogràfics:

Terra: vista sintètica del paisatge sitgetá. A fi de facilitar-ne el reconeixement, l'artista ha seleccionat els elements més característics, situant-los en una posició que no correspon a la realitat.

Objectes: fruita, col·locada enmig del grup femení, amb la vida amb una clara simbologia relacionada, *atuells artesanals,* ben característics del nostre país: càntir i porró. L'aigua, continguda en el càntir sostingut per una noia, és un símbol del manteniment de la vida, mentre el vi del porró, subjectat pel nen, té el significat de sacrifici, joventut i immortalitat. Porró i càntir queden situats a un extrem, a una banda i altra de la dona revestida

[17] «Paisatge del Vallespir», obra ressenyada a la nota 12.

[18] «Retrat de Totote», 1912, oli sobre tela, 45 x 32 cm., Museu d'Art Modern, Barcelona.

[19] «Tres nus en el bosc», 1913-15, oli sobre tela, 125 x 151 cm., Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona.

[20] «Composició de paisatge amb quatre nus», 1915, oli sobre tela, 125 x 150 cm., col. M. Lerín.

[21] «Puig del Mas», 1914, oli sobre tela, 73 x 93 cm., col. particular, Barcelona.

[22] CASAMADA, A. R.: *Sunyer i el Noucentisme,* o. c., pág. 49.

[23] «Cala Forn», 1917, oli sobre tela, 120 x 140 cm., Museu d'Art Modern, Ajuntament de Barcelona.

de negre que, per la posició que ocupa, sembla l'àrbitre de la situació, amb tres noies i un nen a cada costat.

Personatges: dona madura, revestida de negre, i, com a tal, dipositària del saber tradicional. Ella és l'encarregada de transmetre la saviesa a la nova generació representada per tres noies i un infant. Potenciació, doncs, de la funció de mare i de guia de la dona i plena identificació de l'ésser humà amb la natura.

«Cala Forn» resulta ésser un veritable panegíric de la terra i de les virtuts de la gent catalana i, en aquest sentit, per la precisió ètnica-orogràfica, manifiesta un rebuig total de les essències mítiques que inspiraren l'obra d'afinitat noucentista. Així podem considerar «Cala Forn» com la resposta sunyeriana a l'ideari difós pel Noucentisme, resposta que converteix el nostre artista en un pintor de la realitat sensible, dotat d'un estil personal i inconfudible.

A aquest respecte, l'ideari noucentista, per ésser excessivament intel·lectualitzat, entrava en contradicció, malgrat la coincidència en fomentar les qualitats de la terra, amb el fort desig de *realitat* ressentit per Sunyer. Nogensmenys, hem de dir que aquesta *realitat* sunyeriana estava també transfigurada per la seva subjectivitat i impregnada, doncs, d'idealisme, però es tractava d'un idealisme més proper a l'ideal taoista, és a dir, arrelat en les vivències personals de l'artista i no en disquisicions teòriques com les desonvolupades pels noucentistes.

És així com «Mediterrània», «Pastoral» i «Cala Forn» resumeixen als nostres ulls les vicissituds que feren evolucionar l'artista sitgetà des de l'afecció noucentista —expressió de l'amor teòric per la terra— a la plasmació d'un llenguatge pictòric en que l'amor real al país es concretitzà amb la incorporació dels elements propis del paisatge i del poble on nasqué. D'aquesta manera, Sunyer, que en un moment concret de la seva existència, fou considerat com el màxim exponent pictòric del Noucentisme i que semblava que amb aquest ideari havia trobat la pedra de toc que encarrilaria definitivament la seva inquietud —vist, sobretot, el ressò i l'enrenou que les seves obres produïren—, s'apartà d'aquest moviment que no coincidia amb la seva visió de la realitat, ni amb el llenguatge pictòric que li permetés formular-la amb tota la seva intensitat real.

A partir d'aquest moment, l'estil d'en Sunyer s'aferma i l'artista entra en una fase de plenitud que li permet desenvolupar, en la quietut del Sitges natal, el seu propi ideari artístic que tradueix, en imatges serenes i d'un cromatisme transfigurat, l'espectacle encisador de la vida, creant una obra nascuda a l'escalf del diàleg tendre, íntim i fecund establert entre l'artista i la realitat, una realitat plenament identificada amb la vida.

Isidre Vallès i Rovira

Fig. 1. Joaquim Sunyer, *Mediterrània* (1910-1911).

Fig. 2. Joaquim Sunyer, *Pastoral* (1910-1911).

Fig. 3. Joaquim Sunyer, *Cala Forn* (1917).

Tres aspectos del historicismo regionalista: ética, libertad y clientela

ALBERTO VILLAR MOVELLÁN

Desde que Pedro Navascués estudiara hace años el *problema del eclecticismo* [1] quedaron abiertas una serie de posibilidades para sumergirse en el pensamiento arquitectónico del siglo XIX. Se trata de un método excelente para ir desvelando la complicada tramoya que hace funcionar los escenarios del historicismo. A lo largo de la segunda mitad del siglo, las preocupaciones de los arquitectos cabalgan sobre los temas técnico y estético: el primero para la defensa de la profesión contra la *intromisión* del ingeniero; el segundo, para intentar encontrar un camino de salvación a la arquitectura en cuanto arte. Pero a fines del siglo anterior y sobre todo a comienzos del nuestro, parece que dichos escollos, si no del todo superados, interesan menos en cualquier caso. Son ahora problemas de tipo ético, de moral privada y pública, los que pasan a protagonizar las discusiones de los arquitectos, y ésta es la batalla que se libra entre los *modernismos* y los *regionalismos,* la penúltima batalla, antes de que el *racionalismo* levante un nuevo orden moral en la arquitectura.

Vamos a señalar muy someramente tres aspectos en los que puede centrarse el análisis estético del historicismo regionalista: en primer lugar, la defensa del historicismo como orden moral frente a la *inmoralidad* del modernismo; segundo, la libertad condicionada del arquitecto como responsabilidad social; y tercero, la estructura social de la clientela que contrata la arquitectura regionalista y que, por tanto, mantiene aquellos principios.

EL HISTORICISMO COMO ORDEN MORAL DE LA ARQUITECTURA

El historicismo regionalista, tanto como el modernismo, han de estudiarse en el plano nacional como fórmulas diversas de escape ante la crisis de la arquitectura y de los arquitectos a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Como premisa indispensable habrá que partir de la diferente identidad de los dos términos que en la arquitectura española conocemos como *modernismo.* Uno es el *modernisme,* es decir, el modernismo propiamente catalán, unido culturalmente a la Renaixença, que tiene sus peculiaridades y su desarrollo cronológico bien conocidos y en el que no entraremos más que como referencia. El otro es el modernismo propiamente dicho, es decir, la variante española del *Art Nouveau* euroamericano, que se manifiesta a partir de la Exposición Universal de París de 1900 y aún más de la de Turín, dos años más tarde. Los arquitectos de comienzos de siglo, que tuvieron que optar por una de las dos corrientes imperantes, modernismo o regionalismo, tenían bien claro el origen de la nueva tipología. Un arquitecto profundamente convencido del historicismo y defensor a ultranza de la *tradición* en la arquitectura, como fue Luis María Cabello y Lapiedra, cuando

[1] NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX,* «Revista de Ideas Estéticas», núm. 114, Madrid (1971).

critica las «corrientes viciadas del *modernismo*», dice de él «que tuvo su origen en la Exposición de Turín de 1902» [2]. Es entonces cuando termina los estudios en la Escuela Superior de Arquitectura la promoción de Demetrio Ribes y Marco y Aníbal González Álvarez-Ossorio, dos profesionales a quienes podemos considerar pilares de ambas tendencias contrapuestas. A partir de entonces es cuando se difunde con profusión la arquitectura modernista por el territorio español que no es Cataluña.

La arquitectura fue posiblemente la última de las parcelas de la cultura a la que llega el modernismo. Sin embargo, su inquietante novedad y *exotismo* no tardarán en suscitar la intranquilidad primero y la protesta después de los sectores más comprometidos con la *tradición.* Entre 1905 y 1907 se van configurando los primeros brotes regionalistas y después de esa fecha arrecia pronto la peculiar xenofobia contra el modernismo que, en ciudades como Sevilla se hace virulenta.

Como ya señaló Eduard Valentí, casi todos los autores coinciden en descartar la identidad entre el modernismo estético y el religioso, pero no se ha de olvidar el hecho de que ya Juan Ramón Jiménez lamentara la fatídica coincidencia de los términos y de que Guillermo Díaz-Plaja señalara una cierta relación entre el modernismo estético y el religioso [3]. Es obvio que cuando el Papa Pío X condena definitivamente, en la encíclica *Pascendi* de 1907, toda la larga serie de desviaciones decimonónicas que se dieron en llamar *modernismo religioso,* los arquitectos no se sintieron en absoluto fuera de la comunión católica. Sin embargo, no es menos cierto que hay una extraña conexión que provoca la progresiva decadencia del modernismo arquitectónico y el desatarse de las pasiones estéticas en favor o en contra del mismo, lo que lleva, a fin de cuentas, al triunfo de los regionalismos, los cuales, por basarse en el respeto y a veces en el culto a la tradición, estaban fuera de toda sospecha en ese terreno.

En efecto, cuando Cabello habla de las «corrientes viciadas del *modernismo*» no podemos evitar la sensación de que se está enfocando el problema arquitectónico, como era frecuente también en las artes plásticas, desde un punto de vista moral, ético y no estético. Por extraño que hoy pueda parecernos, un estilo arquitectónico cual es el modernismo era susceptible de constituir en sí mismo algo pecaminoso, de ser portador de vicio, con lo que se llegaba a la curiosa circunstancia de que la fachada de una casa podía tener los mismos efectos morales que un desnudo pictórico obsceno. Los arquitectos se mostraban en general cautos ante semejante situación, pues eran conscientes de lo resbaladizo del terreno que pisaban si la discusión se dirigía por semejantes derroteros, pero las fuerzas sociales e intelectuales no querían sustraerse del todo a la tentación de incluir la arquitectura en el repertorio de lo condenable.

En este ambiente de polémica pronuncia Augusto Font y Carreras su interesante discurso *Tendencias que se observan en la teoría de la composición arquitectónica,* leído en el seno de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona el 19 de mayo de 1906. Font emprende una decidida defensa del modernismo arquitectónico: quiere cooperar al «noble afán» y «laudable fin» que se propone el «Arte arquitectónico llamado en buena hora Modernista». Se opone el arquitecto a Boileau, porque éste había criticado a Viollet-le-Duc por su racionalismo. Font precisamente defiende el racionalismo y el naturalismo arquitectónicos, y lo hace —he aquí lo admirable— incluso desde un punto de vista religioso: la obra arquitectónica es semejante a un ser vivo y también, por tanto, al hombre, que ha sido creado por Dios: «La obra arquitectónica —argumenta Font y Carreras— no es otra cosa que un organismo material que ha de satisfacer una necesidad de un orden determinado. Esta necesidad ha de estar satisfecha por medio de una estructura interna y por su forma externa; nos ha de manifestar lo que es, y para qué sirve; nos ha de expresar un sentimiento y nos ha de poner en evidencia que tiene vida, que se mueve, que se agita. De la misma manera que el hombre tiene su estructura interna, que satisface a las necesidades y a las facultades que Dios le ha dado de moverse y de trasladarse; recubierta por la carne, músculos y tendones que constituye la forma externa; cuya

[2] Cabello y Lapiedra, Luis María: *La Casa Española. Consideraciones acerca de una arquitectura nacional,* Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1917, pág. 19.

[3] Valentí Fiol, Eduard: *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos,* Ariel, Barcelona, 1973, págs. 28-30.

misión no es esconder ni ocultar la interna, sino preservarla donde así conviene, acusando su existencia más o menos explícitamente según sus necesidades» [4].

La postura adoptada por Font debe entenderse no como manifiesto o programa de las virtudes modernistas, sino más bien como justificación. Analizándola con detenimiento nos damos cuenta de que el arquitecto està defendiendo una opción que él cree *noble* y *laudable,* pero defendiéndola de ataques concretos en el seno de una polémica que se estaba agudizando desde 1905. En esta fecha había lanzado ya Cabello y Lapiedra una de las primeras andanadas furibundas sobre el *arte nuevo* en la memoria que acompañaba a los proyectos para la Real Academia de Medicina de Madrid. Al decidirse por los estilos históricos para resolver las fachadas, razona su oferta explicando que ha procurado «… ampararse de las nuevas formas, ficticias casi todas, que las modernas corrientes del Arte tratan de introducir en Arquitectura, privándola de su carácter severo y tranquilo, quitándole solidez, rompiendo las líneas y alterando la función de los miembros arquitectónicos, pugna con los sanos principios de su teoría artística, rompe las tradiciones de la Arquitectura y altera las leyes primordiales de la estética, dando lugar a ese producto híbrido, femenil y sin sustancia, aun cuando sugestione en su factura y detalles, que han dado en llamar *modernismo,* palabra hueca que, aplicada a la Arquitectura, nada revela ni quiere decir» [5].

Como se aprecia, el tradicional concepto de arquitectura aquí expresado por Cabello recaba para dicho arte dotes de severidad, tranquilidad, solidez, que se compaginaban dentro de unos límites marcados por los principios de teoría arquitectónica que, a su vez, estaban regidos por las leyes de la estética *académica.* Subyace en este planteamiento un sentido de la virilidad que se consideraba como algo propio de la arquitectura en la mentalidad académica de fines del XIX. En este punto los académicos se mostraban herederos de las viejas disquisiciones nacidas en el siglo XVIII acerca del carácter masculino o femenino de determinados tipos arquitectónicos; por ejemplo, la arquitectura romana frente a la griega, la de Boullée y Ledoux frente a la de los Gabriel. Herederos también del rigor moralizante del academicismo revolucionario y de la ética convencional elaborada por la burguesía dominante a lo largo del siglo XIX, la mayor parte de los académicos aceptan la idea del maniqueismo estético que enfrenta al *buen gusto* contra el *mal gusto,* teniendo por buenos, claro está, los parámetros marcados por la Academia.

Pero el efecto más curioso se produce cuando los criterios de tipo sociológico invaden el campo de la estética. Así pues, si en el plano social, durante los días del eclecticismo, está comúnmente admitido que el dominio del varón es bueno y los deseos de emancipación de la mujer son algo pernicioso, en el plano de la estética ganará terreno paulatinamente el concepto de que el *buen gusto* es una entidad sensorial de ámbito o carácter masculino, mientras que el *mal gusto* se identificará con el ambiente femenino. Todo esto no resulta extraño en el contexto de la época; baste recordar la fuerte implantación social de la idea de Adán como primer hombre puro, corrompido por Eva, la mujer impura, o el profundo arraigo que en la literatura o en la ópera de los días del simbolismo tiene la historia de Juan el Bautista, el hombre incorruptible, frente a la diabólica Salomé, que logra su cenit en la magistral pintura de Gustave Moreau. Por supuesto que la valoración moral que simbolistas y modernistas hacían de Salomé era diametralmente opuesta a la que hicieran los academicistas, pero de cualquier modo la mujer y el mal eran una misma cosa.

Sin embargo había algo peor que lo femenino, que a la postre se trataba de un pecado no intencionado: era el hombre corrupto, el homosexual, es decir, aquel que poseyendo de natura la virtud, o sea, el carácter masculino, adquiría por vicio el modelo femenino. Éste era moralmente máximo pecado. Cuando Luis Cabello habla de «ese producto híbrido, femenil y sin sustancia», que sugestiona en su «factura y detalles», está dirigiendo el peor de los insultos a la arquitectura modernista, pero incluso la está catalogando desde el punto de vista de la moral.

El 22 de junio de 1911 pronuncia José Domènech y Estapá su conocido discurso *Moder-*

[4] FONT Y CARRERAS, Augusto: *Tendencias que se observan en la teoría de la composición arquitectónica,* Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, vol. VI, núm. 4, Barcelona, enero 1907, pág. 8.

[5] De la Memoria del proyecto de la Real Academia de Medicina en la calle Arrieta, Madrid, redactada en 1905 y aprobada en 1909. Recogida en *La Casa Española…,* pág. 71.

nismo arquitectónico en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. Este discurso vino a ser el contrapunto del que pronunciara Font y Carreras años antes. Ya sin tapujos Domènech emparenta directamente el modernismo arquitectónico con el religioso, condenado en la *Pascendi.* El arquitecto acusa al modernismo de enmascarar los materiales, en especial el hierro, usándolo —dice— «… a escondidas y como si le diera vergüenza de su misión en tales casos» [6]. Obsérvese cómo alude a la «vergüenza», que tradicionalmente se relaciona con la conciencia de pecado. Por otra parte, la acusación parece incomprensible, pues una de las banderas enarboladas por el modernismo fue la del uso libre y sincero de los materiales; pero Domènech critica el *mal uso* del hierro porque hace posible romper la sacrosanta regla vitrubiana de la simetría tanto en plantas como en fachadas. La ruptura de la simetría significa también la omisión de la geometría, ciencia engendrada por el intelecto humano, que viene a ser para Domènech la quintaesencia del orden universal; su aplicación directa es tanto como una correcta aplicación a la naturaleza, a su modo de actuar: es así —apunta el arquitecto— como «… imitaremos a la naturaleza en su manera de obrar, sublime siempre como obra de Dios, pues… ella es esencialmente geométrica en sus intimidades y es perfectamente matemática en todas sus leyes» [7]. Vemos una vez más, cómo la actitud antimodernista, o sea, tradicional o académica, encuentra una justificación moral: el uso de la geometría no es sino la adecuación de la arquitectura al orden establecido por Dios, que es el orden natural.

El problema de la libertad arquitectónica

La catalogación del modernismo como práctica desordenada y corrupta no es, por otra parte, una peculiaridad española, ni siquiera catalana, sino algo bastante generalizado. Michel Ragon, al hablar de la arquitectura francesa de la generación de 1890, cita el caso de Josephin Péladan que se refiere al *Art Nouveau* en los siguientes términos: «Comment qualifier cet art où se joignent la main dangereuse du voyou et la main tremblante de l'erotomane, qui semble la collaboration de l'alcoolisme prématuré et de la débauche sénile» [8].

En el fondo, lo que se ataca desde el plano académico es el uso excesivo de la libertad en el arte modernista. La arquitectura tradicional puede expresarse libremente, pero dentro de los límites marcados por la *tradición* según el punto de mira de la Academia. Para el historicismo ecléctico esos límites se fijan en el uso de los estilos históricos con excepción del barroco; para el historicismo regionalista la libertad estilística es amplia, a condición de que se empleen materiales y mano de obra locales. En cambio, el modernismo no tiene otro freno para la libertad de la imaginación que el que imponen las condiciones del terreno y las posibilidades de los materiales usados en la construcción. Y este uso indiscriminado de la libertad se consideraba igualmente vicioso.

El problema de la libertad en la arquitectura está íntimamente ligado a la valoración moral de la misma. Ya José Urioste y Velada, al estudiar en 1901 el tema de la estética urbana en *La calle bajo su aspecto artístico,* mientras saboreaba las mieles de su triunfo con el Pabellón Español en la Exposición Universal de París del año anterior, plantea la cuestión de que la arquitectura no es un arte como los demás, que por su propia naturaleza pueden ocultarse y tener en este caso una mínima repercusión social. Por el contrario, la arquitectura, dice Urioste, es «el arte social por excelencia»; aunque su fin sea, como el de todo arte, la expresión de la belleza, se debe a su público y no puede existir sin él. Y siendo así —continúa el laureado arquitecto— «la apreciación de este público ¿no está siempre presente en el pensamiento creador del artista? ¿No es éste un hombre, sujeto, como todos, a las influencias del medio en que se desenvuelve?» [9].

[6] Domènech y Estapé, José: *Modernismo arquitectónico,* Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, vol. X, núm. 4, Barcelona, marzo 1912, pág. 6.

[7] Idem., pág. 10.

[8] Cfr. Ragon, Michel: *L'architecture (Génération de 1890),* en Bernard Dorival et alt.: «Du Realisme à nos jours», vol. IV, Histoire de l'Art, Encyclopédie de la Pléiade, Bruges, 1969, pág. 472.

[9] Urioste y Velada, José: *La calle bajo su aspecto artístico,* Madrid, 1901, pág. 32.

La conclusión es clara: el arquitecto está «sujeto»; su libertad, por tanto, se halla condicionada, sometida a la normativa que la sociedad a la que se debe le imponga en su momento. El historicismo, como todo academicismo, es una libertad vigilada. Para Cabello y Lapiedra las ideas estéticas, como las artes, están guiadas por un determinismo fatalista: el arte —dice— tiene que «someterse a la ley de sucesión, admitiendo *lo pasado, lo presente* y *lo porvenir*…» [10]. Se necesita, pues, una policía que observe este curso y evite la desviación; ésta es precisamente la función reservada a la crítica. La Crítica es la «conciencia del arte», la encargada de aplicar las leyes de la Estética de la cual son parte fundamental, en palabras del arquitecto, «*el buen gusto* y el *buen sentido* o sentido moral». Ni siquiera el genio puede librarse del peso de la crítica, que debe controlar su educación. Así pues, la crítica debe pregonar «… las excelencias del genio; pero del genio educado en sanos principios y guiado en la sana doctrina del Arte; no del Genio en libertad absoluta, que esto conduce al estrabismo, y es deber de la Crítica evitarlo» [11]. También antes había defendido Urioste que la sociedad culta debe manifestar su cultura en la estética ciudadana y viceversa, es decir, que debe obligar a guardar las reglas de la estética para que el pueblo se eduque.

De forma dramática los arquitectos caen en el dogmatismo Recordemos aquel planteamiento de Chueca Goitia al hablar de la arquitectura del tiempo de Felipe II; en el que afirma que las épocas de crisis buscan su seguridad en el dogmatismo, en la lucha por defender unas ideas fijas que se les van de las manos. Y ciertamente el final del historicismo transcurre en una época de crisis; Cabello lo denuncia sin paliativos, a su modo: la guerra, apunta, ha despertado el interés por el mercantilismo y el negocio, tan reñidos con el arte; ya no hay mecenas protectores de artistas y fundadores de hospitales; la vida se ha hecho «frívola y egoísta»; se ha roto el trato entre las clases sociales; desaparece la vida del hogar, primero porque se vive en la calle, agobiado por el mundanal tráfago, y segundo porque la mujer, alma de la casa «… sigue la extravagancia contemporánea, que propende a borrar la diferencia de sexos». Y termina con una exclamación lógica: «¡Cualquier tiempo pasado fue mejor!» [12]. También, claro está, en el mundo de la arquitectura: «Lo nuevo, lo moderno, la moda, el capricho, no son patrimonio del Arte y menos de la Arquitectura». El progreso y la tradición son para él una misma cosa, por lo que el pueblo que abandona la propia historia y no mira al pasado está abocado a la decadencia y llegará a la degradación [13].

En Sevilla, donde se viven de manera muy especial los problemas arquitectónicos durante los veinte años precedentes a la Exposición Iberoamericana de 1929, los intelectuales denuncian los cambios sociales y su relación con la arquitectura. El catedrático Joaquín Hazañas y la Rúa, en una conferencia ciertamente antológica de 1928 —*Algunas consideraciones sobre la casa sevillana*— afirma que en las modernas casas de pisos «se habita, pero no se vive». Para vivir se requiere un habitáculo más acorde con la dimensión y las necesidades humanas, y esto sólo puede encontrarse en la casa tradicional distribuida en torno a uno o varios patios: «Estas modernas casas —argumenta Hazañas— parece como que rechazan a los moradores, las otras, por el contrario, parece como que los atraen dulcemente» [14].

Por su parte, José María Izquierdo, el joven patriarca del regionalismo literario, enfocaba la cuestión arquitectónica predicando la necesidad de adaptarse a los nuevos tiempos, uniendo tradición y modernidad, cambiando las formas y manteniendo en lo posible el fondo, pero, a fin de cuentas, todo desemboca en una dimensión moral: «Y es que la arquitectura —escribe en 1923—, al lado de su aspecto estético y técnico, tiene un valor ético y político: además de construir, edifica» [15]. La influencia de Juan Maragall, tan patente en José María Izquierdo, hacía que la propia entidad arquitectónica de la ciudad adquiriera un significado místico: de este modo, Sevilla pasaba a ser para el

[10] Cabello y Lapiedra, L. M.: Op. cit., págs. 133-134.
[11] Idem., pág. 135.
[12] Idem., págs. 162-163.
[13] Idem., pág. 115.
[14] Hazañas y La Rúa, Joaquín: *Algunas consideraciones sobre la casa sevillana,* Sevilla, 1928, s/pág.
[15] Izquierdo y Martínez, José María: *Divagando por la Ciudad de la Gracia,* Sevilla, 1923, T. I, pág. 190.

escritor «la Grecia en Gracia de Dios». No otro sentido tiene el apelativo con que el autor la definió: «Ciudad de la Gracia». Y es así como los arquitectos del historicismo regionalista, que contribuyeron a dar forma a esa ciudad durante el primer tercio de nuestro siglo, consiguieron una fórmula arquitectónica éticamente intachable, moralmente bienaventurada. En nombre de la tradición, la arquitectura del regionalismo obtuvo bula para dilapidar el patrimonio urbano heredado, y no mucho tiempo después —por curiosa paradoja— serían los académicos quienes primero pondrían el grito en el cielo.

Estructura social de la clientela regionalista

Una vez analizadas las teorías que se han expuesto acerca de la ética del historicismo, mantenidas por las élites cultas, parecía interesante acercarse a observar cuál sería la respuesta de quienes podían invertir en la construcción por diversos motivos (industrias, comercios, negocios, vivienda propia, etc.) y, en resumidas cuentas, qué sectores sociales habían acudido a la llamada del historicismo. Es bien sabido que el modernismo catalán se apoyó en la poderosa burguesía de negocios, pero al mismo tiempo que alcanzó altas cotas de popularidad entre el pueblo llano. Esta misma popularidad la encontramos en el terreno de las artes aplicadas en lugares como Cádiz y Córdoba, donde, si bien la arquitectura deja muestras loables en este sentido, no alcanza sin embargo un desarrollo considerable.

El regionalismo llega a ser mucho más popular, no sólo en arquitectura, sino también en las artes aplicadas más conectadas con la construcción, como la cerámica, la rejería, la talla del ladrillo. La cantidad de glorietas, bancos, pérgolas, fuentes, arreglos de patios, zócalos, ventanas y balcones, jardines y parques en los que el regionalismo se hizo presente es incontable. Pero ateniéndonos estrictamente al proyecto arquitectónico, hay una anécdota muy reveladora de la atención que merecía el historicismo regionalista, incluso para utilizarlo como arma política. Cuando en 1907 la ciudad de Santander encarga a Javier González de Riancho y Gonzalo Bringas el Palacio Real de la Magdalena para regalarlo a los monarcas, se opta por un proyecto de *estilo inglés* que halagara a S.M. la Reina Victoria Eugenia [16]. En efecto, al recibirlo en 1911, la reina se sintió halagada, pero, como cuenta el Barón de la Vega de Hoz, Alfonso XIII encargó rápidamente a González de Riancho que proyectara un «ingreso decoroso», a base de regionalismo montañés: portalada renacentista, pórtico limitado por cubos, típicos soportales, etc. [17]. Y no deja de ser igualmente sintomático el hecho de que periódicos de ideología tan dispar como *El Liberal* de Sevilla o *ABC* de Madrid sufragaran en algún momento edificios regionalistas.

Si nos centramos en el caso del regionalismo sevillano, se ha venido sosteniendo que su arquitectura se apoya sobre el capital invertido por los terratenientes en el negocio inmobiliario, en los años anteriores a la Exposición Iberoamericana; el dinero para ello provendría en buena parte de las exportaciones agrícolas en los años de la Guerra Mundial. Si bien existe en esta afirmación parte de verdad, un análisis más cuidadoso de la estructura social de la clientela arquitectónica nos revela que no son los *labradores* los más interesados en la arquitectura regionalista, sino los *propietarios.* No en vano, la asociación más influyente quizá en la Sevilla de ese momento es el Real Círculo de Labradores y Propietarios.

Hemos realizado una cata solamente, pero suficientemente expresiva, entre las obras catalogadas com regionalistas de los seis arquitectos más significativos dentro del regionalismo sevillano: Aníbal González Álvarez-Ossorio, Juan Talavera y Heredia, José Espiau y Muñoz, José y Antino Gómez Millán y Vicente Traver y Tomás. Para tal fin se ha desechado la producción modernista de los mismos, así como la obra, bastante numerosa, que no admita clasificación estilística.

Los cálculos se han efectuado sobre un total de 397 edificios y de éstos, algo más del 41% fueron encargados por *propietarios,* concretamente 163 [18].

[16] Sobre el tema, véase el fundamental estudio de María Cruz Morales Saro: *Javier González de Riancho (1881-1953). Arquitecto.* Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1983, especialmente pág. 51-59.

[17] Vega de Hoz, Barón de la: *Prólogo* a Cabello Lapiedra, L. M.: Op. cit., pág. XXIII. Reproduce la maqueta Morales Saro, M. C.: Op. cit., pág. 89.

[18] Las 397 edificaciones consideradas son sólo una parte, aunque la más importante, de las 899 que hemos catalogado como regionalistas entre la producción de los arquitectos que tra-

Los hay desde luego de todas las categorías, desde la nueva nobleza, como el Conde de Urbina, el Conde las Torres de Sánchez-Dalp, el Marqués de Aracena, el de Villamarta, el Conde de Padul, el Marqués de Monteflorido y sus allegados, aristócratas que suelen recibir rentas del campo, hasta pequeños propietarios con un par de casas. Habría que distinguir igualmente los que se afirman únicamente propietarios, que encargan 103 obras, de los que compaginan su calidad de propietarios con otras actividades; así, 10 pertenecen a abogados, otros 10 a comisionistas, 9 a comerciantes, 7 a industriales, 3 a labradores, 2 a militares y 19 a viudas, que aun cuando a veces se declaran del comercio, actúan principalmente como propietarias. Éstos son, pues, los grandes comitentes de la arquitectura regionalista en Sevilla.

Un 22'4% de las obras computadas corresponden a la actividad pública o semipública, que suman 89, uniendo las 27 debidas a asociaciones diversas, las 50 que contratan Ayuntamiento, Iglesia, Diputación, organismos del Estado, etc., y las 12 de la Exposición Iberoamericana, teniendo en cuenta sólo las que corren por cuenta del Comité de la Exposición, no aquéllas realizadas por particulares para dicho Certamen. Se observará que la contratación de ambos sectores, habida cuenta de las especiales circunstancias en que se desarrolla el regionalismo sevillano por la preparación de la Exposición Iberoamericana, supone la mayoría absoluta de la producción arquitectónica en la ciudad durante el primer tercio del siglo.

El tercer sector, en razón del apoyo a la estética regionalista, es el del comercio grande y mediano, con 33 edificaciones, el 8'3% del total; 5 de ellas pagadas por *comerciantes capitalistas y hacendados* y 28 por gentes del comercio.

Los profesionales, que generalmente construyen sus casas para vivienda propia o de su familia, ocupan el cuarto lugar por la cantidad de construcciones, 31 en total, es decir, el 7'8%. Las profesiones están diversificadas, repartiéndose los edificios de la manera siguiente: farmacéutico, 1; archivero, 2; secretario del Ayuntamiento, 2; oficial de Correos, 3; empleados, 3; militar, 3; perito mercantil, 2; médico, 2; agente comercial, 1; representante, 2; agente de aduanas, 2; profesor del Correccional de Menores, 1; canónigo, 1; delineante, 1; facultativo de minas, 1; ingeniero industrial, 3; catedrático de la Universidad, 1.

A la industria corresponde el quinto lugar, con 22 obras (5'5%), de las cuales 5 son de industriales propiamente dichos, 7 de contratistas, 5 de fabricantes de gorras, 3 de industriales alfareros, 1 de industrial agrícola y 1 de marmolista.

Se ha dispuesto otro grupo con las 20 obras construidas por los mencionados arquitectos para ellos o sus familiares directos, que suman 16, y para artistas plásticos, que son 4. Así pues, la participación de los artistas se cifra en el 5%.

Sólo el 4'5% resulta lo construido por labradores, 18 obras, de las que 17 son de labradores exclusivamente y 1 de ganadero. Aunque algunos labradores están incluidos en el apartado de propietarios, son pocos; así pues, no deja de sorprender que en una economía de base agraria como es la andaluza, los grandes labradores, que suelen residir en la ciudad, no ocupen más que el séptimo lugar dentro de las secciones que estamos considerando.

El penúltimo escalón pertenece al pequeño comercio, con 11 obras construidas por clientes dedicados a las siguientes actividades: sastrería y comercio, 5; modas para señoras, 3; bazar, 2; ultramarinos, 1. Ello supone el 2'7% de la producción regionalista.

Por fin, el noveno grado lo ostenta, por paradójico que pueda parecer, el mundo del dinero: bancos y compañías de seguros. Contrataron 10 obras, 6 los primeros y 4 las segundas, que no dan más que el 2'5% de las 397 construcciones consideradas. Si nos paramos a pensar lo que significó la aportación de este sector, por ejemplo, para el desarrollo de la Escuela de Chicago durante el último tercio del siglo XIX, hemos de convenir en que la situación y la realidad arquitectónicas del momento que estudiamos ha de mirarse con ojos muy cuidadosos, si queremos llegar a la mejor comprensión del historicismo de comienzos del siglo.

Gran parte del fenómeno arquitectónico regionalista se apoya sobre una actitud romántica, en el

bajan en Sevilla de 1900 a 1935; suponen, pues, el 44% del total aproximadamente. Los datos están tomados del Archivo Municipal de Sevilla, en diversas secciones, y de la colección de Documentos de la Exposición Iberoamericana. Las profesiones de los comitentes se han contrastado en sucesivas ediciones de la *Guía Oficial del Comercio y de la Industria de Sevilla y su Provincia,* de Vicente Gómez-Zarzuela.

sentido moderno del término, y no poco quijotesca. Pero entendemos que es una sociedad que busca de forma desesperada ilusionarse con algo, y en el mundo de las artes, la *santa misión* de la renovación arquitectónica puede ser un buen camino. Aún en 1931, el arquitecto Javier de Luque criticaba los edificios que surgían en la Ciudad Universitaria de Madrid porque le parecían rígidos, fríos, poco juveniles y, por supuesto, faltos de espiritualidad, y concluía: «No debiera olvidar esa Junta Constructora que somos todavía románticos, felizmente románticos» [19].

Alberto Villar Movellán

[19] *Ciudad Universitaria de Madrid. Notas Críticas. Javier de Luque, Madrid, 1931.* En «AC», núm. 2, G.A.T.E.P.A.C., Barcelona (1931), pág. 37.

Coloquio sobre las ponencias de Belsa i Soler, Cantarellas Camps, Espiau Eizaguirre, González de Durana, Kawamura, Molins i Nubiola, Pizarro Gómez, Rábanos Faci, Rovira Gimeno, Saladina Iglesias, Vallés i Rovira y Villar Movellán

Bonet Correa, Antonio. Ahora yo creo que sería oportuno dar el turno a la mesa, a los que han escrito las ponencias que además tienen diapositivas y que podrán quizá aclararnos cosas ahora con las diapositivas y mostrar su discrepancia o su aceptación de lo que se ha dicho sobre el trabajo de ellos, y precisamente someterlo a la discusión en la sala.

Belsa Soler, Anna (Universidad de Barcelona). Bien a mí me gustaría dejar claro mi punto de vista respecto a lo que considero «nueva» la introducción de lo secesionista en la arquitectura o en la decoración en Catalunya durante la época que se ha señalado. Yo he trabajado, sobre todo, a base de textos escritos por los propios arquitectos, a base de opiniones personales que me han llegado a través de sus descendientes más directos, y para todos ellos sera común, tanto para arquitectos como para diseñadores (sobre los que ahora estoy trabajando para la tesis) que lo «vienés» era lo «moderno». En todas las publicaciones del momento que recogían el éxito que estaba teniendo la sección austríaca tanto en la Exposición Internacional de París de 1900 como en la Exposición de Turín de 1902, recogían la novedad que representaban las secciones austríacas, sobre todo en lo que respecta a las artes decorativas. Así pues, por ejemplo puedo citar el artículo de Jeroni Martorell que se publicó en la revista «Catalunya» el año 1903, en el cual, después de hacer un repaso de todas las aportaciones arquitectónicas del momento, llega a los austríacos y los presenta como los nuevos, como los modernos. Asimismo un arquitecto muy desconocido como es Josep M.ª Barenys i Gambús tiene un manuscrito que puede consultar gracias a su nieta, en el cual cita a los vieneses como los nuevos, los modernos.

Rovira, Josep M.ª (Universidad Politécnica de Barcelona). Perdón yo no sé si se trata tanto de que en la mesa discutamos criterios entre las ponencias que más o menos todos hemos leído y entremos en cierta polémica que puede ser rica, o cuanto se trata de intentar algo que Ignacio ha citado muy de pasada pero creo que estaba en un cierto origen no sé si polémico o provocador, pero cuanto menos interesante. A este nivel creo que las dos cosas pueden dar juego y yo por lo poco que pueda saber de algunos temas que otros ponentes han tocado, me ocuparé de los dos muy puntualmente y muy poquito. Respecto a lo que dice el escrito de Anna Belsa, y lo que ha dicho ella evidentemente es verdad, el artículo de Jeroni Martorell se ocupa de los vieneses, lo que pasa es que ¿de qué vieneses? porque Jeroni Martorell no habla de Loos, no habla de Kraus, es decir no habla de la gente que no confía en el lenguaje, de la gente que dice como Kraus: «yo soy uno de los pocos epígonos que viven en la casa del lenguaje, lo demás no es lenguaje», entonces en este sentido creo que intentar especificar por qué Olbrich, Hoffman y no Loos, creo que estará bien. Cuando los catalanes se ocupan de Viena, la secesión ya no existe, existe Kunstschau, es decir, otra cosa, ya no es a cada tiempo su arte y a cada arte su libertad como estaba escrito en el frontispicio del edificio del Olbrich de la secesión de Viena, sino otra cosa que se podía llamar «arte ensimismado» o el «arte por el arte» que estaba ya

en Kunstchau que es más tarde. Desde mi punto de vista, la única referencia que yo valoraría de Viena, será sobre todo la copia descarada que Puig i Cadafalch hace del proyecto *Artibus* de Wagner pero claro es que es 1917 cuando Puig i Cadafalch se calca el proyecto de *Artibus* de Wagner que es de 1878-88, no recuerdo. Quiero decir que me interesa más, tanto las cosas que se mencionan, como las cosas que se callan en Historia del Arte, en Historia de la Arquitectura, y a este nivel entiendo que el esfuerzo crítico, porque cualquier esfuerzo historiográfico conlleva una necesidad crítica, tendría a mi juicio que ocuparse bastante de estos temas.

Y, en segundo lugar, respecto a lo que ha dicho Ignacio de que ahora nos ocupamos de cosas ambiguas, también quisiera explicar cómo lo veo yo y seguramente cómo también lo debe ver él, por algunos escritos que ha hecho. Se trata tanto de entender que la historia no es acumulación de datos, sucesión, locadeismos, etc., etc., sino que la historia es las preocupaciones que tenemos nosotros aquí y ahora, y cuando es así, buscamos en determinados pasados que intuimos que son paralelos, para ver si nos aclaran algún problema de nuestra condición. Desde nuestro punto de vista en arquitectura, en un momento en que nadie se cree nada, en un momento en que los arquitectos tienen la desfachatez de decir que todo vale, es decir que puedes poner un capitel de plástico o una *Victoria Samotracia* volando con una grúa a 2 mm. de Carlos Santos tocando el piano. Todo esto vale, entonces, bueno a este nivel quiero manifestarme en favor de una historia que no dé por sentada, ni por aceptada ninguna valoración positiva que de la misma se ha hecho hasta ahora. ¿Qué ocurre en arquitectura y en arquitectura respecto a Cataluña?, pues que sólo tenemos, por cuestiones que no vienen al caso, alguna aportación que dice más o menos así: «Modernisme» bueno, «Noucentisme» malo, «Racionalismo» muy bueno, del 39 al 52 no pasa nada, en el 52 aparece el grupo R que salva la situación. Esto es una historia evidentemente burguesa, por supuesto. Contra esto, existiría otra historia. ¿Qué quiere decir bueno, y quién lo dice que es bueno, y en función de qué lo dice?, se supone que quien lo dice estará seguramente autojustificándose o autoatribuyéndose el papel de continuador de aquella vanguardia, y dice vanguardia con la mayor desfachatez, que existió por aquellos años. En este sentido, pues, y leo ahora dos o tres frases muy cortas de Batimo un filósofo italiano, actual, que dice más o menos así. «La historia como línea unitaria es sólo la historia de lo que ha vencido, la revolución ha de rescatar todo el pasado, ésta es su superioridad sobre el culto de los dominadores», pero como evidentemente en un tiempo de lo precario como es el nuestro, en un tiempo de las cosas que son muy frágiles, como es el nuestro, un tiempo, es decir, aquí y ahora en el que, bueno, desde soportar un partido socialista obrero, que últimamente la prensa y todo el mundo se está preguntando la «S» y la «O» qué quieren decir, etc., como todo nos puede ser rescatado, porque no estamos en un tiempo de pensamiento fuerte, es decir de pensamiento entero, sino en un tiempo de pensamiento débil, es decir, en un tiempo en el que araña cositas de un punto y del otro para intentar dar alguna explicación al caos en el que nos tocó vivir, como todo no puede ser rescatado dice Batimo, el rescate se de sólo en una perspectiva de construcción alternativa a la del historicismo burgués. Es por esta construcción. Es por esa construcción alternativa por lo que determinados sectores parciales de la historia de la arquitectura, se están debatiendo. Y es contra este positivismo, contra esta lectura positiva de la historia, que sólo quiere utilizarla, es decir, o sea reproducir, esclerotizarla, cerrarla, etc. Contra esto, es contra lo que seguramente van algunos de mis escritos, y los de bastante otra gente.

Bonet Correa. Si tenéis algo que añadir desde nuestra perspectiva, desde Córdoba, desde Valencia, Cartagena. ¿Eh?

Villar Movellán, Alberto (Universidad de Sevilla). Se va a discutir sobre un tema muy concreto del cual el autor va a saber más que nadie, más que yo desde luego. No, desde Córdoba no creo que haya mucho que decir de esto, sí, posiblemente Córdoba me ha dado con los últimos años una visión senequista de la vida. Aquello que se ha tratado en principio de que la secesión es igual a modernidad, quizá la secesión llegó al Sur, pero llegó de manera bastante peculiar, como forma, como dibujo, en impresos, en determinadas decoraciones arquitectónicas, efectivamente, superficiales muchas veces, pero yo recuerdo un texto de un arquitecto Jesús Yanguas Santafé que se publicó en defensa de la secesión, efectivamente, dándolo como algo moderno, como lo último que había en arquitectura, efectivamente, en esto estamos perfectamente de

acuerdo. Pero él lo dio a conocer en una revista del Ateneo Bético, que defendía las posturas regionalistas, estéticas, incluso políticas moderadamente, y él aparte de defender esto como arquitecto, pues lo que hizo, no era efectivamente, puramente secesión, además era arquitecto de la Hacienda pública y yo creo que más bien no encajó en la ciudad lo que él proponía, más bien sus colegas huirían un poco de lo que decía, quizá con cierta prevención. Esto sería hacia el año doce si mal no recuerdo aproximadamente.

Freixá, Mireia (Universidad de Barcelona. Secretaria de la sesión). No es para zanjar el tema ni mucho menos pero yo de las intervenciones que aquí se han hecho, sobre todo las relativas al conjunto de lo nuevo, de la modernidad respecto a Viena, he seguido el trabajo de Anna Belsa desde los orígenes y me parece que en realidad es un problema de método, no es tanto un problema de concepto sobre cómo se podría plantear. Realmente el trabajo, es un trabajo arqueológico de historiador en el que se ha pretendido establecer unas filiaciones y que ha llegado a la conclusión a través de unos documentos, de que en la época de Viena era lo nuevo y como nuevo lo querían utilizar. Lo que desde luego es muy discutible, a la vista de las últimas publicaciones es que realmente aquello fuera realmente la modernidad, no sé si esto es un poco el punto de discusión.

Rovira, Josep M.ª Yo sólo quería decir que si los catalanes de esta época decían que la secesión era nuevo, habría que decirles que eran unos ignorantes.

Villar Movellán. Una palabrita sólo en defensa de los pobres arquitectos ignorantes. ¿Como sabían ellos la vuelta que iba a dar la historia? Ellos creían que eso era lo nuevo y lo defendían, pero claro la historia da muchas vueltas, los que ahora, con la perspectiva del tiempo, los llamamos ignorantes.

Rovira. Si hubieran tenido algo que decir, se hubieran enterado de lo que era la secesión, de lo que era viajar a Viena de lo que era leerse a Kraus, de lo que era mirarse las obras de Loos, lo que pasa es que, me temo, es que no tenían nada que decir, como dice un vienés, precisamente, de lo que no sabes vale más que te calles, esto lo dice Wittgenstein. Si me he de poner como historiador y como yo leo la historia, he de decir: primero, que eran unos ignorantes, segundo que su trabajo tiene un escasísimo interés, porque además copiaban mal.

Pérez Rojas, Javier (Universidad de Valencia). Pienso que de la secesión hay quien lo toma como ya algo nuestro, que no le dé vitalidad a este lenguaje, pero sin embargo hay una serie de arquitectos que a veces aquí en Barcelona se ignoran, que yo creo que si le dan un estímulo nuevo y una interpretación que mereciera más bien analizarla, como es el caso de Anasagasti, un arquitecto muy al día de lo que estaba pasando, muy en contacto con todos los ambientes europeos y que al fin de cuentas va a ser uno de los que van a introducir pues una cierta novedad en arquitectura o una visión, por lo menos provinciana de segundo, y Palacios también podría entrar en esta onda.

Bonet Correa. Yo quisiera decir una cosa nada más y es que en este criterio disiento de Rovira. Hablaba de una lectura de la historia en la que se decía lo que era bueno y lo que no era bueno, lo que era menos bueno, pues precisamente, él está cayendo en la misma cosa. Hay algo que nosotros los que estudiamos el arte de la Península Ibérica y el arte Hispanoamericano, tenemos desde siempre presente y es que no importa que el arquitecto sea culto o inculto desde unos parámetros de una cultura absoluta como la que hablaba Rovira. A veces un arquitecto inculto puede hacer una obra genial, incluso a veces porque es inculto, porque es capaz de crear a partir de esto una obra personal. Un artista que lo ha entendido todo, pero que no tiene capacidad creadora, a mí por lo menos, personalmente me interesa mucho menos que el que no ha entendido nada pero que ha hecho una obra propia y personal, y ya no hablo sólo desde el punto de vista individual, sino incluso desde el punto de vista de determinado momento de una cultura de un pueblo. Son otros parámetros, es interesante saber que no lo han entendido, interesante saber que están desfasados, pero no se puede aplicar sincrónicamente los fenómenos y juzgar por la sincronía, sino que diacrónicamente también se puede hacer todo esto del arte. Y en fin, esto sería demasiado largo, nada más que lo planteo y quizá a lo mejor vuelva a salir a la larga.

Solà Morales. Creo que hemos desplazado la discusión de una cuestión a otra, una cosa es la valoración que los arquitectos hacían, de lo que se traían entre manos, y otra cosa es la valoración que nosotros hacemos de esto que ellos hacían. A mí me parece que efectivamente que cultos o incultos, conscientes o inconscientes está claro como

dice Rovira que ellos copiaban a veces mal y copiaban de láminas, en la escuela de arquitectura tenemos los tomos de las obras de Olbrich completamente manoseados de tantos estudiantes que iban allí con sus calcos a copiar exactamente los detalles de los edificios de Olbrich. Esto es del todo evidente. Yo el tema que quería suscitar es el historiográfico, es decir, cuando hablamos de que un arquitecto es secesionista esto lo entendemos como un símbolo de modernidad, o simplemente como un aspecto turbante de esto que Juan Antonio Ramírez planteaba el otro día aquí, el sucederse de los repertorios lingüísticos dentro de una dimensión que es propia, yo diría de los tiempos modernos, que es el consumo de la figuración. A mi juicio, el consumo que se produce en España de la Secesión pertenece claramente a este nivel y en cambio es menos innovador desde el punto de vista, de cambios más profundos, la prueba es que muchas de estas arquitecturas, la única lectura que admiten es una lectura estilística y en cambio no admiten, porque no representan novedades respecto a los esquemas académicos, otras cosas.

Bonet Correa. Yo para completar un poco la cuestión, contaría, incluso, una anécdota que tiene que ver con el empleo de tratados y de láminas y que demuestra lo que hacían con las revistas los arquitectos en España desde el Renacimiento. Era en un pueblo mejicano, después de fotografiar y visitar el monumento y yo era el único que había ido desde hacía mucho tiempo; todo el pueblo estaba muy intrigado y el que me invitó a comer quería saber mi profesión porque veían que no era gringo, que no era norteamericano, entonces yo le dije que me interesaba un poco aquello que tiene la arquitectura del edificio y por esto hacía fotografías y dijo, Ah, usted es ornamentista! Los arquitectos españoles e hispanoamericanos a lo largo de los siglos en cierta manera fueron ornamentistas sin cambiar las estructuras de los edificios, renovaron los ornamentos, así en la época de la secesión el edificio seguía siendo igual al anterior con otros ornamentos distintos ¿estás de acuerdo o no?

González de Durana, Javier (Universidad del País Vasco). Mi intervención va a ser un corte en seco respecto a lo que se estaba diciendo, porque de arquitectura paso a pintura, y de secesionismo a regionalismo, porque quiero comentar el uso del término regionalismo y que me parece una acepción muy amplia, se entiende por regionalismo la incorporación iconográfica de toda suerte de personajes inmersos en un ámbito rural, dedicados a actividades laborales campesinas y con una exaltación de la arquitectura rural y todo lo que la ruralidad conlleva. Quizá ha sido por eso por lo que no he utilizado el término regionalista en mi comunicación, pero claro, no lo he hecho porque no entiendo el regionalismo así, sino que lo entiende de una manera más estricta; yo lo he utilizado en un sentido más ideológico ideológico-político más que iconográfico, porque en el País Vasco existe una fortísima vinculación entre el regionalismo ideológicamente entendido y la ideología nacionalista vasca de aquel momento, finales del s. XIX y principios del XX. Así todo lo que tiene un componente iconográfico remitido al mundo rural no es regionalista en el sentido ideológico político y las *Lavanderas de Arles* de Gauguin un cuadro de lavanderas y referido a la Bretaña rural no es un cuadro regionalista. Regionalismo, según entiendo yo al menos referido a la pintura del País Vasco a finales del s. XIX y principios del XX, es aquello que soporta o ayuda a soportar la confección de un programa cultural para una ideología naciente y que trata de gestarse o está en pleno proceso de autogestación y que se apoya en cuatro puntos: uno de ellos es la pintura que hace una descripción étnica minuciosa y no de cualquier tipo de sujeto de la raza, sino de unos individuos escogidos con mucho cuidado, digámoslo «bellos» y «bellas» pero minuciosamente descritos, una exaltación de la etnia. Por otra parte hay una glorificación del paisaje vasco, entendido como la casa en que vive la raza vasca, una magnificación y glorificación del caserío, como lugar en que vive la familia vasca, a su vez apoyo de la sociedad. Una ética laboral asimismo magnificada, es decir los sujetos que aparecen trabajando, aparecen trabajando siempre en actitudes casi heroicas, no es un trabajo rural en que un sujeto está sudando, cansado, doblegado en una situación un tanto, digamos que disminuye al hombre. Esto es lo que yo entiendo que es regionalismo ideológico vinculado con una ideología política concreta. Esto me sirve para decir que no existe una estrecha relación, una estrecha correlación, por lo menos entre ideología de los cuadros regionalistas e ideologías de los pintores regionalistas. Concretamente Guiard, en la vida civil, era nacionalista vasco. Sin embargo sus cuadros no aportan imágenes al nacionalismo vasco por esto no lo he

calificado de regionalista. Sin embargo otros que estaban más próximos a otras concepciones ideológicas y políticas como podría ser Arteta muy próximo al socialismo en su época de juventud, aporta imágenes al nacionalismo vasco, que el nacionalismo va a utilizar para la difusión de su ideología.

Rodríguez Escudero, Paloma. Yo quería intervenir precisamente en este punto por dos afirmaciones que aparecen en la ponencia, que además acabas de ratificar no hay anecdotismo en la obra de Guiard y hay una carencia de ideología, lo cual acabas ahora de plantear explícitamente. Incluso ahora señalas cuatro condiciones, a tu juicio, que son determinantes para poder hablar de pintura regionalista: la descripción étnica, la magnificación y la glorificación del paisaje, la glorificación del caserío y una ética laboral magnificada. A mi juicio de estas cuatro, Guiard cumple tres, lo único que realmente Guiard no magnifica es el caserío, el resto, las pinturas, por ejemplo de la casa de Guernica son una magnificación laboral. Los paisajes que aparecen en la obra de Guiard, paisajes marinos, de la ría de Bilbao de la zona de Luchana …, son una glorificación del medio ambiente paisajístico al mismo tiempo que del trabajo y de la fuerza y la riqueza de este momento del País Vasco. En cuanto a la descripción étnica, en los cuadros que ahora mismo están expuestos en el propio museo de Bilbao, hay una total descripción étnica y una glorificación del echecogandei y del hombre de la tierra vasca. Otro punto que yo quería plantear es que, en una pintura cuando el pintor utiliza un lenguaje reconocible por el pueblo, identificable con él, ¿no hay mensaje ideológico? Porque yo ese punto no lo comparto, creo que toda la pintura de Guiard tiene un fuerte compromiso ideológico, que él se preocupa de hacerlo explícito. Respecto a su nacionalismo, lo que está haciendo Guiard, es una exaltación absolutamente regionalista, y en ese punto es tan válido como soporte a las tesis nacionalistas de Sabino Arana como lo puede ser los propios escritos de Sabino Arana en un lenguaje plástico. Es decir, yo no creo que el lenguaje que utilice un pintor tenga que ser descaradamente explícito; tenemos buenos casos en la pintura de la generación de la postguerra y de la preguerra en el arte vasco, para que tenga que identificársele ideológicamente. No es necesario, la pintura de Guiard es una pintura ideológica, yo no sé si es necesario partir de si era nacionalista o no, realmente toda su pintura es un canto que le puede servir perfectamente a Sabino Arana como siete tomos de lectura. Aparte de esto me gustaría preguntarte, tú que has estudiado perfectamente a Guiard como lo demuestra el libro que acabas de presentar, un libro espléndido por otro lado, ¿no crees que de estas cuatro premisas que tú has planteado; descripción étnica, glorificación y magnificación del paisaje, ética laboral y lo del caserío, que Guiard cumple tres?

González Durana. Creo que no. Lo que he dicho es que su pintura no tiene una ideología nacionalista, no que no tenga ideología, sino que no apoya el nacionalismo vasco. Guiard vive en el mundo rural, en contacto con los aldeanos, en contacto con la ruralidad y con toda la ideología que Sabino Arana y los nacionalistas atribuían a la Vizcaya rural, nacionalismo que tenía sus raíces, su poso, su última justificación en el mundo rural. Guiard de lo que se da cuenta es que en el mundo rural la gente no habita no comparte la ideología nacionalista de Bilbao.

Reyero, Carlos. Yo tenía aquí una cuestión que no sé si está en parte ya respondida con esta discusión que habéis tenido. Yo no conozco las pinturas de asunto histórico de la Casa de Juntas de Guernica pero por lo que tú dices aquí establecen una relectura con todos los temas históricos que se habían pintado hasta la fecha en base a que tienen el tiempo, los personajes, las acciones, la técnica, la consideración del espectador y la ideología distintos. Yo opino que no existe una relación entre técnica artística entre asunto, ni en el siglo XIX ni en ninguna época, y a mi francamente todas estas cosas me suenan ya sabidas de épocas anteriores, de los años inmediatamente anteriores. Sin conocer las pinturas de la Casa de Juntas afirmaría que no hay nada que se diferencie de lo anterior hay una unidad, el tiempo es variable, la presencia del pueblo es una constante en la pintura de tema de historia de los años ochenta-noventa. La técnica es variable, porque hay pintores que emplean una técnica que podríamos decir que es impresionista o con relación al impresionismo, otros tienen una técnica que podríamos decir que es más realista, luego hablas de que tiene una consideración alegórica cuando la pintura histórica tiene una cantidad de simbolismo y alegorías tremenda y que está presente en la cultura y en la mentalidad colectiva de la gente de 1880, 1890, y a mí en principio por

lo que leo del artículo tuyo me parece que es un episodio más de esta temática histórica que pro supuesto no es diferente en 1901 de la que hay en 1895 ó 1887.

Rodríguez Escudero. Lo que he querido indicar es que hay una ruptura y en Guiard respecto a la pintura de género histórico que se realiza en el País Vasco, ignoro lo que se hacía en otros lugares. En la pintura de los historicistas los personajes protagonistas son reyes, señores, individuos muy destacados de la sociedad medieval o de la que sea, en cambio para Guiard el protagonista es precisamente el pueblo anónimo. No me digas que no hay contraste. En las pinturas de los historicistas la acción está relacionada con la foralidad en el País Vasco, con la jura, con la defensa, mientras que la acción y las alegorías de éste son unas acciones vinculadas con el mundo del trabajo.

Bonet Correa. Yo quería decir una cosa, es lástima que no tengamos aquí las imágenes pero el problema de Guiard es fundamental para la pintura, no vasca, sino para toda la pintura española. Esto que está diciendo Javier es cierto, no tiene nada que ver con la pintura de historia. La lectura que tenemos del regionalismo es retrógada y le pedimos al regionalista que haga cosas retrógradas y Guiard, precisamente es el primero de todos los pintores españoles, salvo aquí en Cataluña que rompe con todos los preceptos, conceptos y latiguillos de toda la pintura española anterior. Es amigo de Degas va a estar en la vanguardia no sólo en España sino en Francia, incluso Regoyos es menos avanzado en ciertos aspectos que Guiard. Guiard va a aportar una serie de cosas que incluso no van a entender en el País Vasco. En fin, se puede ver cómo la pintura vasca avanza de la misma manera que Baroja lo puede hacer en la novela respecto a todo el resto de España y va a servir de modelo, de la misma manera que Bilbao es el puerto, la industria, etc. etc. La lectura de Guiard no hay que hacerla desde el País Vasco, si hace el paisaje o no, es el primer europeo respecto a la pintura española de la época.

Rodríguez Escudero. Nadie puede cuestionar el papel innovador que respecto a la técnica y a la temática y a la apertura a la pintura europea, tiene Guiard, no sólo para el País Vasco, sino para el resto de la península. Pero esa pintura que está haciendo Guiard es útil al nacionalismo. ¿Por qué el nacionalismo le critica? Pues le critica estrictamente porque lo que quiere y requiere el nacionalismo en ese momento no son deducciones implícitas, sino lo que quiere es una posición clara. En tu trabajo señalas que guiard no busca las señas de identidad del País Vasco como tal País Vasco y ahora en la discusión añades que se intenta acercar al campesino para buscar realmente cuáles son las señas de identidad propias y no las que le indican que tienen, entonces ahí hay una contradicción. Guiard realmente refleja la ideología del pueblo vasco, lo que ocurre es que el nacionalismo vasco en ese momento no es un nacionalismo que se pueda caracterizar por su racionalidad y quería una pintura mucho más explícitamente nacionalista, mucho más claramente a favor de la ideología de Sabino de Arana y para eso, claro, Guiard no les servía.

Bonet Correa. Sí, eso sería precisamente retrógrado, porque precisamente Guiard es el señor que va contra el tema y en cambio toma el motivo. Le da al País Vasco, la posibilidad de estar en la punta de la avanzada nacional, también en la pintura, y esto me parece a mi exaltación de la raza y del pueblo vasco.

Rodríguez Escudero. Estamos absolutamente de acuerdo en ese punto, lo que pasa es que la crítica que se le hace a Guiard no es precisamente por esto. Es mucho más interesante que un pintor se plantee problemas plásticos, formales, de introducción de innovaciones, que un planteamiento costumbrista de una realidad folklórica.

Valles i Rovira, Isidre (Profesor de la Universidad de Barcelona). El problema regionalista, un poco continuando lo que aquí se ha dicho, creo que plantea un problema de fondo en el que se cuestiona todo, esencialmente, el objetivo de la pintura o el objetivo de toda la actividad artística. En cierta manera en mi comunicación, yo no hablo de regionalismo, yo hablo de realidad, pintar la realidad, y en este aspecto me planteo, si pintar la realidad, y en este aspecto me planteo, si pintar la realidad o ser regionalista supone un planteamiento nuevo desde el punto de vista artístico. Si nosotros analizamos este problema, que ya se suscitó ayer, sobre lo que es nuevo y lo que es viejo o sobre qué supone la renovación del contenido artístico, está muy claro que hay muchas dificultades para resolverlo, porque en cada época y en cada momento se considera que lo que se está haciendo es lo más nuevo, simplemente el curso de la historia lo va dejando viejo.

Una de las especialidades del arte, es el arte moderno, arte moderno hoy día no significa nada, porque si moderno quiere decir actual en este caso nos estamos refiriendo al pasado. Para compensar esto nos hemos inventado otra que es la vanguardia artística y supongo que se pueden inventar más.

El planteamiento de base, y en este caso me ciño concretamente a la pintura, que se plantea a finales siglo empieza con el movimiento impresionista en el que intenta dar o establecer un modelo distinto al modelo académico. Un modelo académico que proviene del Renacimiento y que tiene aún raíces más antiguas y que se intenta superar con el planteamiento insistiendo en un aspecto de la pintura que es el caso de la luz, o en el caso de un término muy vago que es reproducir una impresión. El problema base me parece que es éste, es decir si desde finales de s. XIX se ha conseguido renovar este modelo artístico académico. Ha habido esfuerzos en uno y otro sentido, ha habido el movimiento fauvista, el movimiento expresionista, que a mi entender, poco modifican el planteamiento académico, ya que hay innovaciones eso sí, pero en su raíz es sustancialmente muy parecido. Cuando ayer estábamos hablando sobre el modernismo, sobre su contenido y sobre si el modernismo era o no renovador, a mi entender el modernismo carece de este aspecto renovador, porque de hecho lo que continúa es el eclecticismo anterior tanto en la temática como en la manera de plantear la composición. En este sentido, la pintura continúa dependiendo del ojo de una manera absoluta, y por tanto no se plantea o no se ha propuesto un modelo que acabe con esa hegemonía del ojo. Hubo (y en esto también me refiero a Sunyer dentro de la comunicación que he presentado), hubo un aspecto dentro de este movimiento de renovación para encontrar un modelo sustitutivo de lo académico, hubo un intento que estuvo inspirado en una civilización oriental, que es la introducción de los esquemas estilísticos correspondientes a la pintura japonesa que en cierta manera era deudora de la pintura china. Aquí sí que a mi entender había un nuevo enfoque de la composición artística y podría haberse logrado una renovación total puesto que se partía de presupuestos totalmente diferentes. La pintura occidental en su conjunto cogió un aspecto u otro de los postulados que procedían del extremo oriente, por ejemplo cuando se estaba hablando de levantar el horizonte, de hecho esto es un recurso que está inspirado en la filosofía taoista y que tuvo grandes repercusiones en la estética, consistentes en potenciar el valor de la imagen principal sobre la cual se quiere centrar la atención, entonces lo que se hace es levantar el horizonte para que actúe como de telón de fondo y potencie por tanto las características del tema principal. Otro aspecto que se incorporó y que podemos ver en nuevos pintores europeos, es sustituir la perspectiva lineal que es de tipo horizontal, frontal, por la perspectiva angular ascendente que va de abajo hacia arriba con la cual se consigue alargar el plano pictórico y que cada elemento encuentre su sitio exacto, es decir, es una manera de dar profundidad a los que se consigue anteriormente con la perspectiva lineal. En ese aspecto, si de renovación se trata y si se trata de sustitución de un modelo académico, esto se consigue o se empieza a producir a partir del cubismo, y de una manera radical se termina con este modelo a partir de la abstracción. Nos guste o no nos guste, la abstracción sí que a mi entender termina completamente con unas referencias que estaban basadas en la reproducción de la naturaleza. A partir de aquí, evidentemente, se suscita toda la problemática de la vanguardia artística para encontrar o dar una forma válida sustitutiva del modelo anterior.

Molins i Nubiola, Miguel. Adivino un peligro, que es, utilizando términos de Ángel González, el de autosupresión de este coloquio. Yo pienso que el problema de este coloquio es el del método que se ha elegido, de esto somos responsables todos los que estamos en la mesa, en todo caso yo propondría que encontráramos un lugar común al menos para agotar los últimos minutos que hay de discusión. Un lugar común en el que podamos intervenir tanto los que estamos en la mesa como los que estamos en la sala. En este sentido yo pienso un poco retomar lo que me parece que Ignasi había planteado, cuestiones que puedan ser generales y por tanto debatidas por todos. Pienso que aquí hay un problema, un problema que se suscitó ayer en la discusión y que se vuelve a plantear hoy, un problema que afecta en general a la historiografía del arte español y que viene determinado por la utilización de conceptos o de esquemas conceptuales propios de la historiografía europea extrapolados de cronologías que corresponden a movimientos europeos, y por otra parte por la pervivencia, pienso en cada uno de los casos concretos, de prejuicios

que pueden ser justificados o justificables por quienes de alguna manera, han combatido en la historia pero que no son nunca justificables como parámetros críticos cuando estos prejuicios se convierten en categorías de objetiva interpretación histórica. Quiero decir que por una parte estamos planteando cuestiones desde una perspectiva que es la actual y, por tanto, de alguna manera, muchas de las veces combatiendo actitudes o planteando problemas que son nuestros problemas, que son nuestras actitudes y buscando en la historia a aquellos que porque hayan defendido nuestras actitudes o combatiendo a aquéllos, que por el contrario hayan defendido actitudes opuestas, o bien aplicando esquemas conceptuales que son propios, insisto, de la historiografía europea y que no corresponden ni cronológicamente, ni conceptualmente a la historiografía española. Pienso que hay una cosa que es común en general a toda discusión, a todo planteamiento que se puede hacer alrededor de los problemas arquitectónicos, pictóricos, escultóricos, de principios de siglo en España, que es el problema de un nuevo contenido, evidentemente un nuevo contenido. Por primera vez en España se plantean las cuestiones referentes al arte o a los artistas en los términos que lo habían hecho a principios del siglo XIX en Europa. Por primera vez en España aparece el artista burgués, el artista que pertenece a una nueva clase, la clase burguesa y por primera vez, también, como han señalado muchos especialistas, se plantea la cuestión del arte y del artista en relación a la polémica entre artistas y sociedad con rebeldía entre el artista y la clase de la que forma parte. Esto es un contenido nuevo que se remite formalmente a todo lo que para este artista español, catalán, vasco, etc., etc. represente novedad que son todos los repertorios formales que se dan a lo largo del XIX en Europa. Por tanto es falso buscar modelos europeos como Baudelaire, Flaubert, etc., etc. La modernidad se plantea, o se tiene que plantear, necesariamente como compromiso con la clase contra la que, en principio, se quiere combatir, a la que se quiere convertir. Es una actitud de pacto, y por esto pienso que de alguna manera es problemática la utilización, por ejemplo, del concepto de vanguardia porque la vanguardia se sitúa al final de un conflicto que se ha planteado en términos de una ruptura fatal y que por no entender de compromisos, no entiende, por ejemplo, de un contenido nacionalista. Parte de la evidencia de que el público se ha roto en muchos públicos, de que no hay una homogeneidad de público y por tanto no hay tampoco homogeneidad nacional de gusto al que referirse. En este sentido cualquier cosa que intentamos referir o estudiar desde la perspectiva europea cae por su propio peso por este «décalage» entre los parámetros conceptuales europeos o los parámetros conceptuales españoles. Por tanto, yo plantearía primero la revisión necesaria por parte de la historiografía española de los conceptos, que no nos sirven aplicados a nuestras realidades concretas. En segundo lugar, analizar cualquiera de estos problemas desde esta doble perspectiva una voluntad de modernidad, por influencia o por mimesis del modelo europeo, pero por otra parte este contenido específico de esta modernidad expresado en términos no de ruptura fatal, sino de compromiso. Me parece que esto sería común tanto en el arte catalán como en el arte vasco y esto sería lo conservador, lo anticuado de esta modernidad, el forjar un lenguaje común en palabras de Foix que sea útil para generaciones futuras. En este sentido, yo pienso que la modernidad tiene muy poco de esa modernidad europea, es una actitud más de pacto, conservadora, de revisión de la propia tradición, cuando no de institucionalización de la propia tradición, en aras a forjar un lenguaje común. Por tanto, y con esto acabaría, hablar de vanguardia es poco útil porque i la misma vanguardia se plantea en los términos que hemos querido ver, o que hemos querido entender.

Bonet Correa. Queda un cuarto de hora para acabar. Tienes mucha razón, esta revisión de los parámetros sería muy importante.

Ayer, por ejemplo, hubo una comunicación del 98 y arte nuevo o arte viejo, Unamuno que escribe sobre Guiard, todo el problema de Unamuno y Europa y todo el problema de ruptura con Europa y todo el problema social de estos hombres. ¿Cómo se enfoca, desde qué parámetros, desde los europeos o desde los españoles, desde los vascos, desde los castellanos, etc. etc.?

Molins i Nubiola, Miguel. Sí, ahondando en un caso concreto por si no hay más polémica, ni más intervenciones, pienso que una de las cosas más reiteradas, es el utilizar abusivamente personajes, individuos y convertirlos en parámetros aplicables a toda la historia de la pintura o del arte español. Podemos hablar de vanguardia, si hablamos de los

pintores catalanes o no catalanes pero que han estado en Barcelona y se han instalado en París. Podríamos citar nombres, pero en el caso concreto catalán, no es aplicable esta idea de modernidad expresada en términos de originalidad. No hay voluntad de originalidad en el propio lenguaje sino una voluntad de servicio, a una comunidad, en este sentido esto es un contenido singular y poco moderno de como se expresa la modernidad española respecto a otros modelos europeos.

SUBSECCIÓN TERCERA

Los republicanos españoles y Goya (1808-1936)

José Álvarez Lopera y Miguel Ángel Gamonal Torres

El Goya de los republicanos

En una de las sesiones del II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, Corpus Barga, que dedicó íntegramente su ponencia a glosar la figura del pintor, se lamentó de no poder presentar «en este nuevo dos de Mayo que vive Madrid… otro Goya». Menos pesimista, Ilya Ehrenburg apuntó días más tarde en el mismo foro que «la nueva Guerra de la Independencia inspira un nuevo Goya aún desconocido». Y Heinrich Mann, que no estuvo en España pero habló en la sesión de la clausura celebrada en París, acabó también su discurso refiriéndose al aragonés, según el «pintor simbólico de la España eterna, combatiendo por su emancipación y por un mejor orden social y cultural» [1]. Aunque el Greco, Velázquez e incluso Picasso fueron citados ocasionalmente a lo largo del Congreso, ninguno de ellos mereció la misma atención que Goya y por supuesto ninguno fue presentado, al igual que él, como modelo a seguir. La razón para esta continua insistencia en el nombre de Goya se hallaba fundamentalmente, y al margen de la peculiar lectura que se hizo de su obra, en su asociación con la Guerra de la Independencia. A mediados de 1937, tras los bombardeos por los alemanes de Guernica y Almería y la intervención de tropas italianas al lado de Franco, los republicanos españoles estaban sumamente interesados en presentar la contienda civil como una guerra de independencia nacional frente a la agresión nazi-fascista, un enfrentamiento en el que la República, con su énfasis en la defensa de los valores humanos y de la libertad, sería el baluarte de las creencias democráticas y de las tradiciones culturales europeas. Es lo que vino a decir Negrín en el discurso de apertura del Congreso y lo que repitieron con monótona reiteración cuántos intervinieron en él. Una vez caracterizada la guerra civil como nueva guerra de la independencia y convertido Madrid, como en 1808, en cabeza de la resistencia, la apelación a Goya era prácticamente inevitable. Pero en esto, como en tantas otras cosas, el Congreso de Escritores no fue sino el escaparate donde se vertieron, convenientemente enmarcados entre himnos revolucionarios, todos los tópicos de la España republicana.

En realidad, Goya se había convertido, casi desde los primeros días de guerra, en un estandarte para los republicanos. Ya en octubre del 36, cuando las milicias catalanas entraron en Fuendetodos, el Sindicato de Pintores y Escultores de Barcelona se apresuró a enviar un telegrama de felicitación y un ramo de flores a la casa del pintor y, al tiempo que la Generalitat hacía poner allí una placa con un texto alusivo a la liberación y un busto realizado por Clará, Francesc Domingo publicaba un primer artículo sobre *Goya i l'art revolucionari* [2]. Me-

[1] Vid. *Congreso Internacional de Escritores Antifascistas.* II, 1937, Vol. III: *Ponencias, documentos y testimonios.* Edic. de Manuel Aznar Soler y Luis Mario Schneider: Laia, Barcelona, 1979.

[2] «Mirador». Barcelona, núm. 390 (9, octubre, 1936), 4. Más de un año después, tras la ofensiva de la primavera de 1938,

ses más tarde, el gobierno central decidiría realizar una tirada de los grabados de Goya basándose entre otros motivos en la convicción de que de ellos «se desprende un profundo sentido de independencia española» y organizó para presentar la edición una exposición con los grabados y 37 dibujos de Goya en julio de 1938 en el Victoria and Albert Museum de Londres. El intento más ambicioso de capitalizar con fines propagandísticos la obra de los grandes maestros españoles (una exposición en el Louvre con 144 pinturas del Prado y otros lugares entre las que se contaban 51 de Goya, 43 de Velázquez y 29 del Greco) no llegó a cuajar [3], pero el aragonés y su obra siguieron siendo utilizados durante toda la guerra en una gran cantidad de actos en apoyo de la causa republicana. Uno de los más curiosos, recogido por Glendinning en su monumental ensayo sobre *Goya y sus críticos,* consistió en un desfile en el que algunos artistas ingleses pasearon por las calles de Londres pendones con escenas imitando los *Desastres de la guerra* [4]. Otro, una conferencia pronunciada por Marcel Dieu en Nîmes, llevaba el título de *Le fascisme contre l'intelligence (Franco contra Goya)* [5]. Por lo demás, Goya exclusivizó hasta tal punto el papel de modelo propuesto a la consideración de los artistas republicanos que a mediados del 38 Bardasano, al hacer lo propio —repitiendo por otra parte toda la sarta de lugares comunes al uso— se sintió obligado a esbozar una excusa por lo manido del ejemplo: «El nostre art, els nostres artistes, han estat sempre rebels. S'han posat sempre al servei de la causa del poble. L'exemple es molt gastat, però cal citar-lo novamente: Goya. El genial Goya, l'art del qual és una condemnació enèrgica d'una època i una societat, la de l'imperialisme napoleònic» [6].

Como veremos, los republicanos se fabricaron una imagen de Goya hecha a su propia medida: no sólo un pintor rebelde, liberal enraizado en el pueblo, látigo del clero y de la aristocracia y profundamente despreciativo hacia la monarquía, sino también un artista anhelante de la justicia y la igualdad social, prototipo del resistente a la opresión (interior y exterior) y conscientemente revolucionario. Debido fundamentalmente a la diversidad de circunstancias históricas ningún otro gran pintor español del pasado era susceptible de una lectura semejante. En la literatura republicana sólo encontramos permanentemente repetidos tres nombres: El Greco, Velázquez y Goya. De ellos, Velázquez, respetado por su virtuosismo técnico, levantaría reacciones encontradas debido a su espíritu cortesano y a su fría objetividad. Renau lo proclama en su *Función social del cartel publicitario* como «… el pintor más profundamente español… y el más universal de su época», afirmando que «a través de su verbo espontáneo la entraña popular española… se recrea al sentirse reflejada» [7]; pero no es raro encontrar valoraciones más reticentes en las que a la vez que la admiración por la técnica velazqueña se descubre una cierta resistencia a identificarse con el significado de su obra [8]. Y no vamos a detenernos aquí en la serie de invectivas que le dedicaron los conferenciantes y redactores de panfletos anarquistas, quiénes, agarrándose a un clavo ardiendo, llegan a afirmar que

---

Fuendetodos volvía a caer en manos nacionalistas y Goya quedaba «entre los bárbaros». Vid. CAPDEVILA, Ll.: *Un català en terres d'Aragó. Goya entre els barbars,* «Meridià», Barcelona, núm. 14 (15 abril 1938).

[3] Sobre la edición de grabados de Goya y la exposición fallida en El Louvre, vid. ÁLVAREZ LOPERA, J.: «Aportaciones documentales sobre la edición de grabados de Goya de 1937». Comunicación presentada a las *Jornadas de Arte,* II, 1984, Madrid, organizadas por el Instituto Diego Velázquez del CSIC (en prensa). Y, ÁLVAREZ LOPERA, J.: *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1984, 2 vols.

[4] GLENDINNING, N.: *Goya y sus críticos,* Taurus, Madrid, 1982, pág. 197.

[5] Conférence donnée le 15 mai 1937 au Cercle d'Etudes Populaires de Nîmes. Nîmes, cercle d'Etudes Populaires de Nîmes, 1937.

[6] ROGER, M.: *L'art al servei del poble,* «Moments», Barcelona, núm. 11 (1938), 21-23. Santiago ONTAÑÓN, en la conferencia *Francisco Mateos y su arte,* pronunciada en la sede de la A.I.A. con motivo de una exposición de obras de Mateos y Yepes, celebrada en septiembre y octubre de 1938, reconocía a Goya como el creador del dibujo agresivo y el padre del dibujante comprometido de periódico, llegando a considerarlo «uno de los grandes maestros revolucionarios. No solamente en ciertas audacias pictóricas, sino igualmente en su contenido político y social» (reproducida en «El Mono Azul», IV-47 (febrero, 1937), Madrid, 107-119.

[7] RENAU, J.: *Función social del cartel publicitario.* Nueva Cultura, Valencia, 1937. Reedición en Fernando Torres, Valencia, 1976, pág. 73.

[8] Vid., por ejemplo, la posición de BERGAMÍN en su artículo *El museo de las maravillas,* Madrid. «Cuadernos de la Casa de la Cultura», Barcelona, núm. 3 (mayo, 1938), 367-371.

«Velázquez no puede, aunque quiera, olvidar al pueblo», colocando la etiqueta de cuadros «populares» a las escenas mitológicas o a los retratos de bufones pero no olvidarán nunca que «Velázquez embadurna lienzos teniendo por modelo a toda la chusma que con Felipe IV representa la corte de España» [9].

La valoración que hicieron los republicanos de El Greco es mucho más sugerente. A la vista de su temática y de los rasgos misticistas que se atribuían a su pintura, cabría pensar que al menos en los sectores más radicales hallaríamos el mismo tipo de ataques que se dispensaron a Velázquez o a Murillo (según Muro «desgraciadamente… enfermo incurable de religiosidad») [10], pero bien al contrario fue otro de los pintores mimados por el gobierno y los propagandistas republicanos se restauraron los cuadros de Illescas, se pregonaron a bombo y platillo los hallazgos de obras suyas desconocidas u olvidadas en conventos de clausura e iglesias de pueblo y, además de publicar un folleto titulado pomposamente *Nuevo descubrimiento del Greco,* se dedicaron gran cantidad de artículos a glosar su obra y el cuidado que la República ponía en protegerla. Debido a un cúmulo de factores muy heterogéneos fue considerado además como uno de los máximos intérpretes del pensamiento español, por lo que se le encuentra frecuentemente citado junto a Cervantes, Quevedo, Santa Teresa o Unamuno entre los creadores cuya herencia reivindicaban los intelectuales republicanos. Más difícil parece que su obra pudiese servir de aliento a la causa republicana y sin embargo Bergamín (que curiosamente llega en su exaltación antifascista a describir con palabras prácticamente idénticas la significación actual de las obras de El Greco y de Goya) escribió que «no hay pintura que pueda, como esta suya, templar la pasión viva y verdadera que ahora nos prende… es voz de nuestra voz. Grito de nuestro grito. Lenguaje llameante de la esperanza» [11]. Y aunque para ello tuvieron que librarse al mismo peligroso juego al que, simétricamente, parecen haberse entregado los teóricos y críticos del franquismo cuando decidieron recuperar para su particular interpretación de la historia la figura de Goya [12], también los anarquistas llegaron a ver en El Greco, mediante el fácil expediente de considerarlo nada menos que un pintor irreligioso, una figura de admiración: «El Greco —escribía Muro— no era un creyente. Era un sibarita… Su mística es falsa. Sus figuras no son ni humanas ni divinas. Son de cartón. Falsas como la idea que las inspira. Como la religión pagana que siente El Greco… El Greco no conquista fieles para la Iglesia. La mentecatez fanática no puede rezar ante aquellos seres alargados y fríos…» [13].

En definitiva: para los republicanos, El Greco era recuperable, Velázquez siempre digno de respeto, pero únicamente Goya alcanzaba el valor de paradigma como artista y como hombre, moviéndose además en unas circunstancias históricas que

[9] MURO, J. P.: *Arte necesario y arte innecesario,* CNT-AIT, Comité Regional de Levante, Valencia, 1937, págs. 10-11.

[10] Ib., pág. 11.

[11] Y añade: «Son estos lienzos banderas desplegadas, llameantes al viento madrileño que enseñan el lenguaje espiritual de la sangre. La victoria popular del hombre, la del amor, la de la vida contra la muerte. La de la paz. La de la palabra creadora» («El Museo…»). Meses antes había escrito de Goya: «Bajo un desorden aparente… hay en la pintura de Goya un orden perfecto… el revolucionario del corazón… el del amor y no el del odio. El de la vida y no de la muerte. El de la paz *contra* la guerra», *Pintar como querer. Goya, todo y nada de España,* «Hora de España», Valencia, núm. 11 (noviembre, 1937), 132-145.

[12] Los teóricos del fascismo español no parecen haber sentido, en principio, la menor simpatía por Goya, viendo en él, en cierto modo el símbolo de «la otra España». RAMIRO DE MAEZTU planteó la cuestión en su *Defensa de la Hispanidad* con una claridad meridiana afirmando que «… la Historia nos descubre dos hispanidades diversas, que Herriot… ha querido distinguir diciendo que era la una la del Greco, con su misticismo, su ensoñación y su intelectualismo, y la otra la de Goya, con su realismo y su afición a la «canalla» y que pudieran llamarse también la España de Don Quijote y la de Sancho, la del espíritu y la de la materia» (3.ª ed., Valladolid, 1938, pág. 57). Diríase, pues, que para Maeztu, Goya era inasimilable y sin embargo, y como oportunamente ha señalado GLENDINNING en su estudio ya citado, hacia 1946 el franquismo se había ya forjado un Goya particular: nacionalista, en absoluto afrancesado, espiritual a veces y, aunque de un modo peculiar, incluso religioso. Se puede comprobar cómo se consiguió esta asimilación leyendo *El Imperio de España* de Antonio TOVAR, en donde éste, tras afirmar que en el Siglo XVIII «la España ignorante tenía, contra la España cultura y contra Europa, la razón» y que al faltarle entonces al pueblo la aristocracia «sólo el fondo de España tenía una confusa conciencia de la España eterna» acaba por convertir a «Goya "el español sin Dios"» en el único hombre «representativo de esta conciencia que vivía… en la oscuridad», dando así la imagen de un Goya antiilustrado y antieuropeo. (4.ª e., Afrodisio AGUADO, Madrid, 1941, págs. 72-73).

[13] Op. cit., pág. 13. Palabras muy similares encontramos en la conferencia de Noja citada en la nota 15.

ellos presumieron similares a las suyas. No es necesario insistir en que la lectura que hicieron de su obra —que, por otra parte, apenas escruta ángulos que no hubiesen sido ya explorados con mucha anterioridad— fue esencialmente política y tendenciosa, que forzaron los datos hasta hacerlos encajar en el esquema que les convenía y que con frecuencia sus razonamientos son simplistas y la línea argumental burda, con lo que viene a resultar que sus semblanzas de Goya nos dicen casi siempre muy poco sobre el pintor, aunque a cambio, verdad es, que decimos mucho sobre ellos mismos. En realidad la gran interpretación de la obra de Goya desde una óptica de izquierdas la estaba realizando en aquellos mismos años, fuera de España, F.D. Klingender, intelectual marxista claramente afín a los republicanos que en carta a Timoteo Pérez Rubio afirmaba su voluntad de «hacer todo lo que esté en mi poder para ayudar a la causa» [14]. Pese a todo debe tenerse en cuenta que la producción literaria republicana fue un trabajo de urgencia, apasionado y dirigido además en buena parte a un público de escasa preparación cultural, por lo que probablemente no sería justo reprocharle falta de sutileza. Quizá lo más atractivo del conjunto de los escritos republicanos sobre Goya sea precisamente, por una parte, esa falta de matices (o mejor: su grado de apasionamiento) y por otra la identidad de enfoques que encontramos en todos ellos. En este asunto al menos, católicos y comunistas, liberales burgueses y anarquistas, parecen estar de acuerdo. Hay, lógicamente, variaciones, y algunas importantes, pero nunca llegan a afectar al fondo de la cuestión. Puede comprobarse todo ello en un grupo de lecturas directamente políticas que respondiendo a lo que podríamos denominar «versión tipo», se deben a personalidades bastante dispares, ideológicamente: el discurso de Corpus Barga en el Congreso de Escritores Antifascistas y los escritos de Renau *(Goya y nosotros de nuevo por nuestra independencia),* Ramón Xuriguera *(Goya, pintor del poble),* Noja *(El arte de la revolución)* y Juan P. Muro *(Arte necesario y arte innecesario)* [15].

Los dos últimos, textos de sendas conferencias pronunciadas en locales libertarios en 1937, sólo tratan de Goya incidentalmente, siendo el valor de sus apreciaciones sumamente desigual. Para Muro, a quien no interesa la calidad de las obras de arte sino la intencionalidad con que fueron hechas y los fines que servían, Goya es una figura cumbre del arte popular. Y ello por tres razones: primero, porque «no dio prestigio a la realeza», «no hace labor que pueda ser tenida en cuenta por los poderosos, por la Iglesia o por los serviles lacayos de la monarquía»; después, porque «sus mejores cuadros son reflejos fieles del pueblo y para el pueblo pintó y dibujó sus más bellas obras» y finalmente, porque con los *Caprichos* inaugura «nuestro arte de la caricatura… la burla o la sátira del ingenio al servicio del pueblo». La visión de Muro, que fue capaz de inventarse un Greco pagano, de decir que *Las Meninas* fueron pintadas para el pueblo y de defender la venta en el extranjero de Tizianos, Velázquez y Murillos (que él englobaba dentro del arte inútil e innecesario) responde al radicalismo anarquista en estado puro, basándose su conferencia —más bien arenga— en una media docena de burdos apriorismos. Encontramos una riqueza de ideas infinitamente mayor en el texto de Higinio Noja, pese a que su caracterización de Goya como prototipo de artista «revolucionario auténtico» podría inducir a pensar que no sobrepasa el nivel de análisis manejado por Muro. Goya, dice Noja, «no adula a nadie con el pincel. Al contrario. Es tan objetivo que al copiar motivos de la realidad ambiente, sus cuadros parecen sátiras y realmente lo son. Pinta a reyes y a grandes señores, pero los pinta tal cual és los ve, sin retocar y sin lisonjear». Goya parte, pues, de tres conceptos —independencia, autenticidad y fidelidad a la época— que ya se encontraban en la valoración de Muro. Lo que sucede es que Noja no cree que el arte revolucionario deba ser forzosamente popular y sobre todo establece una distinción entre arte de la revolución

[14] Copia de la carta de KLINGENDER a PÉREZ RUBIO. Arch. Serpan, caja sin numerar.

[15] CORPUS BARGA: Discurso en el *II Congreso…,* págs. 48-50; RENAU, José: *Goya y nosotros de nuevo por nuestra independencia,* «Nuestra Bandera», núm. 1 (enero-febrero, 1938), 96-99; XURIGUERA, Ramón. *Goya, pintor del poble.* Comissariat de Propaganda, Generalitat de Catalunya, s.a., Barcelona; NOJA RUIZ, Higinio: *El arte en la revolución.* Conferencia pronunciada en el Cine Coliseum de Barcelona el 21 de marzo de 1937. S.I., Oficinas de Propaganda de la CNT-FAI, s.a.; MURO, Juan P.: *Arte necesario y arte innecesario.* Conferencia en el Teatro de la Libertad el día 18 de marzo de 1937, CNT-AIT. Comité Regional de Levante, Valencia, 1937.

(que, aclara, puede ser contrarrevolucionario) y arte revolucionario en el que los aspectos temáticos o la intencionalidad del artista ceden paso ante los criterios meramente estéticos.

Los anarquistas, que siempre antepusieron la revolución a la guerra, prefirieron ver en Goya la personificación del artista rebelde e independiente ante el poder y que busca sobre todo expresar su visión crítica de la situación contribuyendo así a la emancipación del hombre. En cambio la lectura de los intérpretes más o menos directos de la política oficial republicana —uno de cuyos dogmas era «primero ganar la guerra; la revolución después»— partiría siempre de la identificación Guerra Civil-Guerra de la Independencia y de la idea de un Goya símbolo de la resistencia española ante la opresión interior y la invasión extranjera. Para ellos Goya es no sólo un pintor del pueblo, sino «el pueblo mismo hecho pintor, el pueblo desesperado, poseído por los demonios», como lo definió Corpus Barga, para quien el autor de los *Desastres…* «defendió en sus aguafuertes al pueblo, como el pueblo se defendía en realidad, a navajazos. Y reivindicaba la libertad del pueblo porque había venido a reivindicar el espíritu… la cultura en España». Renau fue aún más lejos, convirtiendo a Goya casi en el prototipo del luchador antifascista, es un pintor que «hasta el final de su vida… persiste en su impulso violento hacia la libertad de su pensamiento y de su acción, que es la propia libertad del pueblo». Según él, Goya, cuyos últimos días de vida fueron «un ejemplo de abnegación revolucionaria», habría sido capaz de contestar inmediatamente «… al nombramiento de pintor de cámara… con un audaz insulto en pleno rostro en su lienzo "La familia de Carlos IV"… ese cuadro en el que el odio furioso de Goya… ahonda con crueldad implacable… hasta alcanzar el patetismo morboso de una ejecución capital». Su arte adquiere así un «perfil antifascista… en la prehistoria del Antifascismo» y su pensamiento «refleja brillantemente» el «divorcio entre el Estado y el Pueblo». La conclusión de Renau («… el pensamiento ingente del gran artista nos pertenece por completo… La obra revolucionaria de Goya alcanza hoy categoría profética») era fácilmente predecible. Sin embargo, para conseguir este corolario, Renau no sólo tuvo que recurrir a groseras extrapolaciones (ese «perfil antifascista» de la obra de Goya) y a interpretaciones sumamente aventuradas, sino que además había tenido que hacer encaje de bolillos con la historia confundiendo en una sola la guerra contra Napoleón y la lucha contra el absolutismo y, lo que es más, haciendo que «el pueblo español, lleno de vida sana» fuese precisamente el protagonista de esa lucha por las libertades. De esta manera cerraba el círculo en la identificación Guerra de la Independencia-Guerra Civil (al identificar las aspiraciones del pueblo español de 1808 con el de 1936) y pudo fundir fácilmente al Goya «liberal» con el Goya «hombre de pueblo», pero dejaba al descubierto el carácter meramente panfletario de su artículo. La versión que ofreció Ramón Xuriguera fue en cambio mucho más comedida y próxima a la verdad sin dejar por ello de prestar a Goya las notas que le caracterizarían como pintor preferido de los republicanos. También él creía en un Goya enraizado en el pueblo y cuya posición era «la defensa de la libertad», un Goya que «había deseado para su pueblo una justicia social que los acontecimientos le negaban sistemáticamente» y que de haber vivido en el 36 hubiera realizado obras «llenas de intención política… porque ahora la lucha es sin contradicción». Pero al mismo tiempo era plenamente consciente de que buena parte de la obra de Goya —y en especial los *Desastres*— se levantaba precisamente sobre la contradicción entre el sentimiento popular y los puntos de vista liberales y no estaba dispuesto a saltar sobre la evidencia en aras de la propaganda. En consecuencia subrayó la importancia de los ilustrados para la evolución ideológica de Goya (algo que había olvidado Corpus Barga cuando afirmó, aproximándose al franquista Tovar, que «Goya aparece en la cultura española para llenar el vacío que deja el siglo XVIII en toda la historia de España») y se detuvo en analizar, tanto como las analogías, las diferencias entre ambas guerras (en especial en lo referente a la actitud del pueblo llano y los efectos que pudo tener sobre el arte de Goya). Por ello, frente a Corpus Barga o Renau, que interpretaron simplistamente los *Desastres* como un acto de repulsa al invasor, él no tuvo reparo en afirmar que en «els seus aigauforts, no hi haurà ni exaltació ni oropells militars. Hi haurà el sofriment, la tragèdia la devastació, la ruïna… Ambdós partits eran el seu. Per això esdevenia tan punyent en el resultat».

Digamos finalmente que aunque no de un modo absolutamente claro puede intuirse otro Goya más libre (o si se quiere menos condicionado), más pro-

fundo y más problemático a la vez, en afirmaciones y artículos de los intelectuales o artistas que aparecen relacionados con la revista «Hora de España». Fue allí donde se publicó la célebre *Carta de un pintor a un cartelista* en la que Ramón Gaya decía a Renau que «el cartel que yo pienso… lo hubieran pintado, naturalmente, Goya en España y Delacroix o Daumier en Francia», añadiendo de paso que *Los fusilamientos* le parecían «no… un cuadro… sino un genial cartelón» [16]. El hecho de que Gaya propusiera el ejemplo del pintor aragonés conectándolo con su defensa de un «arte libre, auténtico y espontáneo, sin trabas ni exigencias, sin preocupación de resultar práctico y eficaz» resulta enormemente sugestivo. Sobre todo cuando se piensa que —aún sin nombrar a Goya esta vez y con un énfasis mayor en el compromiso— volvemos a encontrar parecida defensa de un arte libre de recetas, auténtico y emocionado, en la *Ponencia Colectiva,* presentada al Congreso de Escritores Antifascistas y cuando, además, pueden conectarse ambas posiciones con la interpretación más libre —más libremente poética, cabría decir— que se hizo de Goya durante la guerra civil: el artículo *Pintar como querer. Goya, todo y nada de España,* de José Bergamín [17]. Los vericuetos de la prosa bergaminiana no son nada fáciles de seguir y mucho menos lo es el resumir su pensamiento en un espacio tan breve como el de que disponemos aquí, pero deben registrarse al menos su perspicacia al establecer la conexión Goya-Picasso y sobre todo el hecho de que Bergamín establece la grandeza de Goya y su enraizamiento en el pueblo partiendo de la afirmación de la libertad y de la voluntad personales frente a cualquier dogma preestablecido. Los tópicos (el Goya pintor revolucionario e intérprete del pensamiento popular español o la caracterización de la contienda como nueva Guerra de la Independencia) permanecen, pero el Goya que surge de la pluma de Bergamín es muy distinto al de las afirmaciones demagógicas y violentas de Renau.

La huella de Goya en el arte republicano

A pesar de ser una evocación generalizada y de que su nombre corrió constantemente en los comentadores y críticos republicanos, sólo podemos hablar de una influencia de Goya en el arte de propaganda desarrollado en la Guerra Civil, a partir de lo que llamaríamos un estado de ánimo común. Apenas comenzada la guerra y conocido el grado de ayuda prestada por las potencias fascistas a los insurgentes, la operación historicista de sesgo fundamentalmente político que supone el desenterramiento de Goya y su conversión en estandarte y arma de combate, corre paralela a otra mixtificación intelectual que luego se quiso presentar como un hallazgo popular: la gran profusión de romances que se desarrolló en estos infaustos años. Precisamente, desde las páginas de *El Mono Azul,* es donde, ya en septiembre de 1936, la conexión entre los dos hechos es más palpable a partir de la inserción de romances ilustrados con reproducciones de la obra de guerra goyesca. No podemos olvidar que este periódico madrileño fue hasta 1937 el principal portavoz de la Alianza de Escritores Antifascistas, estrechamente ligada al Partido Comunista y su expresión militar, el V Regimiento. Con estos principios, la interpretación de Goya como el más grande pintor «revolucionario» de la historia de España, tomado como lección ante la similitud de circunstancias que se conjugaban, era (como hemos demostrado anteriormente) oportunista, mítica y sólo hecha posible a través de grandes extrapolaciones y silencios, pero se convierte en el horizonte paradigmático en el que habían de beber todos los artistas del momento.

Sin embargo, creemos que hay que establecer una serie de diferencias entre lo que genéricamente denominaríamos «arte popular» y «arte culto». En el primero, fundamentalmente el cartelismo y las viñetas periodísticas, la dirección iba a ir por el camino de la traslación de arquetipos iconográficos goyescos, trasplantados a un nuevo espacio vi-

[16] *Carta de un pintor a un cartelista,* «Hora de España», núm. 2, Valencia (febrero, 1937). La no menos célebre respuesta de RENAU: *Ayer Goya, hoy John Heratfield (Contestación a Ramón GAYA),* «Hora de España», núm. 3, Valencia (marzo, 1937), constituye una defensa de la técnica del fotomontaje y no aporta nada nuevo a la visión de RENAU sobre Goya, pues incluso la invocación de su nombre venía provocada por la carta de Ramón GAYA. Debe recordarse, por otra parte, que RENAU, al defender en su *Función social del cartel publicitario,* el desarrollo de la herencia del realismo español, restringe los límites de este realismo al siglo XVII, olvidándose reveladoramente de Goya (quizá porque no encontraba en él las dosis suficientes de objetividad).

[17] «Hora de España», núm. 11, Valencia (noviembre, 1937), pág. 132-145.

sual y, en cierto sentido, descontextualizados. Serán, fundamentalmente, los *Desastres* y el «chispero» los que entren de lleno en esta función. En los dos casos se contraponen una escena y otra para lograr una relación de continuidad, que era lo que se buscaba, ayudado por la conexión madrileña entre el 2 de mayo de 1808 y el 7 de noviembre de 1936. Por lo general, el «chispero» o «majo» y el miliciano o soldado del Ejército Popular (depende de la época de emisión del cartel y del hecho a que se refiera), aparecen defendiendo, a pecho desnudo, o con escasas armas, la capital. La similitud de acciones en paralelo establecía una adecuada relación visual de la cual es ejemplo significativo el cartel de José Bardasano, editado por La Federación Española de Trabajadores de la Tierra, en conmemoración del I aniversario del inicio de la guerra, con el lapidario lema: «¡Fuera el invasor!». Este modelo fue repetido en muchas ocasiones, aunque tenía ya como precedente un cartel del V Regimiento lanzado en los días álgidos de la batalla por Madrid [18]. En el caso de los grabados traspuestos directamente, algunos, como los de Germán Horacio y Emeterio R. Melenderas, son significativos en lo que se refiere a este mecanismo, aumentado en el primero por la paráfrasis de una coletilla retórica muy usada por Goya en sus *Desastres:* «Esto lo vio Goya, esto lo vemos nosotros. Entonces y hoy España lucha por su independencia» [19].

Esta utilización de la obra de Goya había tenido lugar ya en épocas anteriores, y no hay más que volver la vista a las escenas de fusilamientos pintadas por Manet y posteriormente por Picasso, es decir, las escenas trágicas [20]. Pero a veces, como en el caso de Rivero Aguirre, la llamada al Goya alegre de las majas y los retratos nos lleva a un interpretación, también enormemente tópica, relacionada en esta ocasión con las campañas de salvación del patrimonio artístico, tema que tocará Timoteo Pérez Rubio en un dibujo [21]. De cualquier manera, la intención de estos carteles se verá claramente en un comentario aparecido con motivo de la exposición londinense de Goya: «Un pueblo que derramó sangre de historia en 1808, pero que a los ingleses les va a parecer, con razón, que se está derramando todavía. Porque el fenómeno curioso será ese: donde Goya pintó manolas y chisperos, los ojos británicos van a ver, aunque no lo quieran, milicianos de mono azul y corazón de roca, y además, otra trasposición: donde el patriota reprodujo soldados franceses, ahora aparecerán italianos y alemanes» [22].

Desde Baudelaire, el papel de Goya en la historia de la caricatura ha sido recogido como una constante referencial. Ya, un poco antes de la guerra, F. Carreño, desde las páginas de «Nueva Cultura», se había ocupado de reivindicar el arte de tendencia a la luz de la caricatura [23], expresando a las claras un alegato en defensa de la calidad artística en el que tenían que existir una serie de argumentaciones historicistas y estéticas. Al desenterrar de nuevo el Goya crítico social, fustigador de los vicios y costumbres de las clases privilegiadas de su época, los críticos y dibujantes republicanos se colocaban al lado de la interpretación romántica, liberal, y más tarde izquierdista, que identificaba al pintor aragonés como intérprete del pueblo y artista comprometido. Una y otra vez los caricaturistas republicanos van a acudir, en las intenciones polémicas y en algunas sugestiones formales, al Goya crítico de los *Caprichos.* Sin embargo, el mismo Carreño era un grosziano impenitente y los dibujantes periodísticos se movían entre las luces cruzadas de los caricaturistas franceses del cambio de siglo y algunas influencias «jugend» provenientes de la caricatura alemana, como ya lo habían hecho durante el primer tercio de siglo. Ello no obsta para que las

[18] El pie que acompaña a la reproducción de este cartel en un folleto es lo suficientemente indicativo de las intenciones que llevaban a la utilización de Goya, como para ahorrar cualquier comentario: «El carácter de guerra de la independencia que tomó nuestra lucha se comenzó a manifestar al pueblo de Madrid por medio de este cartel», *Carteles,* Madrid, V Regimiento, s.a.

[19] El cartel de Horacio fue publicado por Propaganda Frente Popular de Asturias (Vid. GAMONAL TORRES, M.A.: «El cartelismo y la gráfica política en la zona norte durante la Guerra Civil», *Congreso Español de Historia del Arte,* III, Sevilla, 1980.

[20] En plena guerra podemos recordar los *Fusilamientos en masa,* de BORRÁS CASANOVA, comentados por Noja, que aparecieron reproducidos en la revista valenciana «Estudios», núm. 160, Valencia (enero, 1937).

[21] El cartel de Rivero fue editado por el Patronato nacional de Turismo, con el lema «El arte de España —botín del fascismo internacional— lo defiende la República». El dibujo de Pérez Rubio —seguramente no publicado— se encuentra en el Servicio Histórico Militar, Archivo de la Guerra de Liberación.

[22] GENIL: *Goya en Londres,* «La Vanguardia», Barcelona (9 julio, 1938).

[23] *El arte de tendencia y la caricatura, «Nueva Cultura»,* núm. 11, Valencia (marzo-abril y 12 mayo-junio, 1936).

constantes referencias a la Iglesia, centradas en sacerdotes, obispos y monjes trabucaires no nos hagan recordar las parejas alusiones de Goya —aunque en un tono generalmente más brutal e incluso grosero—, pese a que la caricatura anticlerical, directa descendiente de «El Motín» y «La Traca», fuese suavizándose (a excepción, claro está, de los periódicos anarquistas) con el proceso normalizador y de vuelta al estado burgués emprendido por Negrín. Un repaso por las páginas de la prensa del momento, entre cuyos dibujantes podemos citar a Robledano, Ramón Peinador, Puyol, Ravassa, el mismo Bagaría, etc., sería suficiente para comprender el tema dentro de la brevedad a que nos vemos obligados. Con todo, la más directa alusión por parte de Cándido Fernández Mazas, en sus dibujos para «El Combatiente Rojo», o de Eduardo Vicente en sus tarjetas postales para el Ministerio de Instrucción Pública, nos traen a nuestros ojos uno de los temas preferidos de Goya: el del bestiario satírico en su versión asnal.

Ramón Puyol, entre el expresionismo y el surrealismo, en sus viñetas periodísticas y sus carteles, desarrollaba un mundo de imaginación, de presencias inquietantes y de agresión desaforada, en un artista particularmente dotado para la sátira y de una extraordinaria capacidad técnica. Por eso, Victorio Macho, en la introducción a uno de sus álbumes de dibujos, no deja de rendir tributo al tópico anunciándolo como un digno sucesor del genial sordo. Sin duda, lo que de dramáticamente español había en Puyol, como señalaba el anónimo comentarista de «ABC», lo enlazaba con esa tradición conceptista, simbólica y alegórica, en la que entraban en el mismo saco Quevedo, Gracián, Calderón y Goya. La desazón producida por sus imágenes, pasadas, no lo olvidemos, por el filtro de los expedientes surrealistas, nos podía hacer recordar al Goya más enigmático, escéptico y desesperanzado que apunta en el mundo personal de las grandes series de grabados y sus innumerables dibujos [24].

Sin duda, los *Desastres* serán lo más conscientemente usado como evocación, sobre todo por una serie de pintores, dibujantes y grabadores, que quisieron realizar unos «nuevos Desastres», ahora más que nunca teñidos de ataque político. La apelación a Goya, mucho más una evocación de circunstancias históricas que una auténtica búsqueda artística, no podía ser contestada de ninguna manera; por eso, cuando se comenta a los autores de estos álbumes, se recuerda constantemente al pintor aragonés. Había, por supuesto, un anhelo propagandístico que sólo tangencialmente podemos encontrar en el modelo, porque, pese a que se aparentan deseos de trascender la urgencia y contingencia del momento, pese a opciones expresivas generalmente alejadas de la propaganda gráfica como puede ser el surrealismo, rara vez existe en estas obras la denuncia humanista, indiscriminada, sin detección directa de culpables, bien al contrario, dejando ver lo que de más horrible tiene la naturaleza humana. Los artistas tenían que buscar una imagen, una apariencia, para hacer más accesible la ira y la inventiva. No por casualidad, la última edición hasta ahora conocida de la serie se hace en 1937, y, como muy bien intuía Bergamín (y ha demostrado Anthony Blunt y Genèvieve Barbé) [25], Picasso la tuvo muy presente en su *Sueño y mentira de Franco* y más indirectamente en el *Guernica.*

Los límites de esta ponencia nos impiden un detallado estudio de la obra gráfica de guerra de muchos de los más importantes autores del momento. No podemos dejar de citar *El Sitio de Madrid,* de Francisco Mateos, exponente de lo que Santiago Ontañón llamó una «pintura de odio» y en el que la agresión, el sarcasmo, el llamamiento a los monstruos de la imaginación, presentan un grito desgarrador contra los —para los republicanos— causantes y artífices de la tragedia, en una tremenda invectiva en la que el insulto, la necrofilia y el horror están presentes en los intentos de crear una «imagerie» popular [26]. La obra de Castelao, mucho más conocida, sobre todo en *Galicia Már-*

[24] Introducción de V. MACHO a *La Guerra Civil. 32 dibujos de Puyol.* Edic. Populares Arte, Madrid s.a.; vid. *Notas de arte: Puyol y Puyol,* «ABC», Madrid (18 octubre 1936) y (26 marzo 1937), respectivamente; GRIMAU, C.: «Puyol o el arte de la distorsión», *Puyol, Ramón. Exposición antológica,* Ayuntamiento, Algeciras, 1981.

[25] BLUNT, A.: *Picasso's Guernica.* New York, Toronto, Oxford University, 1969; BARBE, G.: «La inspiración goyesca en "Sueño y mentira de Franco" y en "Guernica"», *Seminario de Arte Aragonés,* Zaragoza, núm. 32, 1980, 107-113.

[26] La edición, de 10 litografías, en Madrid, Artes Plásticas de Altavoz del Frente, 1937; vid. ONTAÑÓN, S.: op. cit.; GAMONAL TORRES, M. A.: *Agresión y sarcasmo en Francisco Mateos: El sitio de Madrid 1937,* «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada» (en prensa).

tir y Atila en Galicia, es la denuncia por parte de un «exiliado» nacionalista de la represión desencadenada en su tierra. Auténtico arte de resistencia, recoge lo mejor de Goya en las escenas de la inhumana represión en la retaguardia, en el caso siempre acertado uso de los textos como comentario escueto y seco de las imágenes y en la plasmación de esa pequeña guerra cruel que está por detrás de las fanfarrias militares y las aureolas de la gloria, incluso en el tremendo pesimismo que trasluce el segundo álbum [27]. En cambio, la obra de su coterráneo Arturo Souto [28], se centra más en las escenas de lucha y rebelión de campesinos y obreros contra la agresión de los militares rebeldes, a pesar de sus escenas de horrores: violaciones, bombardeos, ahorcamientos…, pero está transida del didactismo y optimismo histórico del realismo socialista que en cierto sentido el pintor gallego logra transmutar a través de su particular visión y hacer pictóricos [29].

Resultaba muy difícil para los artistas plásticos superar a la fotografía que, gracias a su mayor grado de iconicidad había dado, y seguirá dando durante la próxima guerra mundial, los suficientes testimonios del horror de la guerra moderna. El recurso a las posibilidades que el surrealismo daba para la representación de lo más recóndito, y a veces aterrador, de la condición humana, fue el camino que escogió Antonio Rodríguez Luna para conseguir en sus dibujos de guerra la más alta expresión de la tragedia española. A medias entre Max Ernst y el Bosco, el pintor cordobés hace del fascismo, la guerra y la destrucción una vivisección sin paliativos, sin dejar de estar dentro de los afanes propagandísticos y ser una obra de lucha y de tendencia en la que tampoco dejan de atisbarse sugestiones goyescas, sobre todo en la significativa escena titulada *Fusilamientos en la plaza de toros de Badajoz,* ya comparada en su época con los Fusilamientos del maestro aragonés [30].

Una cierta complacencia en el horror, pasada por el tamiz del surrealismo, era lo que se daba en Luna. Pero el más significativo representante de la pintura negra española era J. G. Solana, de una España negra que derivaba tanto de la pintura de Goya y algunos de sus seguidores, como de la obra de Verhaeren y Regoyos. Esta relación había ya sido vista por Machado y Ramón Gaya [31]; pero es que el gusto por lo macabro, la detención morbosa en algunos grupos de muertos, la visión trágica, tremenda, sin concesiones, en sus litografías para la revista «Madrid» y el álbum del mismo título editado por el Ministerio de Instrucción Pública, nos mostraba un punto de vista de una radical anacronía —tan certeramente puesta de manifiesto por el propio Gaya— que desvelaba lo que de revuelta campesina, de «jacquerie», de algo cercano al «92» francés y Cuba, demostraba la guerra civil española como respuesta increíble de un pueblo atrasado [32]. Tampoco podemos dejar de lado lo que de goyismo había en la visión popular del último de los madrileñistas, galdosiano y arnichiano a un tiempo, Eduardo Vicente, sobre todo en sus dibujos para «Comisario», aunque tanto en esta revista como en *Los Dibujantes en la Guerra de España* [33], se decantaba en ocasiones por la tragedia y la épica, recordando al Daumier de la *Rue Trasnonain* o nuevamente al Goya de los *Fusilamientos* [34].

No deja de haber el mismo estado de ánimo que emparenta todas estas series en los dibujos que Luis Quintanilla expuso en la rotonda del Hotel Ritz de Barcelona a finales de 1937. Aunque el muralista, de conocidas y probadas lealtades políticas socialistas, enunciaba unas definiciones gráficas más

[27] Las dos obras fueron publicadas respectivamente por el Ministerio de Propaganda y la Sección de Propaganda del Comité Nacional de la CNT. Reediciones han sido hechas, junto a un tercer cuaderno de guerra titulado *Milicianos,* por AKAL.

[28] *Dibujos de la guerra.* Edic. Españolas, s.a., Madrid.

[29] GAYA, R.: *Madrid. Cuadernos de la Casa de la cultura,* «Hora de España», núm. 6, Valencia (julio 1937), págs. 76-78. Más reciente, SEOANE, L.: «Arturo Souto e os dibuxos da guerra», en SOUTO, A.: *Dibuxos da guerra,* Ediciós do Castro, La Coruña, 1977.

[30] RODRÍGUEZ LUNA, A.: *Dieciséis dibujos de guerra.* Nueva Cultura, Valencia, 1937.

[31] MACHADO, A.: *Los complementarios.* Losada, Buenos Aires, 1957, cit. por BOZAL, V.: *El realismo plástico en España de 1900 a 1936,* Península, Barcelona, 1967, pág. 86 y GAYA, R.: *Carta de un pintor a un cartelista,* op. cit.

[32] GAYA, R.: *Madrid…,* op. cit.

[33] Prólogo de GARCÍA MAROTO, G. S.I., Edic. Españolas, 1937.

[34] GAYA, R.: *Exposiciones. Frente a un escaparate,* «Nueva Cultura», núm. 3-5 (junio-julio, 1937) y CARREÑO, F.: *Eduardo Vicente, pintor de Madrid,* «Comisario», núm. 3 (noviembre, 1938).

cercanas a la caricatura [35]. El tono goyesco está más presente en un dibujante de filiación anarquista, madrileño de nacimiento, pero que desarrolló toda su labor durante la guerra civil en la capital catalana: nos referimos a Gumsay, seudónimo de Gumersindo Sainz de Morales, en sus *Estampas de la España que sufre y lucha* [36]. En ellas, con un miserabilismo social y un moralismo muy caro a los anarquistas, su tono negro, el simbolismo medieval, los bombardeos y la represión, la puesta en evidencia de la retórica militar, los mitos como Saturno (que también recuerdan a Goya), se nos muestran a través de un expresionismo truculento y exagerado que hoy producen más una sonrisa que el efecto primitivamente deseado [37]. Algo semejante le ocurrirá a Andrés Martínez de León, un autor que se movía mejor dentro del dibujo humorístico que de este género, y en el que la enorme confusión que reina en el espacio visual y sus nada excepcionales dotes le hacen perder gran parte de la virulencia querida [38]. «Yes», que era fundamentalmente viñetista con incursiones como cartelista, manifiesta cierta semejanza y cercanía a Puyol. Su amor por las figuras de grandes masas, el tratamiento gráfico muy deudor del expresionismo alemán, la individualización expresiva de las figuras aisladas, no puede evitar un tono panfletario —por lo demás muy común— que le hace llegar a un detenimiento en cierto realismo épico, tan querido de los dibujantes comunistas [39]. Por último, José Bardasano, en colaboración con su mujer Juana Francisca, realizará *Mi patria sangra. Estampas de la Independencia de España* [40] en la que los recuerdos de Callot, Castelao y Goya, su formación académica y el aire de un mundo que estaba a punto de terminar ante la eclosión de la máquina fotográfica portátil —el del artista periodista—, es decir, su tono de reportaje de guerras pasadas, nos planteará una serie muy correcta, pero falta del sentimiento desbordado que Gaya quería y que muchos dibujantes recogieron. Entre el aire melancólico, la ilustración de libros y la historieta realista de los años 30, los dibujos de Bardasano, el más prolífico ilustrador de la guerra, defensor de una epicidad y heroicidad que merecían mejores épocas, definidor de un realismo socialista español y el más claro exponente del pintor-cartelista que rechazaba Renau, no dejan de ser la serie más realista y documentada, aunque también un tanto fría y académica, de las realizadas en la contienda. A fin de cuentas, el ánimo dominante, por lo menos durante un cierto período de la guerra, era el que describía Ramón Puyol con las siguientes palabras: «En las circunstancias presentes hay que trabajar con indignación (arañando, más que dibujando, el papel), golpeando el lienzo, en vez de pintarlo» [41].

José Álvarez Lopera
Miguel Ángel Gamonal Torres

[35] Para Sebastià GASCH, estos dibujos semejaban ejecuciones capitales. Vid. *Dibuixos de Quintanilla presentats por Meridià,* «Meridià», núm. 1, Barcelona (14 febrero 1937); *Luis Quintanilla.* Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.

[36] Barcelona, Comité Regional de Juventudes Libertarias de Cataluña, s.a.

[37] JACQUES: *Gumsay. El pintor de las lacras humanas,* «Umbral», núm. 29 (31 marzo 1938); SANTANA CALERO, J.: *Estampas de la España que sufre y lucha,* «Umbral», núm. 29 (22 enero 1938) y *Estampas de Gumsay, «Meridià»,* núm. 5, Barcelona (11 febrero 1938).

[38] MARTÍNEZ DE LEÓN, A.: *12 dibujos.* S.I., Edic. de Solidaridad, 1937.

[39] *Invasión. La obra del fascismo.* S.I. Edic. Solidaridad, s.a.

[40] Publicaciones Antifascistas de Catalunya, s.a. Barcelona.

[41] PUYOL, R.: *El arte en la guerra,* «Altavoz del Frente», núm. 2, Madrid (24 octubre 1936).

Fig. 1. José Bardasano, *¡Fuera el invasor!* Cartel conmemorativo del primer aniversario del 18 de julio de 1936.

Fig. 2. Timoteo Pérez Rubio, dibujo sobre la defensa del Patrimonio artístico.

Fig. 3. Eduardo Vicente, *La ignorancia es aliada del fascismo,* Tarjeta postal, Milicias de la Cultura, Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad.

Fig. 4. Ramón Puyol, *El hijo volvió así de Guadalajara…*

La polémica arquitectónica en el ámbito madrileño (1949-1959)

AIDA ANGUIANO DE MIGUEL

Del mismo modo que en el campo político y económico podemos distinguir etapas en la dictadura franquista, asimismo podemos individualizar varias fases en el ámbito arquitectónico.

Durante el período de 1939 a 1949 un estilo historicista de carácter monumental, colosal y nacional, en su versión herreriana, caracterizan la arquitectura española. En esta década, en la arquitectura madrileña se copia a Speer, Piacentini y la arquitectura del EUR. Se rechaza la arquitectura racionalista porque se considera expresión de ideología marxista y se desprecian las corrientes contemporáneas del resto de Europa.

En 1949 las circunstancias político-económicas cambian ligeramente. «Tras la retirada en 1950 de la resolución condenatoria de las Naciones unidas de 1946 y los crecientes contactos con Washington y Londres hicieron comprender a la élite franquista que ya podía iniciarse la reducción de las cortapisas a los intercambios y a la influencia extranjera» [1].

En 1948 Francia había abierto su frontera con España y las Naciones Unidas levantan su veto al franquismo a finales de 1950, que permitirá a España ingresar en las Naciones Unidas en 1955. Las primeras ayudas de procedencia norteamericana, en 1951, hacían presagiar otras y los pactos con Estados Unidos permitieron al régimen iniciar la lenta salida del aislamiento. —En 1952 España ingresa en la UNESCO y en 1953 tiene lugar el pacto militar y económico con Estados Unidos.

Asimismo, hacia mitad de los años cincuenta empieza a decaer la estrategia autárquica. En dos ocasiones las autoridades trataron de poner en marcha un proceso de acercamiento a los esquemas comerciales y de cooperación europeos, estableciéndose una vinculación, al principio mínima, con la OECE, que culmina con el ingreso de España como miembro asociado en 1958.

En 1951 se superó por primera vez el nivel de renta nacional logrado antes de la guerra civil. En este año Arburúa sustituyó a Suances al frente del Ministerio de Comercio, a la vez que éste se independizaba de Industria, baluarte de todas las tendencias de introversión, y consiguió incrementar la actividad industrial.

En los años cincuenta se producen trasvases masivos de mano de obra para la industria y los servicios urbanos. Las emigraciones del campo a la ciudad fueron gigantescas: Barcelona, Madrid, el País Vasco y Valencia eran los grandes polos de la fuerza de trabajo que pasaba del campo a las ciudades. En esta década desaparece el agrarismo de la burguesía española para dejar paso a la combinación de capital financiero e industria. Todo ello repercutirá en el campo arquitectónico.

«La agitación se produce en todos los ámbitos de la cultura española y, paralelamente, se va notando una reacción política. Las huelgas de Barcelona (1951, 1956 y 1958), el retorno de Ortega y Gasset a Madrid, el acto multitudinario de su mis-

[1] VIÑAS, Ángel: *La España de Franco. H.ª Económica,* en *Historia de España,* 12, pág. 99.

mo entierro (1955) y las agitaciones universitarias en 1958 son situaciones sintomáticas que señalan una nueva posibilidad de abrir el país a las realidades europeas, una posibilidad que queda a la vez ampliada y limitada con la admisión de España en la ONU (1955)» [2].

La década que abarca de 1949 a 1959, que en la historia política se considera una parte del denominado primer franquismo (1939-1959), en la cultura arquitectónica está década se destaca y diferencia radicalmente de la precedente (1939-1949). Si desde la óptica de la política internacional España es «un país aislado de todo contacto con el exterior durante los años cuarenta y cincuenta» [3], en el orden cultural y arquitectónico se empiezan a tener contactos con el extranjero a través de viajes y con la importación de revistas extranjeras. Franco controló personalmente la política internacional hasta bien entrados los años sesenta pero no ocurrió lo mismo con la política cultural.

En Barcelona tienen lugar una serie de conferencias que reúnen a Aalto, Zevi, Pevsner, y en 1952 se funda el Grupo R. En Madrid, más vinculado al poder oficial, fue más tardía la llegada de arquitectos y críticos extranjeros, pero funcionaron con eficacia las Sesiones de Crítica de Arquitectura y la Revista Nacional de Arquitectura.

Los arquitectos de la primera generación de la posguerra: Cabrero (n. 1912), Coderch (n. 1913), Fisac (n. 1913), La Sota (n. 1913), Fernández del Amo (n. 1914), Sostres (n. 1915), etc., «algunos de los cuales están a punto de cumplir los veinticinco años al llegar al año 1936, desconocen el GATEPAC, al menos como un movimiento amplio y coherente, y sólo alguno de ellos tendrá noticia directa de obras aisladas inspiradas por el mismo» [4]. En España, a la falta de conexión con la arquitectura anterior a la guerra, se une el aislamiento español durante los años de la posguerra mundial. Las revistas extranjeras de arquitectura no llegan a España hasta casi una década después del término de la guerra civil española.

La segunda generación de la posguerra, la que inicia su trabajo profesional en la década de 1949 a 1959, integrada por Bohigas, Carvajal, Corrales, Correa, Cubillo, García Paredes, La Hoz, Martorell, Milá, Molezún, Ortiz Echagüe, Romany, Sáenz de Oiza, Sierra, etc., rechaza la vuelta a la tradición preconizada por los arquitectos mayores.

Ramón Vázquez Molezún en 1948 consigue el Premio de Roma, convirtiéndose en el primer pensionado de la Academia de España en Roma, después de la guerra civil. En Roma, Molezún se relaciona con Zevi, Ridolfi, Quaroni y contacta con algunos arquitectos milaneses como Ponti. Asimismo, durante su estancia en Roma será corresponsal de la Revista Nacional de Arquitectura. El Premio de Roma le permitirá viajar por Europa, llevando como guía la «Historia de la Arquitectura Moderna» (1950), de Bruno Zevi.

La Revista Nacional de Arquitectura, dirigida por Carlos de Miguel, reproduce artículos de revistas extranjeras sobre los maestros del Movimiento Moderno (Gropius, Le Corbusier, Wright) y algunos arquitectos de las llamadas primera y segunda generación de la posguerra abandonan la arquitectura tradicional e historicista y se incorporan a las tendencias internacionales. Incluso algunos arquitectos como Gutiérrez Soto, que en los años cuarenta se había integrado en la tendencia historicista con la realización del Ministerio del Aire (1943-1951), inspirado en el Monasterio de El Escorial, en los años cincuenta se convertirá en uno de los arquitectos de más prestigio entre la burguesía madrileña, realizando numerosas viviendas plurifamiliares, de sólida construcción, buena distribución y de una expresión arquitectónica en la que desaparecen los elementos eclécticos.

Fisac realiza un viaje por Europa a finales de los años cuarenta y a su vuelta proyecta la librería para el Instituto de Investigaciones Científicas en Madrid (1949-50), en la que se acusa la influencia escandinava.

En la arquitectura madrileña de los años cincuenta se detecta la asimilación de la arquitectura moderna internacional, conocida a través de viajes, de las revistas internacionales y de la Revista Nacional de Arquitectura. Los arquitectos modernos de la «Escuela de Madrid» tienen en común la ruptura con la tradición académica e historicista

[2] BOHIGAS, Oriol: *La postguerra. Panorama histórico de la arquitectura moderna española,* «Zodiac 15», pág. 33.

[3] VIÑAS, Ángel: *La España de Franco. Política Exterior,* en *Historia de España,* 12, pág. 81.

[4] FLORES, Carlos: *Arquitectura española contemporánea,* 1961, pág. 201.

pero mantienen posturas individuales que se inspiran en el organicismo de Wright, en los empirismos escandinavos o en el funcionalismo racionalista. Es decir, la arquitectura de la Escuela de Madrid se caracteriza por el pluralismo lo mismo que la arquitectura moderna de otros países europeos.

La Revista Nacional de Arquitectura y las «Sesiones de Crítica»

Esta revista refleja el cambio que se produce en la cultura arquitectónica madrileña en los años comprendidos entre 1949 y 1959. La revista pública los proyectos y obras de la arquitectura madrileña de estos años, reproduce artículos de revistas extranjeras así como las opiniones y obras de los arquitectos del Movimiento Moderno. Asimismo, recoge, a través de la publicación de las «Sesiones de Crítica», la polémica entre los arquitectos tradicionales y las nuevas generaciones interesadas en las experiencias de la arquitectura moderna internacional.

Los arquitectos madrileños pudieron conocer las ideas expuestas por Gio Ponti en Barcelona, en 1949, sobre «Tendencias estéticas actuales», a través de la R.N.A.: «En Italia pueden apreciarse tres tendencias arquitectónicas. Una, vagamente definida como funcional; otra racional, que sigue las ideas de Le Corbusier y una tercera, orgánica, de acuerdo con las normas de Frank Lloyd Wright» (…). Las dos primeras, según Ponti, estaban en decadencia porque los jóvenes arquitectos italianos se sienten más atraídos hacia «la libre circulación de todos los elementos del edificio que propugna la arquitectura de Frank Lloyd Wright en su expresión de arquitectura orgánica» [5].

La revista dio a conocer también las ideas de Pagano y Sartoris, dos de los máximos representantes del racionalismo italiano, reproduciendo una conferencia de Pagano pronunciada en un curso de «Historia de la Arquitectura Moderna para críticos de arte», y un artículo de Sartoris sobre «La nueva arquitectura rural», ilustrado con obras de Le Corbusier, Wright, Häring, Roth, Coderch y del mismo Sartoris. También publicó otro artículo de Sartoris sobre «Ir y venir de la arquitectura moderna» (1954).

La R.N.A. reprodujo una «Charla con Walter Gropius», aparecida en abril de 1949 en la revista «Arquitectura» de la Habana. Para Gropius «hay tres cosas importantes en una obra: la estética, la práctica constructiva y la economía, y las tres hay que tenerlas en cuenta» (…). «Si un arquitecto sabe convencer al propietario de que una solución más costosa que otra le va a representar ciertas ventajas, sean éstas de orden material o estético, debe procurar hacerlo. De todos modos, la presión por hacer las cosas dentro de la máxima economía posible va a ser más fuerte, y esto obligará al arquitecto a usar al máximo su imaginación para obtener los mejores resultados dentro de la mayor economía» [6]. Las ideas de Gropius eran para los arquitectos españoles razonables dentro de la situación española.

La revista publicó también algunos recuerdos de la vida de Le Corbusier y algunas referencias de su actividad en el año 1950 al reproducir un artículo de la revista francesa «Caliban», así como la «Unidad de Habitación» de Marsella, reproduciendo el informe de Puteaux sobre la misma, en el que se explicaba los detalles constructivos de la obra y su opinión, con ciertas reticencias, ante el modo de habitabilidad totalmente nuevo que proponía Le Corbusier.

Los arquitectos españoles pudieron conocer la arquitectura moderna holandesa a través de las páginas de R.N.A. En 1950, publicó diversos edificios de la nueva arquitectura holandesa que incluía obras de Brickmann y Duiker. El número de enero de 1952 se dedicó a la arquitectura holandesa y el de febrero a la vivienda en Holanda. A través de estas publicaciones los arquitectos españoles pudieron conocer obras importantes de la arquitectura moderna como la casa de Rietveld, la vivienda en altura realizada en Rotterdam por Van Tijen y Maaskant, así como las obras de Oud y el plan de reconstrucción de La Haya de Dudok. La influencia de la arquitectura neoplástica holandesa se reflejará en algunas obras de la llamada «Escuela de Madrid».

[5] *El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea,* en «Revista Nacional de Arquitectura», núm. 90 (junio 1949), pág. 269.

[6] Charla con Walter Gropius, en «R.N.A.», núm. 97 (enero 1950), pág. 40.

Aalto fue invitado en Noviembre de 1951 a participar en una de las Sesiones de Crítica de Arquitectura donde explicó varias obras suyas: un sanatorio, una biblioteca y unas viviendas. La revista publicó su intervención ilustrada con varias obras del arquitecto.

A finales de 1955 Richard Neutra estuvo en Madrid, pronunció una conferencia y asistió a diferentes reuniones con profesores y arquitectos. La R.N.A. publicó una antología de su obra (Casa Health, 1927; residencia William Beard, Altadena, California, 1935; residencia Los Ángeles, 1937; la Casa del desierto). La revista también se ocupó, a mediados de los años cincuenta, de la arquitectura brasileña, reproduciendo un extracto de un artículo de Lucio Costa.

Asimismo, aparecieron en la revista obras de Eero Saarinen, Perret, Philip Johnson, de la firma Skidmore, Owines y Merrill, y de los arquitectos italianos (Ridolfi, Quaroni, Gio Ponti, Albini, etc.).

Las Sesiones abordaron el tema de la nueva arquitectura, así como de la arquitectura tradicional. Se comentaron obras de la arquitectura internacional (Unidad de Habitación, Festival Británico, Interbau Berlin, etc.); obras de arquitectos españoles (Pabellón español de Bruselas, proyectos de iglesias parroquiales para Vitoria, etc., de tendencias modernas así como obras de tendencia conservadora: Universidad Laboral de Gijón). Se discutió sobre la arquitectura en Brasil sobre los rascacielos en España y sobre el problema de la vivienda. Una sesión de crítica se dedicó al tema de la Ciudad Lineal.

Juan de Zavala (n. 1902), autor del libro «La Arquitectura», 1945, en el que se mostraba partidario de las formas tradicionales, en 1949, manifestó que «el desarrollo que en España ha tenido la arquitectura durante los últimos años, se ve que no sólo no ha avanzado, sino que ha retrocedido respecto a los adelantos de técnica y de aplicación de materiales que se hacen en el resto del mundo» (…), como «consecuencia de la reacción ideológica experimentada por el país como consecuencia de nuestra guerra civil» (…). Es necesario «lograr una arquitectura que sea reflejo de nuestro tiempo» (…); no se trata de romper otra vez con el pasado, sino de enraizarlo en un concepto moderno que haga «sucesión» lo que es hoy «mimetismo». Es decir, hemos de ahondar en el auténtico sentido de nuestra tradición arquitectónica, buscando su espíritu a través de sus formas» [7]. Zavala denuncia el estado de la arquitectura española en los años cuarenta, que se ha limitado a copiar las formas tradicionales de la arquitectura española y presenta algunas ilustraciones de obras racionalistas, pero se mantiene en unos términos ambiguos respecto al camino que deben tomar los arquitectos españoles.

En 1950 Luis Moya escribió dos artículos sobre «Tradicionalistas, funcionalistas y otros». En ellos critica la arquitectura funcionalista, su apego a la moda del día, los inmensos ventanales más caros y poco indicados para el frío y el calor y lo caro de su construcción: estructura de hormigón, muro ligero compuesto de parte exterior resistente a la intemperie, capa aislante y tabique interior. Asimismo critica el organicismo que en su búsqueda de originalidad del creador supone un condicionamiento al cliente. «Si queremos crear algo nuevo no podemos, porque no sería normalmente lícito, buscar nuestra originalidad en el último número de una revista extranjera; pero tampoco nos es permitido, si hemos de trabajar con honradez, copiar cómodamente lo hecho por nuestros antepasados de las buenas épocas» (…). «Hemos de emplear el criterio de razón y el de autoridad, que es nuestra tradición, en la composición y en la construcción. Una y otra están ligadas a la tierra, por el clima y las condiciones de vida y trabajo de las gentes y porque la tierra nos da los materiales inmediatos que deben ser la base de la obra» [8].

De Wright, Moya escribe que para la prensa y un grupo de intelectuales es un genio y para el resto de los norteamericanos como han manifestado en cartas a la revista «Architectural Forum», que le dedicó el número de 1948 como homenaje en su ochenta cumpleaños, opina en contra no haciendo apenas encargos a Wright. Frente a las opiniones contrarias a la arquitectura moderna de Moya, a partir de 1951 se oirán las voces de los arquitectos más jóvenes, que a través de viajes y revistas extranjeras conocen la arquitectura internacional y tratan de introducirla en España.

[7] De Zavala, Juan: *Tendencias actuales de la arquitectura,* en «R.N.A.», núm. 90 (junio 1949), págs. 265, 268.

[8] Moya, Luis: *Tradicionalistas, funcionalistas y otros* II, en «R.N.A.», núm. 103 (julio 1950), págs. 324, 325.

En 1951 en una Sesión de Crítica se trató del edificio de la ONU. Algunos arquitectos muestran no estar de acuerdo con las ideas de Moya, afirmando si adhesión a las directrices de la arquitectura internacional. Para Fisac el edificio de la ONU «demuestra una vez más la fidelidad de expresión de la arquitectura a la manera de vivir y de sentir que representa». Gutiérrez Soto, a pesar de haberse integrado en el grupo tradicional con la obra del Ministerio del Aire, juzga el edificio «impresionante» y «sus masas y disposición general acertada», lo que nos parece sintomático del cambio de rumbo que toma la ideología arquitectónica del ámbito madrileño. Para Cabrero «este edificio trae enseñanzas indiscutibles para los arquitectos españoles: 1.º Liberación de las dificultades y ataduras a que lleva el exceso de ejes y simetrías; 2.º Sinceridad de reflejar al exterior los espacios y organizaciones interiores; 3.º Depuración, estilización y esquematización de formas, persiguiendo la belleza estética; 4.º Eliminación de una manera general de toda decoración innecesaria; 5.º Importancia de las calidades» (…), etc. Para Pedro Bidagor «lo que no cabe duda es que el mundo va detrás de algo nuevo, algo que no es la arquitectura del siglo XIX, y trata de obtener una estética nueva. Cuando hay posibilidad de hacer rascacielos y grandes edificios es una lástima no hacerlos» [9].

En el mismo año, José María Sostres defiende en las páginas de la revista la arquitectura moderna de Jacobsen, Aalto, el Ministerio de Educación Nacional de Río y el edificio de la ONU, y, entre las obras españolas, el Instituto de Óptica de Fisac [10].

Fisac en una conferencia pronunciada en una Sesión Crítica sobre «La casa de vivienda en Madrid» defiende las Ordenanzas municipales que «garantizan la incorporación de la arquitectura particular al problema técnico general y urbano que plantea una población actual y también pretende garantizar la formación de bellos conjuntos urbanos», se impone la revisión de algunas medidas legislativas como la de las superficies mínimas, también es labor de los arquitectos, como se hace por ahí fuera, hacer los muebles. Las fachadas deben ser la exteriorización de las necesidades internas, deben tener un orden, una armonía. «Es también un sentido de ponderación, de proporción entre el hueco y el macizo, entre las masas y los espacios, entre el todo y las partes». Otro factor, para Fisac que, interviene en el exterior de los edificios, es la calidad de los materiales» [11].

El texto de Fisac manifiesta la ideología de carácter técnico y estético que caracteriza a los distintos componentes de la «Escuela de Madrid», exenta de todo componente socio-político.

Luis Felipe Vivanco pronunció una conferencia sobre «Funcionalismo y ladrillismo» en la que mostró su adhesión al funcionalismo racionalista. «La arquitectura llamada funcional ha sido una necesidad del espíritu creador de nuestra época, y de ninguna manera un capricho o una moda, ni mucho menos una extravagancia» (…). «En la forma funcional, que como toda obra auténtica de arquitectura, es una forma artística, estas posibilidades de belleza se ordenan jerárquicamente, de modo que la calidad de los materiales queda sometida a la concepción espacial, y ésta depende, a su vez, de la destinación concreta del edificio» (…); «el funcionalismo es una llamada al orden» (…); un arte de construir íntimamente ligado a las modernas técnicas de la construcción. Asimismo, la arquitectura funcional «como creación artística vivifica sus intuiciones de espacio desde las mismas necesidades temporales de que ha brotado» (…). «Los distintos cuerpos del edificio se organizan según varios ejes que se entrecruzan libremente, pero cuya disposición responde a exigencias de una perfecta adecuación de cada espacio a su función vital» (…). Para Vivanco «la arquitectura orgánica es una especie de hijo pródigo o de nación independiente que le ha salido al funcionalismo, y denuncia el peligro de «volver a caer en una nueva anarquía del subjetivismo emocional». El organicismo «es un retroceso hacia el expresionismo de un Poelzig o el modernismo de la primera época de Gaudí, es decir, hacia todas las actitudes incompletas y subjetivas, que el funcionalismo había eliminado no por capricho sino muy conscientemente y en nombre

[9] Cfr. *Edificio de la ONU visto por los arquitectos españoles,* en «R.N.A.», núm. 109 (enero 1951), págs. 39-41.

[10] SOSTRES, José M.ª: *La arquitectura monumental,* en «R.N.A.», núm. 113 (mayo 1951), págs. 24-27.

[11] FISAC, Miguel: *La casa de la vivienda en Madrid,* en «R.N.A.», núm. 118 (octubre 1951), págs. 35-44.

de sus principios de objetividad». Vivanco proyectó diapositivas de obras de Terragni, Cartaneo, Vaccaro, Wright, Poelzig y Gardella [12].

En las intervenciones, Enrique Colas menospreció la Bauhaus como escuela de artesanos y no de artistas y al Funcionalismo como «arquitectura sin lograr». Sáenz de Oiza destacó que «la arquitectura contemporánea es doblemente nueva. Nueva, ante todo, porque es la expresión plástica de una etapa de la cultura claramente diferenciada de las anteriores y nueva también, y aquí insisto, porque se basa en el empleo de materiales y técnicas distintas de las que tradicionalmente han estado a su alcance» (…). Para Sáenz de Oiza en el Instituto de Tecnología de Mies Van der Rohe se ha sacado un gran partido a pocos elementos y lo definió como «una de las construcciones más claras y bellas del mundo» [13].

En un artículo Oiza destacó que «el espíritu nuevo había nacido de la Bauhaus y Mies Van der Rohe con el Pabellón de Barcelona de 1929 logra que la nueva arquitectura sea «una nueva y verdadera polifonía de múltiples voces, expresada cada una por un material distinto y una calidad distinta: la voz distinta de un aluminio, un acero, un cristal, una serpentina»… [14].

Gabriel Alomar planteó en otra sesión el «Valor actual de las arquitecturas populares». Expuso las características, de la arquitectura popular, que es siempre racional, simple y estética, preguntándose si era lícito al arquitecto moderno inspirarse en ella. Para Alomar lo que diferencia la arquitectura popular de la moderna son los materiales, en aquélla tradicionales y en ésta modernos. Concluye afirmando que en los ámbitos urbanos, en la edificación con fines colectivos y en las grandes unidades de construcción toda reminiscencia de arte popular sería absurda, pero debía ser inspiración cuando se construyera algo nuevo entre los viejos ejemplares [15].

Ramón Aníbal Álvarez citó como los mejores arquitectos españoles a Juan Moya, Luis Bellido, Antonio Palacios, Manuel Cárdenas, Gaudí, Domènech, López Otero, Fernández Quintanilla, Zuazo, Anasagasti y Muguruza, en una conferencia sobre «La arquitectura contemporánea en España». Para Aníbal Álvarez «la obra de todos estos arquitectos es más interesante que la realizada después, aunque el valor de muchos edificios posteriores sea de mayor importancia material» (…); «a partir de finales de siglo hasta ahora, este grupo más destacado sigue una línea ascensional, que creo que nos queda estos años un poco estancada y quizá con grave peligro de desaparecer, como parece indicar la tendencia de las nuevas generaciones de arquitectos por volver a prestar un excesivo interés a todo lo exterior con desconocimiento o desvío hacia todo lo que antecede» [16].

En 1953, las palabras de Aníbal Álvarez tratan de conducir al buen camino de la tradición española a los jóvenes arquitectos descarriados en las modas extranjeras.

Otros arquitectos introdujeron la arquitectura moderna en Madrid a través de sus proyectos como Ramón Vázquez Molezún, cuyo proyecto de Museo de Arte Contemporáneo fue objeto de discusión de unas de las Sesiones de Crítica. De este proyecto Alejandro de la Sota afirmó que «por primera vez estamos ante un proyecto de un arquitecto español de categoría internacional» [17].

En 1954 el Ministro de Asuntos Exteriores, Martín Artajo, encarga a Ramón Vázquez Molezún el Pabellón español de la Trienal de Milán, que realizó con la colaboración de Gabino y Manuel Suárez Molezún. Este Pabellón consiguió el Gran Premio de la X Trienal de Milán, que significó el primer éxito internacional de la arquitectura madrileña y sirvió para confirmar a los arquitectos de la «Escuela de Madrid» (De la Sota, Sáenz de Oiza, Fisac, etc.) lo acertado del camino elegido.

A partir de ese momento, tanto en las Sesiones de Crítica como en las páginas de la «Revista Nacional de Arquitectura» a través de las obras, se oirán cada vez con más fuerza las voces de los arquitectos modernos madrileños.

[12] Cfr. Luis Felipe VIVANCO: *Funcionalismo y ladrillismo,* en «R.N.A.», núm. 119 (noviembre 1951), págs. 35-45.

[13] Ibídem, págs. 46-47.

[14] SÁENZ DE OIZA: *El vidrio y la arquitectura,* en «R.N.A.», núms. 129-30 (septiembre-octubre 1952), pág. 12.

[15] Cfr. Gabriel ALOMAR: *Valor actual de las arquitecturas populares,* en «R.N.A.», núm. 137 (mayo 19539, págs. 35-42.

[16] ÁLVAREZ, Ramón Aníbal: *La arquitectura contemporánea en España,* en R.N.A.», núm. 143 (noviembre 1953), pág. 25.

[17] *Proyecto Palacio de Exposiciones de Arte Moderno,* en «R.N.A.», núm. 154 (octubre 1954), pág. 21.

Nos parece que la evolución ideológica de la arquitectura madrileña se refleja en una conferencia de Modesto López Otero sobre «La nueva arquitectura». Para Modesto López Otero: «debe existir, y, ya existe, una arquitectura que representa la vida de nuestro tiempo. Su existencia parece estar justificada y debe aceptarse: pero para que la entrega del público sea completa, precisa resolver los graves problemas que plantea; el de nuestras ciudades históricas, principalmente» (…); «en la nueva arquitectura, en su primera fase racionalista, principalmente, es el espacio funcional necesario, con su forma material estricta y el volumen resultante, lo único que cuenta. Lo que no es indispensable para la función humana no se admite por superfluo» (…); «desde hace cien años, está sembrada la nueva ideología con estos dos principios: oposición a las formas históricas y racionalidad expresiva» (…). «La arquitectura del "funcionalismo racionalista", sin entrar en análisis enfadosos, es una arquitectura geométrica, que encierra un espacio total diáfano, modificable, de gran libertad distributiva, escuetamente preciso para la función que va a contener; de estructura todavía articulada, que permite una gran transparencia de paramentos en fachadas, exenta de ornamentación y sin concesión alguna a lo innecesario» (…).

Bien pronto, esta arquitectura deshumanizada se enfrentó con otra modalidad: la arquitectura orgánica, cuyo pontífice es Lloyd Wright, el discípulo de Sullivan. En esta arquitectura todo sigue siendo funcional, pero el espacio ya no contiene como unidad. La forma estructural no es una envolvente geométrica, de simple simetría, sino que todos los elementos tienen expresada su forma espacial propia, y debidamente enlazados, integran el conjunto como un organismo biológico, de variado y múltiple sistema de ejes. Espacios y estructuras coordinadas, volúmenes compuestos en un todo irregular, aunque armónico, adaptado a la naturaleza y con intención emocional: tal es la arquitectura orgánica de Wright y de sus discípulos y continuadores» (…).

«En el momento actual, la nueva arquitectura sigue avanzando hacia un concepto de la arquitectura como unidad artística. Espacio, estructura, volumen y decoración surgen de una misma intuición poética» (…).

López Otero aborda también el problema de la nueva arquitectura en los conjuntos históricos como una de las grandes responsabilidades de los arquitectos. Para él, el problema es de armonía, «de situar las nuevas formas sin quebrantar aquella unidad, convirtiendo la nueva arquitectura de agresiva e impertinente en una pieza más, engarzada en el esplendor del conjunto» (…), y constata que alguna de las «invariantes» de la arquitectura española concuerdan con algunos de los postulados de la nueva arquitectura orgánica. «Espacios enlazados según la función y de expresiva independencia; volúmenes nítidos, geométricos; superficies continuas; decoración de poco relieve» [18].

López Otero, a pesar de ser uno de los arquitectos mayores y pronunciar la conferencia estando jubilado de la docencia, muestra su sensibilidad estética que le permite comprender los aciertos de la arquitectura moderna, aunque no se hubiera adherido a ella. Por otra parte, plantea un tema importantísimo entonces y en la actualidad: el de la integración de la nueva arquitectura en los centros antiguos, dando una solución perfectamente satisfactoria.

Una serie de obras realizadas en la segunda mitad de los años cincuenta [Colegio Apostólico de P. P. Dominicos de Valladolid (1955) de Fisac; El edificio de viviendas, oficinas y comercio en Zamora (1956) de La Sota; El Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino (1953-57) de García de Paredes y Rafael de la Hoz; El Pabellón de la XI Trienal de Milán de García de Paredes y Carvajal; El Instituto de Enseñanza Media de Herrera de Pisuerga de Corrales y Molezún; el Centro de Formación para profesores de escuelas laborales en Madrid (1957), de Fisac, etc.] demuestran que la arquitectura de la «Escuela de Madrid» se ha incorporado a la arquitectura moderna internacional.

Asimismo, la obtención del Premio Reynolds Metals Corporation por parte del equipo formado por Manuel Barbero, Rafael de la Joya y César Ortiz Echagüe, concedido por los Comedores para la fábrica de automóviles Seat de Barcelona, ratifica la integración de España en la nueva arquitectura.

En enero de 1958 la Sesión de Crítica de Arquitectura estuvo dedicada a la Interbau Berlín 1957. Se discutió sobre el nuevo barrio Hansa, ele-

[18] López Otero, Modesto: *La nueva arquitectura,* en «R.N.A.», núm. 169 (enero 1956), págs. 3-8.

mento principal de la Interbau. El tema era de un gran interés para los arquitectos madrileños ya que coincidía con el momento en que se estaban realizando los poblados de absorción de Madrid. Los edificios del barrio Hansa se habían encomendado a una serie de arquitectos alemanes y extranjeros. Alejandro de la Sota destacó que se trataba de «una forma distinta de vivir en unas casas hechas por los mejores»; para Barbero era «un conjunto de gran agrado»; para Vallejo el barrio Hansa proponía «un concepto totalmente nuevo del barrio…, su aspecto desde fuera y desde dentro de los edificios es francamente actual y agradable»; para Sáenz de Oiza «las películas de la Interbau debían verlas los clientes para que conozcan las enormes posibilidades que el urbanismo ofrece» [19].

En 1958 una Sesión de Crítica estuvo dedicada a los proyectos de nuevas parroquias para Vitoria realizados por Carvajal y García de Paredes, Fisac, Alejandro de la Sota y Corrales y Molezún. En la sesión estuvo presente el obispo de Vitoria, manifestó que estaba contento y que ello significaba que la Jerarquía de la Iglesia muestra su confianza en los arquitectos modernos y en su arquitectura. Destacó las condiciones de modernidad, es decir de actualidad de los proyectos. «La Vitoria nueva debe acoger unas parroquias en las que se rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época, en frase del cardenal Lezcano» (…). «La iglesia tiene que responder a este funcionalismo litúrgico que exige el espacio amplio y libre para que todos sean actores de la acción religiosa» (…). Fernández Alba destacó que para las últimas promociones de arquitectos los autores de estos proyectos y otros que no figuran en esta relación les debemos «el que en nuestro país se intente aclarar en el camino de la arquitectura aquello que es «posible» y que es «necesario» [20]. La postura del obispo de Vitoria demuestra que la arquitectura moderna había ganado una nueva batalla en uno de los campos más difíciles, el de la arquitectura religiosa, y la intervención de Fernández Alba que los más jóvenes arquitectos querían seguir el camino trazado por los mejores arquitectos de la primera y segunda generación de la posguerra.

Con motivo de la Exposición Universal de Bruselas, el Ministro de Asuntos Exteriores convocó un concurso para la ejecución del Pabellón de España, premiando el proyecto de Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. Este pabellón fue premiado con la Medalla de Oro en la Feria Internacional de Bruselas (1958). El pabellón suscitó, como todas las grandes obras de la arquitectura moderna, numerosos comentarios a favor o en contra en España y en el extranjero, pero como afirmó Oriol Bohigas, para muchos arquitectos y críticos era una de las piezas maestras de la arquitectura actual [21].

Aida Anguiano de Miguel

[19] *Interbau Berlín 1957,* en «R.N.A.», núm. 193 (enero 1958), págs. 31-36.

[20] *Las nuevas Parroquias de Vitoria,* en «R.N.A.», núm. 196 (abril 1958), págs. 2-17.

[21] BOHIGAS, Oriol: *Piezas maestras de la arquitectura actual,* en «R.N.A.», núm. 196 (abril 1958), pág. 20.

Fig. 1. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, *Pabellón Español* en la Exposición Universal de Bruselas (1956-1958).

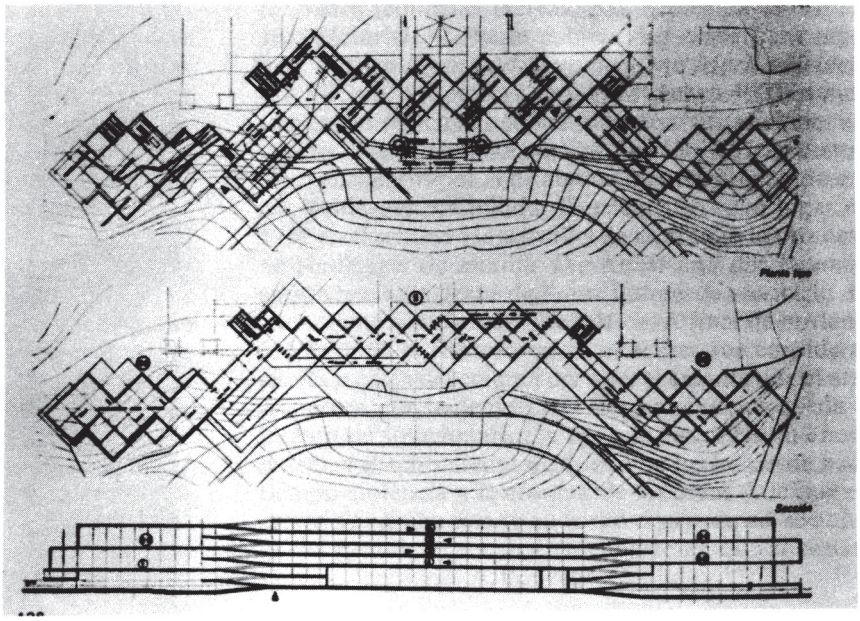


Fig. 2. Ramón Vázquez Molezún, Proyecto de Museo de Arte Contemporáneo (1951), Madrid.

Fig. 3. Alejandro de la Sota, Edificio comercial y de viviendas en Zamora (1956).

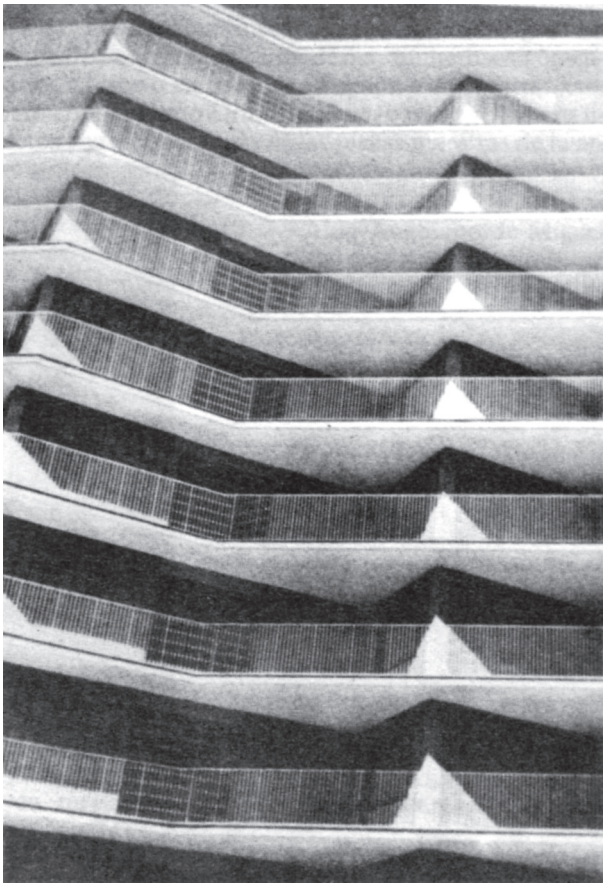


Fig. 4. José M.ª García de Paredes y Rafael de la Hoz, *Colegio de Santo Tomás de Aquino* en la Ciudad Universitaria de Madrid (1953-1957).

Concepciones espaciales: de Heidegger a Chillida

Kosme M. de Barañano

Ha sido habitual al hablar de la obra del escultor vasco Eduardo Chillida (San Sebastián 1924) hacer referencia a la relación del artista con el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976). Incluso a veces se ha montado toda una metafísica de la escultura vasca actual, de Jorge Oteiza a Vicente Larrea, a través de citas, a veces mal traducidas, del pensador alemán como si éste fuera el hermeneuta exclusivo de la escultura vasca. Se ha hablado de la influencia de Heidegger en Chillida, más que de influencias recíprocas o simplemente de concomitancias entre concepciones teóricas escritas y concepciones teóricas plasmadas plásticamente. Por lo demás las ideas de Heidegger se remontan en la tradición germana a Leibniz, y sus huellas se detectan también en los versos de Rilke, en la narrativa de Herman Broch e incluso en el cine de Wim Wenders.

Hic et nunc vamos a intentar mostrar, precisar, cuál es el punto de contacto entre el pensador germano y el escultor vasco. El punto de contacto *real,* físico, es el escrito heidegeriano titulado *Die Kunst un der Raum.* Si hay otro punto de contacto *ideal,* mental, entre lo que la labor artística de Chillida presenta o cuestiona y lo que el texto heideggeriano dice o señala será nuestra tarea, tras haber cifrado primero la relación personal entre ambos creadores.

El ensayo de Heidegger «Die Kunst un der Raum» apareció en el otoño de 1969 en una edición para bibliófilos de la Erker Press de Franz Larese y Jürg Janett en St. Gallen (Suiza). El texto lo escribió Heidegger sobre piedra y él mismo eligió a Chillida que realizaría siete lithocollages para acompañar el texto, a cada ejemplar (edición de 150 ejemplares en Velin de Rives) se le adjuntó un disco con la grabación del texto leído por el propio Heidegger. Pocas semanas después la misma editorial realizó una edición normal, sin las litografías de Chillida, y con la traducción al francés llevada a cabo por Jean Beaufrer y Francois Féider. La revista «Die Kunst und das schöne Heim» (Heft 10) reprodujo en octubre de 1972 dos páginas y cinco lithocollages.

Del encuentro con Heidegger habla Chillida en la obra de Martin Ugalde *Hablando con Chillida, escultor vasco* (editorial Txertoa, San Sebastián, 1975). En 1983 Heinrich W. Petzet publica *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976* (Societas Verlag, München 1983) donde cuenta sus relaciones con el filósofo y sus aficiones artísticas. Especialmente con las págs. 166 y 167 ha contado el encuentro por él de alguna manera preparado entre Heidegger de escribir *Die Kunst und der Raum* y, satisfaciendo el deseo de Franz Larese, de escribirlo directamente sobre piedra litográfica. A final de noviembre de 1968 el filósofo envió al artista sus consideraciones a cerca del enigma del arte, el enigma que el arte mismo es, con la dedicatoria siguiente: «lejos queda el intento de solucionarlo, la tarea es verlo. Hasta ahora tenemos el sentimiento de que se ha hecho desde hace tiempo violencia a la cosidad de las cosas y de que en esta violencia ha estado en juego el pensar, así se abjura del pensar en vez de preocuparse de que el pensar devenga pensante. A Eduardo Chillida» [1].

Una traducción completa del texto heideggeriano al castellano, con aparato crítico, no ha aparecido hasta 1983 [2] aunque diversos críticos de arte han reproducido partes. Desde Jorge Uscatescu en su artículo «La estructura del arte en Brancusi» publicado en la revista *Bellas Artes* (n. 10, julio-agosto 1971) a Santiago Amón que en la misma revista en un artículo «De Rodin a nuestros días» titulado, reproduce varios pasajes. Bastantes más en la revista *Nueva Forma* en el número de enero de 1970 y también en su colaboración en *Correspondencias: 5 arquitectos-5 escultores* (catálogo de la exposición en el Palacio de las Alhajas de Madrid en octubre de 1982 de Ambasz, Eisenman, Gehry, Krier, Venturi, Chillida, Merz, Serra, Shapiro, Simonds).

Hay una traducción del texto heideggeriano al euskera (probablemente realizada desde el francés) llevada a cabo por Luis Larringan, «Artea eta Utsgunea» en la revista *Gaiak* n. 3, año 1977.

El antecedente de este texto heideggeriano es una conferencia pronunciada en el «darmstädter Gespräch» en 1951, *Bauen-Wohnen-Denken,* publicada al año siguiente en «Neue Darmstädter Verlaganstalt». En este coloquio que tenía como tema la arquitectura surgió un enfrentamiento entre los arquitectos y Heidegger; el filósofo español Ortega y Gasset, presente en el acto, ha dejado testimonio de cómo salió en defensa del pensador alemán (véase *Obras Completas,* IX, págs. 629-30).

Aparece también esta conferencia en el volumen *Vorträge und Aufsätze* de 1954 traducido al francés en 1958 como *Essais et Conferences.*

Un antecedente del *Bauen-Wohnen-Denken* y por lo tanto de *Die Kunst und der Raum* son los apartados 22-24 de *Sein und Zeit,* del año 1927: «Die Raumlichkeit des Daseins»; hay traducción española de José Gaos en 1951 y revisión de la misma en 1962. Como consecuente podemos citar el «Aus dem Feldweggespräch über das Denken» aparecido en *Gelassenheit* en 1959, traducido al francés como *Questions III,* París, 1966.

Bauen-Wohnen-Denken es uno de los textos más citados del pensador alemán [3] y subyace fundamentalmente en *Die Kunst un der Raum.* El ejemplo del puente como creador de lugares y la referencia al viejo puente de Heidelberg —en una de las prosas más poéticas de este filósofo— ha sido reutilizado continuamente en la estética contemporánea.

Tras esta ubicación temporal de *Die Kunst un der Raum* pasemos ahora a la confrontación con el texto heideggeriano, al análisis de su análisis del espacio. El concepto de espacio en Heidegger fue analizado por primera vez en España y además claramente, hay que decirlo, por Camón Aznar: «he aquí una de las claves del arte contemporáneo: la espacialidad como una creación de los seres y no, a la manera tradicional, con los seres estabilizados en el espacio material. Ello significa que cada objeto ocupa un puesto no definido por planos geométricos, sino por valores significativos. Sustituye la dirección a la dimensión, la fuga a la línea…» [4].

Heidegger ha basado a veces su análisis del espacio en el análisis de los antiguos términos griegos que lo denotaban y significaban, por ejemplo de mé pas, límite y sobre todo de su raíz mep/mop que en castellano nos da la puerta, el poro, el puerto, la apertura, … ¿No es el puerto límite de tierra y mar, hacia dentro o hacia fuera, según se salga en bote o según se entre? ¿La puerta no es límite que da lugar a un dentro y a un fuera? ¿El poro de la piel no saca al exterior el sudor, y a la vez recoge —encuadrada diría Heidegger— el polvo exterior? ¿El horizonte no es lo que limita la vista, lo que cierra transportar nuestra mirada? Para Heidegger el espacio devendrá en algo relacional del ser para la muerte que es el hombre, en algo a lo que hay

[1] «Bisweilen haben wir noch das Gefühl, dass seit langem schon dem Dinghaften der dinge Gewalt angetan worden, und dass bei dieser Gewaltsamkeit das Denken im Spiel sei, weshalb man dem Denken abschwört, statt sich darum zu bemühen, dass das Denken denkender werde. Für Eduardo CHILLIDA».

[2] Véase en la revista «KOBIE», núm. 1 Bilbao (1983) mi traducción de *Die Kunst und der Raum,* junto con la de *Bauen-Wohnen-Denken,* así como *Der Ursprung der Geometrie* de Edmund Husserl.

[3] No conocemos traducción alguna anterior a la nuestra de *Bauen-Wohnen-Denken* pero podemos señalar que J. OLASAGASTI en su *Introducción a Heidegger,* «Revista de Occidente», Madrid (1968) (curiosamente olvidada por Ferrater en su Diccionario) prácticamente resume la conferencia heideggeriana en las págs. 181-187.

[4] CAMÓN AZNAR, J.: *El tiempo en el arte,* Madrid, 1958, pág. 374.

que tomar medida (la esencia de lo poético para Hölderlin) para el habitar del hombre.

Este sentido relacional del espacio se ha manifestado también en su relación al sonido y al tiempo. Tomando unas líneas de George Steiner (en un contexto diferente, pero realmente interesante al final de *Bluesbard's Castle*) recordemos cómo, cuando pasa un automóvil con la radio a todo volumen, la consiguiente corteza de sonido envuelve al individuo, estamos envueltos en el ruido de la ciudad. Se reduce el mundo externo a un conjunto de superficies acústicas: relaciones que puntualizan mi propio ser, mi Dasein, que se halla en un entorno que lo hace y machaca, lo sitúa y dispone. Como en *Tres Tristes Tigres* describe Cabrera Infante: «Ah Fellowe estaba sonando tu Mango Mangüé en el radio y la música y la velocidad y la noche nos envolvían como si quisieran protegernos o enlatarnos en su vacío».

El espacio para Heidegger decíamos es algo relacional, algo que lo patentiza abiertamente la obra toda de Eduardo Chillida. No hay en los dibujos de Chillida, o para no divagar, en estos lithocollages para *Die Kunst un der Raum,* cuerpos —representación de cuerpos u objetos— sino simplemente líneas que no se *incorporan* en un espacio sino que ellas mismas son creadoras de espacio *dado* a la vez en una superficie. Líneas, cuerpos cromáticos, líneas de papel pegado, collages, que dinamizan espacialmente la superficie plana en una creación de espacio, en cuanto espacio de relaciones, relaciones entre esas líneas, los papeles cortados, lugares que crean el espacio en el sentido heideggeriano. En lugar de un equilibrio de color, línea y tono *construyen* los lithocollages de Chillida una armonía y un espacio visual con o a partir de la dinámica de los trozos cortados, de su corte y dirección. La específica forma de organización de los diversos papeles no permite fácilmente captar su aparecer, su manifestarse, dentro de una clase determinada de re-presentaciones *de,* sino simplemente como la manifestación de *lo* relacional, del lugar de encuentros. Estos espacios tienen cierta individualidad y cierta consistencia en su interrelación, en el dentro de la hoja, como las habitaciones tienen también en su dentro muros. Hay espacios entre las personas que llegan hasta el techo, que son muros, y las historias como las habitaciones se hacen con muros, dice Wim Wenders al final en su film *Der Stand der Dinge.*

Al comienzo de *Die Kunst und der Raum* dice Heidegger «la configuración (en la plástica) tiene lugar como una delimitación hacia dentro y un limitar hacia fuera. Aquí entra en juego el espacio. Es ocupado por la creación escultórica, caracterizado como volumen cerrado, vaciado y vacío. Cosa conocida y con todo enigmática». E igualmente en las obras de Chillida la configuración tiene lugar como una delimitación hacia dentro o hacia fuera, como un con-lindar y un deslindar-se de sus elementos, como un «eingrenzen» y un «ausgrenzen», limitarse y delimitarse. En alemán esto es más explicable puesto que el espacio puede ser aufsobre, o im- dentro. Podríamos analizar por tanto la escultura de Chillida desde un *aspecto auf,* un plano terrestre, análisis del entorno, del material, y un *aspecto im* concepción interior laberíntica, análisis conceptual autónomo de esta plástica cerrada. Podemos decir que en ella el volumen es hacia dentro no hacia fuera, incluso en los *Peines del Viento* de Chillida. Es ocupación de un espacio, no elementos que lo abarcan y descubren, sino elementos que lo llenan.

Esto se ve muy claro también en los dibujos figurativos de Chillida: no le interesan los rostros de las personas —de los rasgos que reflejan u ocultan su interior— sino el espacio de sus cuerpos, o mejor, de las partes de sus cuerpos: el juego de brazos sobre una cabeza, y no la cabeza; el juego de volumen de las arrugas y pliegues de un vientre, y no su erotismo; la capacidad de referencia a la postura del propietario de la línea del contorno de un culo, y no el contorno en cuanto tal.

Fijémonos también en sus dibujos de manos. A Chillida no le interesan las manos como superficies, como al quiromanta, sino su configuración, que tiene lugar como una delimitación hacia dentro —lo del dentro de la mano— y un limitar hacia fuera —el borde del dedo como línea que lo crea en el abismo espacial del papel. En sus manos aparecen generalmente los dedos tocándose: así se forma espacio: un espacio interno el que queda delimitado por los dedos en su colindar, el que queda dentro atrapado en el puño, y un espacio externo, que las líneas de los dedos rechazan hacia fuera, del que se deslindan.

Sus dibujos tratan de configurar a la vez el espacio interno y el espacio externo, sus conexiones secretas o sus valores semejantes, no los contrapuestos, sino esas demarcaciones comunes, esos luga-

res de roce, de conexión, de comunión, de choque, de vibración entre lo de dentro y lo de fuera. Lo negativo que existe que se positiva, o donde lo positivo se pierde y diluye en lo negro, en el vacío, como en los grabados *Beltza* de 1969, paralelos pues a los lithocollages de *Die Kunst un der Raum.* La línea pierde su función figurativa, su ser elemento de perspectiva, para convertirse en un elemento espacial relacionador, significador de otro nivel de «figuración». La línea se convierte en articuladora de espacios, en el fermento de sus modulaciones. Y la línea incorpora también en su tarea al propio papel. Esto se ve sobre todo en los collages, en el borde de los papeles: el papel se orquesta con la línea o se orquesta como línea en cuanto ésta es su borde. El papel es fondo y primer plano, es línea en su borde y es plano sin dejar de ser orilla. El papel es ventana al abismo y es a la vez el abismo, es horizonte: cielo y mar unidos. El papel no sólo es el campo de acción de la composición, de la explosión espacial, es a la vez en la obra de Chillida uno de sus agentes.

Los dibujos de Chillida son todo lo contrario por ejemplo que los de Seurat, en donde se trata de un claroscuro en el que no hay realmente un polo luz y un polo sombra sino un continuum de puntos (nunca mejor dicho esto que de Seurat) intermedios más o menos juntos o separados. No hay línea, no hay punto, sino puntos que en su interconexión, en su continuidad o comunión *se manifiestan* creando una imagen en una atmósfera. En los dibujos de Chillida, nada cromáticos por lo demás, no hay punto, no hay línea, ni tan siquiera un continuum en su trazo, sino más bien ruptura, a través de la que «aparece», «se manifiesta» el fenómeno espacial: una ruptura lineal que se articula entre sí misma.

Es un estilo el de Chillida basado en la valoración expresiva de la línea como portadora de volumen, con una expresividad que está también en su letra, en su demarcación del espacio, incluso «del aire». En el *Homenaje a Guillén* para Valladolid siguiendo los versos del poeta «lo profundo es el aire» ha colocado Chillida una escultura de acero penetrando unos doce cms. en el muro «porque con esta escultura la profundidad estará en el entorno, en la inmensa pared de piedra que rodeará la estructura de acero; será una profundidad vertical» según sus propias palabras.

La maqueta del *Homenaje a Calder* de unos diez cms. de diámetro, colgada del techo con una pita de nylon como un membrillo de Sánchez Cotán en el estudio de Chillida y vista contra la pared blanca encalada (blanca a dos niveles por la presencia de una viga, creándose así en la pared tres tonalidades cortadas en línea recta) nos devuelve a ese dentro y a ese fuera en que se configura el espacio de la plástica según Heidegger, al análisis del límite, más claro para quien como el escultor vasco vive *al borde de* la mar y que conoce bien esa línea límite del horizonte —no otra cosa significa horizonte en su origen más que límite entre dos tonalidades de azul, entre cielo y tierra.

Heidegger nos dice que el espacio en la creación escultórica es «ocupado, caracterizado como volumen cerrado, vaciado y vacío. Cosa conocida y con todo misteriosa». El espacio del que Aristóteles nos decía que «se presenta como algo que es de un enorme poder y difícil de comprender». Ya antes Sócrates nos había dicho que el arte, lo bello es difícil, problemático. Y la escultura de chillida es una escultura que vive incómodamente el espacio porque la problematiza. En palabras de Moreno Galván: «Para esta escultura, el espacio ya no es un a priori (como lo es el agua para el pez) sino una experiencia (como lo es el agua para el nadador)». Y entonces, Heidegger analiza esta experiencia allí donde ha quedado prensada: en el lenguaje. Heidegger retoma los vocablos alemanes intentando volver al origen de su significado y a su referente primitivo, como en cierta manera Chillida ha vuelto a la práctica de los antiguos ferrones vascos, a la fragua y a la madera.

Por nuestra parte quisiéramos señalar que no sólo habría que volver al análisis de los términos que utilizamos en las diferentes lenguas para denominar y significar al espacio, en su conjunto o en sus particularidades, sino que también habría que referirse a los adverbios de lugar y a las preposiciones. Significativa es la destrucción que hemos llevado a cabo en las lenguas modernas paradójicamente de la matización y del *valor espacial* de las preposiciones. Significativa también es la poca importancia que se ha dado en la filología, por ejemplo a la radical semejanza en el griego entre hyper e hypo, y en latín entre super y subter, es decir entre el arriba y el abajo. También en euskera be = abajo aparece muchas veces designando altas montañas como si su sentido fuera igual al go = arriba.

¿Por qué llamamos altum en latín a lo profundo (duc in altum, llévame a alta mar) lo mismo que a lo elevado?

En la mentalidad antigua el lugar de cada cosa responde a las cualidades esenciales de la misma. Los cuatro elementos ocupaban connaturalmente sus lugares respectivos por las cualidades intrínsecas que poseen. De este modo el lugar es algo que tiene conexión intrínseca con la esencia misma de la cosa. Así se explica que en vascuence el lugar sea considerado como un objeto dotado de cierta individualidad, por ejemplo cuando se dice etxebáruan, cuyo significado literalmente sería «*en el* dentro de la casa».

Y esto *lo* de dentro lo sabía Chillida intuitivamente, es decir el lugar que las cosas son, y que nosotros somos *junto a* las cosas, o como señala Heidegger que el puente, el viejo puente de Heidelberg, no viene a colocarse en *un* lugar sino que *ante él* mismo aparece un lugar, él es un lugar que origina un espacio con diferentes cercanías y lejanías. En Heidegger los espacios reciben su esencia de los lugares y no «del» espacio, y sólo lo que previamente es un lugar puede permitir una localización, las cosas que son lugares permiten la localización, las cosas que son lugares permiten la localización y de ese modo abren espacios, como los *Peines del Viento* han abierto frente al mar en San Sebastián nuevos interrogantes.

Cito de nuevo de *Die Kunst und der Raum:* «La pregunta surge: son los lugares en primer lugar y ante todo el resultado y consecuencia del emplazar? O toma el emplazar lo propio suyo de la actuación de los lugares congregados? Si esto es verdad, entonces deberíamos buscar lo propio del espaciar en el fundamento de la localización, y pensar la localización como correlación de lugares? Deberíamos tener en cuenta qué y cómo esta relación recibe a partir de la extensión libre del entorno la orientación a la co-pertenencia de las cosas. Tenemos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no pertenecen a un lugar» [5].

En este sentido contrario se nos aparecen unos versos de Octavio Paz en el poema «Cuento de dos jardines» en *Ladera Este:*

«Una casa, un jardín,
no son lugares:
Giran, van y viene.
Sus apariciones
Abren el espacio
otro espacio».

Ese espacio que no sólo es *objeto de, creación* (del arte que sea), algo cuestionado, y a la vez categoría del modo de manifestación propio de la obra de arte, de la expresión de la belleza, aparece cantado en la *Muerte de Virgilio* del austríaco Hermann Broch. El espacio como «rumor de límites», el espacio externo y el espacio interno, el límite como punto de partida y como fin, la espacialidad como característica del ser humano, aparecen en estos versos (entre spinozianos y heideggerianos) de la novela

> constante totalidad del espacio irrenovable e inensanchable, sostenida por el equilibrio
> de la belleza que actúa en él; y esta totalidad cerrada en sí del espacio se revela en cada una de sus partes,
> en cada uno de sus puntos, como si cada uno fuera su límite más interno,
> se revela en cada una de las figuras, en cada cosa, en cada obra del hombre,
> símbolo en cada una de su propia espacialidad,
> como su límite más interno, donde cada esencia se anula a sí misma,
> el símbolo que anula el espacio, la belleza que anula el espacio, anulando el espacio
> por la unidad, que establece entre el límite más interno y el más externo,
> *por lo cerrado en sí mismo de lo infinitamente limitado*
> la infinidad limitada, la tristeza del hombre;
> así se le revela la belleza, como un acontecer del límite,
> y *el límite,* el exterior como el interior,
> ya el del más lejano horizonte, ya el de un solo punto,
> *está tendido entre lo infinito y lo finito* [6].

---

[5] «Die Frage regt sich: Sind die Orte erst und nur das Ergebnis und die Folge des Einräumens? Oder empfängt das Einräumen sein Eigentümliches aus dem Walten der versammelnden Orte? Träfe dies zu, dann übten wir das Eigentümliche des Räumens in der Gründung von Ortsachft suchen, übten die Ortschaft als das Zusammenspiel von Orten bedenken.
Wir übten daraufachten, dab und wie dieses Spiel aus der freien Weite der Gegend die Verweisung in das Zusammengehören der dinge empfängt.
Wir übten erkennen lernen, dab die Dinge Selbst die Orte sind und nicht nur an einen Ort gehören.»

[6] He utilizado la bella versión de J. M. RIPALDA sobre la traducción de A. GREGORI, Alianza Ed., pág. 120. Versión original alemana, *Der Tod des Vergil,* SUHRKAMP TASCHENBUCH, pág. 115:
die unerneuerbat-unerweiterbar stete Raumesganzheit, gehalten vom Gelichgewicht

Acontecer del límite, rumor del límite y modulación de espacio son nombre dados por Chillida a sus esculturas, su plástica cuestiona el lugar de encuentro o gira alrededor del vacío. Pero el pensamiento plástico de Chillida no se apoyó en Heidegger, en unos textos que el vasco de 1949 desconocía, sino en la obra de los escultores que le precedieron. A principios de este siglo Brancusi, y luego Julio González, pensadores del martillo y del cincel, del brillo del mármol o de chispa de la fragua, encontraron que el espacio era línea, plano, …que era una posibilidad infinita. Cayeron en la cuenta que lo largo, lo ancho y lo alto de los cuerpos nada son, sino que continúan siendo un azar. En su simplicidad, que el espacio de la escultura no es sólo el del volumen sino también el de la interrelación, el de la referencia y el del dinamismo de muy diversos elementos.

El espacio representado varía no sólo con las perspectivas y otras construcciones de artificio (como pone de ejemplo la línea de Sam Steinberg, que pasa de suelo a techo, de horizonte a borde de mesa, etc.) sino con la carga de valores que lo instauran y gravitan entorno.

Antes aún que Heidegger el suizo Appia (1862-1928), músico y arquitecto, nos enseñó que el tiempo musical y el dramático determinan y regulan, y a la vez levantan un espacio, en el cual la música o el drama respectivos se desarrollan. Para él el arte de la escenificación —en el sentido más puro y originario de esta palabra— no es otro que la *configuración* de un texto o una música que se tratan de comprender a través del movimiento del cuerpo humano y de sus reacciones a la resistencia que le oponen los planos, dimensiones y «lugares» de la escena. Appia vivificó el concepto de espacio al relacionarlo con el de la luz, movible y cambiante —transformadora de espacio (como de alguna manera en la escultura de Medardo Rosso, o después de Appia en la simplicidad de los espacios de Lucio Fontana)— dotándole a la vez y con ello de una vida propia y resaltando lo más profundo de él. Y con esta sencilla fuerza de expresión del espacio en las escenificaciones de Appia nada de superfluo le rodea. Así aparece la creación de un espacio «espiritual», «mental», en lugar de una «descripción» espacial, un espacio que se corporeiza de nuevo y de alguna manera a la vez en el espíritu, mente, del espectador. Lo que llama la atención al observar las escenificaciones de Appia, lo que aparece como importante es el horizonte, el lugar donde cielo y agua se encuentran y se confunden: donde no hay límite para lo que se adivina ni hay fin alguno para lo que se sospecha. Como de alguna manera en la escultura de Chillida a través del juego de líneas y planos.

Concluye Heidegger definiendo la escultura: «un materializante poner-en-obra de lugares, y con ellos un abrir entornos para una posible morada del hombre, de un posible permanecer de las cosas que les circundan y conciernen» [7].

Resuenan en este párrafo las concepciones de *Bauen-Wohnen-Denken:* construir para habitar, habitar en donde/para pensar (lo que es construir a otro nivel): «nur wenn wir das Wohnen vermögen können wir bauen»: sólo si nos proponemos habitar, podemos construir, o sólo si somos capaces de construir, podremos co-habitar.

La idea de la proximidad del espacio y la del espacio habitable se halla en Rilke. En una de sus cartas señala el poeta checo: «esta soledad limitada, que hace de cada día una vida, esa comunión con el universo, el espacio en una pala-

---

der in ihr wirkenden Schönheit, und diese insichgeschlossene Ganzheit des Raumes offenbart sich in jedem seiner Telle,
in jedem seiner Punkte, als sei ein jeder seine innerste Grenze,
offenbart sich in jeder einzelnen Gestalt, in jedem Ding, in jedem Menschenwerk,
in jedem als das Sinnbild seiner eigenen Raumhaftigkeit,
als deren innerste Grenze, an der jede Wesencheit sich selbst aufhebt,
das raumaufhebende Sinnibild, die raumaufhebende Schönheit,
raumaufhebend
kraft der Einheit, die sie zwischen innerer und äuberer Grenze herstellt,
kraft der Insichgeschlossenheit des unendlich Begrenzten,
die begrenzte Unendlichkeit, die trauer des Menschen;
also enthüllt sich ihm die Schönheit als ein Geschehen der Grenze,
und die Grenze, die äubere wie die innere,
sei sie die des fernsten Horizontes, sei die cines einzigen Punktes,
ist zwischen dem Unlndlichen und dem Endlichen gespannt.

[7] «Die Plastik: ein verkörpendes Ins-Werk-Bringen von Orten und mit diesen ein Eröften von Gegenden möglichen Wohnens der Menschen, möglichen Verwillens der sie umgebenden, sie angehenden Dinge».

bra, el espacio invisible que el hombre puede, sin embargo, habitar y que lo rodea de innumerables presencias».

Como espacio inhabitable vendría la imagen del mar y de las olas del mar, imagen preferida de Chillida «olas del mar siempre iguales y siempre distintas». El mar, del que se parte, al que se llega, como el papel de los dibujos, es el espacio que reúne los espacios peculiares, que deroga el aquí y el allá, espejo del abismo del cielo y de las invisibles vibraciones del viento, «donde sólo el pájaro perfora el espacio» (Octavio Paz «Cuento de dos jardines»), pues quizá «son las aves quienes sienten con vuelo más íntimo toda la amplitud del aire» (Rilke, 1. Elegía). Así esas gigantescas obras de hormigón de Eduardo Chillida, que no se apoyan sino que contra su peso intentan levitar abrazando una amplitud del aire, lo profundo del aire donde se da, se crea el *Lugar de Encuentros.* Una de cuyas piezas, la IV —como se recordará— no encontró su sitio en Madrid y se recogió (diría Heidegger) en Barcelona.

Kosme María de Barañano Letamendía

Distinta presencia del surrealismo en las últimas generaciones de artistas asturianos

JAVIER BARÓN THAIDIGSMANN

Si ya en España el surrealismo no ha tenido ese carácter definido y hasta programático de que ha gozado en Francia, y si tampoco ha aportado sustanciales novedades en su desarrollo plástico o teórico [1], resulta fácilmente comprensible que en un ámbito tan reducido y marginal como es el de Asturias, no haya podido existir ningún grupo surrealista, ni siquiera durante los últimos decenios. Pero además de esto puede comprobarse, a través de sus diferentes declaraciones, que de la extensa nómina de artistas asturianos en activo ninguno consiente en definirse como exclusivamente surrealista.

Sin embargo, en Asturias han nacido dos pintores de primera fila que han cultivado el surrealismo durante gran parte de su vida —es el caso de Aurelio Suárez (1911)— o en una pequeña etapa —Luis Fernández (1900-1973)—. Las peculiaridades personales del primero, y su tajante negativa a realizar exposiciones [2], y la lejanía temporal y geográfica de las circunstancias en que Luis Fernández cultivó el surrealismo [3], aconsejan dejarles fuera de un estudio enfocado a los dos últimos decenios. Pues aunque los dos artistas citados son de un nivel muy superior al resto de los que trataremos con la única excepción de José María Navascués, puede asegurarse que no han ejercido influjo alguno sobre los que, en términos generales, pueden llamarse surrealistas asturianos.

A pesar del individualismo de sus representantes [4], un estudio de la aportación estética asturiana a través de las distintas generaciones de artistas, pone de manifiesto que éstas son unidades nítidamente separadas. De tal manera que el cultivo del surrealismo varía radicalmente entre los artistas nacidos hacia 1940, 1950, y mediados del decenio de los años cincuenta. Aún en este lapso tan corto de tiempo se evidencia la radical diversidad entre los tres grupos formados, y su actitud hacia el surrealismo viene a ser uno de los puntos de diferenciación más notorios. La distinta respuesta de estos artistas ante el surrealismo, como ante toda otra tendencia, se justifica en razón de que tal tendencia triunfase o no durante los años en que esos artistas se hallaran en el período de su primera formación. Este hecho nos parece fundamental a la hora de evaluar las actitudes no de los artistas se-

[1] CALVO SERRALLER, F. y GONZÁLEZ GARCÍA, A.: *Surrealismo en España,* catálogo de la galería Multitud, Madrid 1975, págs. 16-17; y Brihuega, J.: «Fuentes literarias del surrealismo español 1924-1936» en Bonen Correa A. (coord.): *El Surrealismo,* Cátedra, Madrid, 1983, pág. 206.

[2] Desde 1949 ha expuesto una sola vez, en la galería gijonesa Tantra, que en 1975 organizó una muestra a espaldas del artista, con obra previamente adquirida.

[3] A finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta. Tampoco se tratará aquí la figura de Orlando Pelayo (1920), de otro grupo generacional.

[4] CID, C.: *Presencia y problemas de la pintura asturiana contemporánea,* ponencia presentada al I Congreso Español de Historia del Arte, sección I, Trujillo, 1977, sin publicar. Los casos de los cuatro artistas asturianos contemporáneos asturianos más importantes. Evaristo Valle, Nicanor Piñole, Luis Fernández y José María Navascués, son perfectos ejemplos de individualismo y soledad.

ñeros, que pronto prescinden de tales sujeciones, sino de aquellos otros que constituyen la base cuantitativa de su generación. Y semejante circunstancia, especialmente visible en los artistas periféricos, se manifiesta aún con mayor claridad ante un estilo, como el surrealista, apto para convertirse en fácil medio de acceder a una pretendida modernidad, sobre todo cuando recurre a una figuración simbólica [5].

I. Artistas que nacen hacia 1940

En los miembros más significativos de la generación de artistas asturianos que nacen en torno a 1940, el surrealismo aparece siempre como adherencia de otros estilos, principalmente dos: el expresionismo y el pop art. Sólo cuatro artistas pueden, en puridad, considerarse dentro del surrealismo, y su actividad resulta marginal y disminuida con respecto del núcleo de sus compañeros de generación. Tales artistas son Cecilio Fernández Testón (Panes, 1936), Guillermo Menéndez del Llano (Belmonte, 1942), Alfonso Enríquez de Villegas (Gijón, 1942), y Ramón Menéndez-Majón y Sancho-Miñano (Oviedo, 1944). Les une a todos ellos, además del carácter marginal de su actividad, una formación universitaria; los cuatro son licenciados en Filosofía y Letras —los dos últimos en Historia del Arte—. Ello explica, en algún caso, su presentación como «artistas sabios» y conocedores de diversas disciplinas. Así, el primero de ellos, ha sido reconocido por algún crítico asturiano como «prototipo del hombre del Renacimiento […], paradigma del ser completo […] enseña, dibuja, razona, investiga, pinta», lo que pone de manifiesto una de las señas de identidad que más frecuentemente invocan, recabándolas para sí, algunos seguidores del surrealismo: la filiación renacentista de su arte, que opone su sabiduría a la aparente facilidad del expresionismo abstracto o a la trivialidad de otras figuraciones como el pop [6].

El caso de Alfonso Enríquez de Villegas es el único en que la adscripción al surrealismo tiene, como causa concreta, la formación en algún foco surrealista, en su caso Bélgica, junto al pintor Jean-Jacques Gailliard, con quien comparte un dibujo nervioso y quebradizo, y una inspiración eminentemente literaria, de carácter misteriosófico (Swedenborg) o teatral (Jarry, Artaud, Genet, Ghelderode). Es esta última la que resulta más útil a Enríquez de Villegas, por el sentido grotesco y escenográfico que provee, a través de iconografías tópicamente surrealistas, como la mano o el rostro atravesados por cuchillos, las escenas de orgía, o los espejos.

Del resto de los pintores de esta generación que son, a no dudar, más representativos de la plástica asturiana, se vinculan en el surrealismo a través del expresionismo Manuel Calvo (Oviedo, 1934), Luis Fernando Aguirre (Villaviciosa, 1935), Jaime González Herrero (Gijón, 1937), Higinio del Valle (León, 1940) y José María Legazpi (Bres, 1943). Aunque han expuesto en Asturias, la obra de los dos primeros se desarrolla fuera de la región. En la muy variada trayectoria del primero pueden considerarse surrealistas la mayoría de sus series posteriores a sus obras geométricas y expresionistas: Las *pinturas mecánicas* y los *papeles arrugados,* ambas de 1963 y cuyos mismos títulos resultan indicativos de dos procedimientos surrealistas. También lo son las neofigurativas realizadas en 1964 en Brasil, la serie *¿persona, animal o cosa?* (1969-70), y la titulada *La fertilidad de la alegoría* (1974), así como una buena parte de los dibujos que desde entonces ha realizado, valiéndose siempre de un procedimiento automático.

En Luis Fernando Aguirre el surrealismo parte de la vertiente mágica de algunos expresionistas alemanes de los años veinte, para incorporarse después el influjo de Bacon y Barjola durante el decenio de

[5] Las falacias plásticas con que muchas de esas neofiguraciones se presentaron han sido subrayadas en numerosas ocasiones. Por ejemplo, G. Durozoi-B. Lecherbonnier: *El surrealismo,* Guadarrama, Madrid, 1974, pág. 199; M. Nadeau: *Historia del surrealismo,* Ariel, Barcelona, 1972, pág. 259; para el caso español J. Brihuega: art. cit., págs. 219-220; sus conclusiones pueden extrapolarse con mayor motivo aún para los neosurrealismos figurativos posteriores a 1960.

[6] Castañón, L.: Catálogo de la exposición realizada en Cornión, Gijón, 1983. El primero de los surrealistas asturianos, el citado Aurelio Suárez, señalaba en 1949: «Para conseguir esta clase de pintura son precisas mucha imaginación y gran cultura, tanto literario como científica» (cit. F. Carantoña, Catálogo de la exposición de Tantra, Gijón, 1975).

los sesenta, y de Hockney a partir de 1981. El recargamiento compositivo, el intento de captar lo inaprensible, como el movimiento, y la atmósfera llena de humores orgánicos que recrea, son rasgos de una vertiente neosurrealista que tuvo buena acogida en España desde los años sesenta.

También Jaime Herrero cultivó, durante el decenio de los setenta, una figuración con fuerte influencia de Francis Bacon, con espacios muy dinámicos y recorridos por líneas de fuerzas visible en la composición, aunque, a diferencia del pintor inglés, hay una ausencia casi total de colores que no sean gamas muy frías de blancos o grises. Pero a ese estilo, poco innovador en el momento, llegó después de haber sido uno de los primeros introductores en España de la figuración expresionista-surrealista derivada del grupo Cobra, tras su vuelta de París en 1963.

La reticencia a exponer, los largos períodos sin pintar, y el sentido crítico con respecto a la propia producción unen a Higinio del Valle y José María Legazpi. El primero, tras una temática de intención expresionista explora la vertiente de la alusión y la insinuación figural haciendo aparecer rostros a través de veladuras, sobre una imprimación muy elaborada. En cambio el segundo proyecta hacia afuera a sus figuras dándoles volumen. Preocupado por reflejar el sentido de muerte en el mundo de hoy lo hace a través de una deformación expresiva de los rostros de los personajes. En una segunda y más madura etapa prescinde de los rostros y presenta, descarnados, los ropajes, como vacía presencia de un resto de vida. Ese énfasis en el envoltorio pone de alguna manera a Legazpi en relación con Navascués, y, aunque su estética sea muy diferente, hay en ambos una conexión del mismo orden entre los conceptos de envoltorio y muerte.

El surrealismo en otros pintores de esta generación como Eduardo Urculo (Santurce, 1938), Juan Gomila (Barcelona, 1943), y Ramón Rodríguez (Avilés, 1943), debe considerarse también como adjetivación, pero en este caso no a una dominante expresionista, como los anteriores, sino pop. En Urculo resulta particularmente surrealista la serie de los llamados «cuerpos azules» [7], que pintó en 1974-75 inspirado por sus visiones del desierto durante un viaje a Marruecos realizado en 1973. En ellos las composiciones que son en el resto de su obra de un barroquismo ciertamente recargado, se despojan hasta el máximo llegando a simplificar, incluso, las características femeninas, con un sentido de síntesis y de emblema. El pintor ha vuelto en ocasiones a este tipo de figuración, que ha influido poderosamente en posteriores representaciones de ambientes nocturnos (*Misteriosa noche,* 1980).

El sentido lúdico de su grafismo y cierta corriente surrealista implícita en el pop inglés (Phillips, Hamilton), que conoció a partir de su estancia en Londres de 1965 a 1967, justifican la mención aquí de Juan Gomila. En la obra de Ramón Rodríguez posterior a 1979, el contenido surrealista acaba superponiéndose a la imagen que en su punto de partida era aparentemente pop. Tal ocurre en su serie sobre el cine, y en *Kiss me baby,* donde la ampliación y fragmentación a que somete un motivo del rostro, los labios, lo convierte en paisajes u objetos que el mismo pintor sugiere, a posteriori, con los títulos, que hacen así cobrar un nuevo sentido a la imagen.

Otros artistas de esta generación han cultivado episódicamente el surrealismo, como es el caso del escultor Mariano García (León, 1936), que trabajaba, a comienzos de los setenta, formas de un organicismo visceral, realizadas en materiales sintéticos, o el de Armando Pedrosa (Oviedo, 1944), cuya obra de 1972-73 recrea también una figuración con alusiones a vísceras a través de la pintura y el grabado. Miguel Ángel Lombardía (Sama de Langreo, 1946), llega en 1971 durante una estancia en México, a una pintura con fuertes influencias del surrealismo, y acaso la pintura metafísica; posteriormente el expresionismo dominará en su pintura pero en sus series de 1972-73, sobre todo en la *Mitología asturiana,* se advierte cierto influjo de Barjola, y, en las posteriores a 1979, hay una recuperación del automatismo pictórico cercano al grupo Cobra.

Todos los pintores de esta generación que hemos citado observan unas determinaciones estilísticas claras, en las que el surrealismo es apoyatura o añadido. Pero hay dos, que no pueden ser reducidos a tendencia alguna, cuyo arte permanece al margen de las directrices de su generación. Estos artistas, aquí citados porque su actitud y su obra tienen puntos de contacto con el surrealismo aun

[7] *Urculo,* Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1982, pág. 10.

cuando ellos, personalmente, lo repudien, son José María Navascués (Madrid, 1934-Oviedo, 1979) y Adolfo Bartolomé (Gijón, 1938). El primero era el adelantado de esta generación en Asturias, no sólo por la edad, sino también por sus ideas. Numerosos textos atestiguan la actitud contraria de Navascués respecto del surrealismo y las nuevas figuraciones, hecha pública a través de la revista «Asturias Semanal»:

> La aparición de Francis Bacon en un mercado en el que se dejaba sentir el cansancio adquisitivo de una clientela hastiada de tanta abstracción, tanto tachismo, tanto art-brut y tanta posguerra, dio lugar a las más exaltadas euforias sadomasoquistas en las que cabían toda clase de inhibiciones, deformaciones e ineptitudes personales [8].

Sus cuadernos de notas proporcionan también párrafos descalificadores de esta «pintura con connotaciones mágicas», a la que achaca solipsismo en su contenido y manierismo en su realización formal [9]. Esta actitud de Navascués contra lo que él llamaba «culto al artista» era compartida por otro artista amigo suyo, muy vinculado por entonces con él: Alejandro Mieres (1927). En una entrevista publicada en la misma «Asturias Semanal» sus críticas a Dalí dieron lugar a una polémica [10].

Un análisis de las esculturas y dibujos de Navascués posteriores a 1969 muestra algunos rasgos de ascendencia surrealista, de los que él era consciente pues era uno de los escasísimos artistas asturianos verdaderamente informados del movimiento surrealista, como se comprueba por su biblioteca y por las revistas de arte a que estaba suscrito, entre las que predominan las francesas. Esos rasgos son, en los dibujos, el automatismo de los que realiza hacia 1976, y la introducción de textos en otros de 1977, donde la escritura describe y completa o interroga a la representación, interpelando a veces directamente al posible lector; otros tienen en sí mismos un sentido surrealista: «Aproximadamente un accidente. No sabes nunca dónde dejas las cosas. Objetos que no recuerda nunca donde dejó ni de qué objetos se trata». En otros casos, el procedimiento automático es empleado para poner el título a una escultura, como en la *Mujer,* a la que llamó *No sabemos cuándo va a comenzar.*

Pero en la misma apariencia formal, como en el sentido, explícito por el título, de sus esculturas realizadas en maderas pulimentadas, lacadas y barnizadas, correspondientes al período entre 1969 y 1975, se advierten rasgos surrealistas. En *Eros* y *Contactos,* las primeras, la forma remite a los volúmenes redondeados de las esculturas biomórficas de Arp. Pero son las piezas más directamente figurativas, de 1974-75, las que afirman ese sentido surrealista al hacer referencia al hombre atrapado en la máquina *(Avión, Fórmula I),* o en otros artilugios *(Hamaca, Espejo II);* en su traje *(Casco, Botas),* o en su misma envoltura anatómica, hueca por dentro (*Mujer, María Antonieta, Aros I* y *Aros II*) [11]. Por otra parte, estas obras ejemplifican a la perfección el ideal bretoniano de la «belleza convulsa», pues cumplen las tres condiciones requeridas: supresión del movimiento; rigidez, regularidad, dureza y brillantez; e imprevisibilidad de la revelación que van a suscitar [12].

En sus últimos años, al proclamar que cualquier estilo es válido como punto de partida del ejercicio del artista, Navascués sobrepasa toda sujeción a una determinada tendencia, y utiliza conscientemente en sus dibujos el hiperrealismo, el paisaje, la abstracción, o el grafismo, con un sentido analítico próximo al empleado por Titus Carmel. A una pregunta sobre los temas que trataba en sus esculturas *Madera más color* señala que ninguno: «la obra significa lo que es ella misma». E indica que «no se trata, ni mucho menos, de surrealismo» aunque reconoce las alusiones subconscientes que, induda-

[8] *La nueva figuración, la corbata, José Luis Fajardo y un catálogo,* «Asturias Semanal», núm. 57 (20 de junio de 1970), pág. 54.

[9] Cuaderno de notas de 1976 manuscrito. Cfr. J. BARÓN, *Algunas ideas de Navascués sobre arte,* en *Navascués,* Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1984, págs. 81-108.

[10] *Cfr.* «Asturias Semanal», núm. 73 (lo de octubre de 1970), págs. 20-21. La polémica puede seguirse en los números, 77, 79 y 82.

[11] En la ya abundante bibliografía sobre Navascués pueden verse reproducciones. Además del libro cit. en nota 9, donde J. ALLER ALBUERNE propone una clasificación de la obra («Itinerario y evolución artística de José María Navascués», págs. 117-141), pueden verse J. CUETO ALAS, *Una conversación con Navascués,* «Cuadernos de la galería Tantra», Gijón (1976); *Navascués,* Publicaciones de Fondo de Arte Masaveu, San Sebastián, 1976; E. ARCE, *Navascués,* Colección de Pintores Asturianos del Banco Herrero, Oviedo, 1984.

[12] BRETÓN, A.: *La beauté sera convulsive,* «Minotaure», núm. 5 (febrero de 1934).

[13] Entrevista de R. ESPINIELLA, «El Comercio» (16 de septiembre de 1977), pág. 14.

blemente, encierran [13]. Así que podemos considerar que el surrealismo era una etiqueta que se había hecho odiosa a Navascués precisamente por la cantidad de connotaciones que implicaba, ya en su pura apariencia formal. Pero en el fondo el procedimiento de Navascués era, como él mismo confiesa, subconsciente.

Bartolomé, el otro artista de esta generación al margen de estilos definidos, llega en 1979 a una figuración con simbolismos ecologistas, que evoluciona hacia la serie *Espacios para la locura* (1981), obras en que a un fondo de estructuras geométricas alusivas a la rigidez del mundo civilizado, superponía, silueteadas, una sucesión de figuras de campesinos y animales. Esta vía ha acabado por llevarle a una temática cerrada en la que el sentimiento de soledad del campesino actual es recreado mediante una figuración simbolista y onírica en tonos muy oscuros y formalmente muy poco innovadora.

II. Artistas que nacen hacia 1950

Con significativa precisión en torno a la fecha de 1950 se sitúan los años de nacimiento de los más definidos artistas surrealistas en Asturias: José Paredes (1949), Luis Cecchini (1949), José María Ramos (1949), Javier del Río (1949), Humberto García del Villar (1949), Víctor Borisov Lariana (1950), Ramón Prendes (1950), Raquel Hevia (1951), Miguel Ángel Bonhome (1951), y Vicente Fernández Iglesias (1951). Además de estos artistas, han cultivado en alguna etapa de su vida —por lo común durante los años de formación— el surrealismo, Juan Manuel Monte (1946), José de la Riera (1946), Enrique Rodríguez «Kiker» (1949), Fernando Reduello (1950), Rodolfo Pico (1953), Paulino Fernández «Pafedo» (1953) y los escultores Manuel Arenas (1949) y José Antonio Nava (1951).

La mayoría de estos artistas no ha logrado cuajar un estilo propio con la fuerza suficiente, pues aunque la obra de cada uno de ellos resulta perfectamente reconocible porque disfruta de unas señas de identidad muy acusadas, no alcanza a presentarse como alternativa válida a la abstracción, estilo que ha experimentado un nuevo auge en el último grupo de artistas que consideramos, nacidos en la segunda mitad de los años cincuenta.

Este conjunto de pintores, nacidos hacia 1950 son, salvo Fernando Redruello, cuyo sentido reflexivo y evolución posterior a 1973 —año en que sufre el influjo de las neofiguraciones barjolianas— emancipan del grupo, y salvo Raquel Hevia, o bien de formación autodidacta, o bien en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Oviedo, centro cerrado por entonces a todo vanguardismo. La participación de muchos de ellos en el grupo Arte en Asturias, fundado en 1974, supuso la posibilidad de comenzar a exponer arropados por miembros de la generación anterior. Posteriormente se han ido espaciando las muestras individuales de cada uno de ellos; por lo general muy reticentes a exponer su obra, son, también, muy individualistas.

José Paredes es el artista de mayor entidad entre los citados, y también el que presenta una iconografía y un estilo claramente surrealistas, por lo que nos detendremos en el análisis de su obra, que ya al ser presentada individualmente por vez primera fue calificada como surrealista [14]. Las líneas de fuga muy marcadas en las composiciones, la fascinación por el mundo renacentista, y la presencia de geometrías y esferas, muy patente en su segunda exposición individual en la galería Tantra en 1978, vinculan a Paredes con De Chirico. La obsesiva preferencia en las composiciones por amplias llanuras limitadas, en sus confines, por colinas, puede remitir a paisajes de la infancia del pintor como él mismo ha declarado, pero plantea, en su obra, un principio de finitud: la necesidad de acotar un espacio para desarrollar en él la representación con arreglo a una previa y particular escenografía. El influjo del surrealismo francés se acrecienta en 1979; tanto las iconografías que introduce en sus obras como el texto de catálogo de la exposición se sitúa en la línea de artistas como Roland Topor. Las metáforas de suspensión en el espacio, encierro en caja de cristal, hilos de colores y lignificación de las figuras humanas —ésta con múltiples ascendientes en el surrealismo histórico—, son claramente oníricas. De raíz simbolista es, en cambio, la sinestesia que atribuye a cada hilo de color un sonido diferente y un distinto influjo psíquico [15].

[14] Mieres, A.: Catálogo de la exposición de Tassili, Oviedo, 1976,

[15] *Cuento cuadro de José Paredes Corzo* en catálogo de la exposición de Tassili, 1979.

Testimonia una versatilidad técnica poco usual entre estos artistas, casi exclusivamente pintores, el manejo de muy diferentes materiales que ya había mostrado en su exposición en Tantra: óleos, acuarelas, pizarras y esculturas. Estas últimas, bustos de terracota policromada, siguen técnica y modelos plenamente cuatrocentistas, pero con unos aditamentos —cajas, bolas de colores, hilos— que los convierten en raros objetos lúdicos. Quizá haya sido ese gusto por lo lúdico el motivo por el que Paredes se ha autodefinido como dadaísta, antes que como surrealista, pese a sus evidentes influencias formales. En las últimas exposiciones la mayor innovación de Paredes la constituyen las cajas de cartón coloreado que penden del techo o se asientan en el suelo a manera de columna. La preocupación por la tridimensionalidad le ha llevado también a modificar el soporte del cuadro convirtiéndolo en un prisma (envío a la III Bienal Nacional de Arte «Ciudad de Oviedo», 1982), sin que su pintura, por transparencias muy cuidadas, se acomode demasiado bien a un soporte que no es continuo. En las iconografías, la novedad principal estriba en la aparición de piedras suspendidas en el espacio, a manera de meteoritos, y en la parcelación topográfica de los paisajes, elementos ambos presentes en su obra desde su muestra en Avilés a fines de 1980. Pero el tipo de figuración sigue siendo el mismo que en la primera exposición: personajes vestidos con ropajes de muchos pliegues que miran al vacío, y que se mueven en una atmósfera onírica, aislados y ausentes, convertidos en tópicos por la figuración fantástica centroeuropea.

En el arte de Luis Cecchini, lo más personal es la utilización hecha del collage, empleando técnicas como el fotodifuminado y la transferencia. Como en la decalcomanía, Cecchini utiliza el procedimiento del monotipo para transferir imágenes ya hechas, procedentes de revistas o estampas, al cuadro, en lo que ha sido llamado «collage-calcomanía» [16]. La temática de estas obras es surrealista por lo alucinada. Imágenes descompuestas y reestructuradas conforme a geometrías inventadas se despliegan hasta recubrir el escaso espacio disponible. El pequeño formato de las obras obliga a una contemplación cercana y cuidadosa, pretendida por el artista para facilitar la comunicación con el espectador de un modo más íntimo. En esta amalgama de imágenes una destaca sobre las demás: el globo ocular. Cechini metaforiza su propia condición de *voyeur* inherente, en último término, a todo pintor, y con ello da una carga subjetiva a cuantas imágenes presenta aunque no sean pictóricas. La composición, muy importante en estas obras, introduce en el aparente desorden un principio de ordenación geométrica al que el mismo pintor se ha referido como la «representación isoédrica de la Torre de Babel».

En el único escultor de los artistas citados en este grupo, José Antonio Nava, importa la perfección técnica de las obras, realizadas en un material, la caliza marmórea, que domina. Pero el hecho es que su estilo, muy influido por todos los organicismos, resulta mimético, aunque el proceso de trabajo que utiliza se abandona a un cierto automatismo que le lleva a prescindir de bocetos y diseños previos para enfrentarse, sin idea preconcebida, con el material. En ese enfrentamiento van surgiendo relaciones psíquicas y emotivas, inicialmente no previstas, que le llevan a acumular un excesivo número de efectos en una obra muy recargada.

III. Artistas que nacen avanzado el decenio de los años cincuenta

Al lado de estos artistas, de los que sólo se han analizado los más representativos, deben considerarse otro grupo diferenciado, constituido por los nacidos entre 1955 y 1959, con una única salvedad, la de Ángel Guache (1950). Este grupo, decantado inicialmente hacia una abstracción basada en los tonos oscuros y, en algunos casos, en la materia, ha acabado por admitir la figuración aunque en un sentido radicalmente distinto al de los artistas del grupo anterior. En lugar de adherirse a un estilo y conservar luego sus características, estos artistas evolucionan continuamente. En vez de permanecer en la región han salido de ella, estableciéndose en Madrid la mayoría, pero mantienen la vinculación con la región a través de exposiciones. Y en lugar de optar por una resolución técnica adherida a las premisas tradicionales exigidas en cuadros de formato pequeño o medio, estos pintores prefieren el recurso al expre-

[16] Cfr. Rodríguez, R.: *Luis Cecchini: surrealista atípico y atópico,* «Papeles Plástica», núm. 48 (14-29 de marzo de 1983), pág. 189.

sionismo abstracto aun en las obras figurativas, utilizando siempre el gran formato.

Tal es el caso de Ángel Guache, verdadero adelantado de esta generación hasta el punto de constituir una referencia segura tanto por su obra como por la profundidad de su especulación sobre ella. Es el único caso de artista plástico asturiano que es, a la vez, poeta. En su libro *Apariciones* [17] muestra su poesía parentesco con la de los poetas surrealistas pero, más aún, con la de los poetas orientales, según el modelo del *haiku* japonés. La capacidad de sugerencia es el aspecto principal de una pintura muy densa y elaborada, que él cualifica a través del toque, entendido como el factor plástico subjetivo por excelencia. A través de su peculiar utilización de la materia en la *Serie negra,* busca «una ambigüedad en la percepción que pueda atraer el recuerdo de sensaciones indeterminadas, no puntuales» [18]. En esa ambigüedad, que incluye referencias poéticas subjetivas, puede detectarse el influjo de algún autor surrealista (Benjamín Peret), más a nivel literario —como ponen también de manifiesto los títulos— que plástico.

En los casos de Melquíades Álvarez (1956) y Pelayo Ortega (1956), la referencia surrealista debe hacerse con precaución, y excluyendo aquí lo literario para detenerse en algo puramente gráfico: el recurso al automatismo en la última obra, ya de 1983, de ambos artistas, expuesta en Arteader. En Álvarez, las referencias realistas y matéricas de sus *Cajas* (1976), tenían un sentido ecológico metafórico vagamente surrealista. Posteriormente, las obras de 1982, influidas por Guache, revelan una preocupación por las texturas en un nivel más mental que sensorial. El recurso al automatismo en los dibujos sobre panel de 1983, le conduce a motivos de la naturaleza, boscosos o marinos, que luego traslada a la pintura.

También Pelayo Ortega pasa de un automatismo del signo *(Pinturas sucias)* a una visión de la naturaleza más presentida que explícita *(En el umbral),* pero lo hace a través de un itinerario más complicado [19] que acaba conduciéndole a una serie, *Interiores en gris,* exenta de símbolos fantásticos, pero cuya riqueza de contenido oculto revela la fecundidad de lo que aunque acaso no pueda llamarse surrealismo, sin duda participa de sus mejores cualidades.

Javier Díaz Roiz, nacido, como los anteriores, en 1956, pasa de una figuración tópicamente surrealista a una interpretación muy decorativa de fragmentos de figuras. Muy influido por el esoterismo, realiza «cajas mágicas» desmontables (1980), y, tras una breve etapa abstracta, vuelve en 1982 a una figuración con elementos míticos y arquetipos que resuelve utilizando la *pattern-painting* hasta que, en 1983, el color se emancipa de la imposición de planitud, y envuelve en su atmósfera a las figuras [20].

IV. Conclusiones

Recapitulando, se concluye que en el panorama de la plástica asturiana actual, frente a la utilización del surrealismo como estilo adherente a otro estilo, que hemos visto en los pintores nacidos hacia 1940, se observa una fijación en términos neofigurativos ya tópicos en los artistas nacidos hacia 1950, y la incorporación de los recursos más creativos (automatismo, derivado hacia el expresionismo abstracto o hacia la *pattern-painting*) en el grupo más joven. Se comprueba así cómo, en el caso asturiano, la diferente utilización de este estilo por parte de los tres grupos se debe, en la mayoría de los casos, a la distinta situación del panorama artístico en el momento en que se formaron. Los primeros comenzaron a pintar a fines de los años cincuenta, y vieron la eclosión del informalismo; para ellos el surrealismo no es parte fundamental en su trabajo, pues éste es o bien informalista o figurativo a secas (y esa figuración incluye un conglomerado de tendencias triunfantes ya en los sesenta). Los segundos se forman a fines de los años sesenta, momento en que el auge de los conceptualismos y tendencias extrapictóricas provocaron desconcierto en los núcleos periféricos y provincias; para estos artistas el surrealismo, vi-

[17] Publicado en Biblioteca Popular Asturiana, Oviedo, 1979.

[18] Conversación con L. Alonso, reproducida en «Papeles Plástica», núm. 36 (3-15 de mayo de 1982), pág. 144.

[19] Barón, J.: *Evolución de la pintura de Pelayo Ortega en los ochenta,* «Boletín de la Fundación Museo Evaristo Valle», núm. 5 (junio de 1984).

[20] Pueden verse noticias, textos y reproducciones de la obra de estos artistas en P. González Lafita y J. Barón: *Arte asturiano de hoy,* Museo Municipal de Madrid, Madrid, 1983.

gente entonces en las peores versiones neofigurativas, era un estilo al cual recurrir, como lo fue para otros el informalismo. El último grupo de artistas que consideramos se forma en los años setenta, cuando va el planteamiento de libertad y coexistencia de estilos había sido asumido, incluso en estos núcleos periféricos. En Asturias, 1970 marca el comienzo de un cierto apoyo al arte de vanguardia a través de la creación del Certamen Nacional de Pintura de Luarca, la apertura de una sala amplia dedicada a estos artistas como fue Tassili, la consolidación del espacio dedicado al arte en la revista más importante de la región «Asturias Semanal», fundada el año anterior, y el contacto entre los artistas que habían de constituir Astur 71, primero de los grupos de arte de vanguardia en Asturias. Poco después se daban también las condiciones políticas y sociales para una vuelta a la normalidad, lo que influyó en un mayor apoyo.

Se comprueba así que un estilo individualista por excelencia como es el surrealismo, ha obedecido, tanto o más que cualquier otro estilo artístico en el marco estudiado, a unos condicionamientos externos a su propia definición como estilo, sin asegurar su autonomía más que en el caso aislado de Aurelio Suárez. Y se comprueba también, en segundo lugar, la certeza de las previsiones de Georges Bataille, William Gaunt [21] y tantos otros, acerca de la inagotabilidad estética de la experiencia surrealista, independiente de toda fijación en una determinada escuela o grupo. El caso asturiano muestra cómo Navascués, el artista que mayor provecho supo extraer del surrealismo, utilizándolo conscientemente como estilo, fue también su más agudo y comprometido detractor cuando el surrealismo se convertía en puro manierismo plástico. Y muestra también, cómo al lado de esta vía de lúcida ironía, y complementaria con ella, existe la que están trazando los pintores de la última generación; haciendo uso de la experiencia surrealista, y apartándose de toda sujeción a un estilo determinado, obtienen los mejores resultados [22].

Javier Barón Thaidigsmann

[21] *Los surrealistas,* Labor, Barcelona, 1973, pág. 47.

[22] Sólo se ha hablado aquí de cuatro artistas de esta generación, pero debe tenerse en cuenta también a María Jesús Rodríguez (1959) y Vicente Pastor (1956), ambos del grupo Abra y polarizados en un informalismo matérico que recoge sugestiones del paisaje; Carlos Casariego (1952), que ha pasado de un expresionismo abstracto (1977-1982), a unas referencias a la naturaleza, primero serenas y luego violentas; Francisco Fernández —que, pese a nacer en 1950 pertenece a este grupo porque empezó tardíamente—, Francisco Fresno (1954) y Francisco Velasco (1955), que exploran todos ellos la sugerencia puntual del signo en un contexto informalista.

Fig. 1. José María Navascués, *Piloto,* madera, alt. 75 cm.

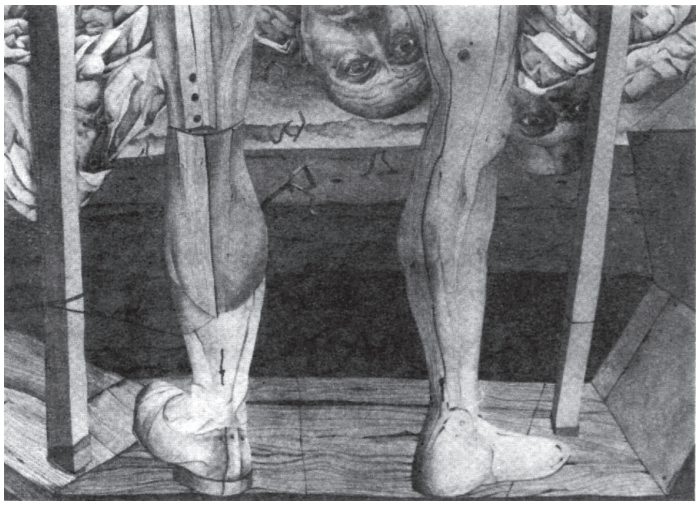


Fig. 2. José Paredes, *Sin título,* acuarela, 53 x 73 cm (1977).

Fig. 3. Fernando Aguirre, *Bebiendo de las fuentes,* óleo, 120 x 100 cm (1968).

Fig. 4. Pelayo Ortega, *Interiores en gris,* óleo y esmalte sintético, 100 x 70 cm (1984).

Aportación germánica al debate artístico canario (1930-1936)

FEDERICO CASTRO MORALES

Nuestra aportación a este Congreso ha de estimarse desde la doble perspectiva de la documentación inédita referente a la presencia germánica en la estética canaria de los años treinta y desde la nueva visión que ofrecemos de *Gaceta de Arte* resultante de la interpretación de dichos datos.

En el marco cronológico en el que se desarrolla nuestra investigación 1930-36, asistimos al primer intento serio de implantación de las nuevas ideas en el arte canario, si bien la preocupación por introducir «lo Nuevo» en el arte canario puede detectarse ya en los últimos años veinte: *La Rosa de los Vientos* (Santa Cruz de Tenerife, 1927-28) y *Cartones* (Santa Cruz de Tenerife, 1930).

Lo nuevo entonces se planteó, como en otras regiones españolas, a partir de la reivindicación de la tradición local. Resultante de este espíritu es un regionalismo de corte academicista del que no es nuestra intención ocuparnos en esta ocasión, pues la novedad en el ámbito canario se encuentra en otro tipo de planteamientos en los que, lejos de todo historicismo, se tiende a la ruptura con la tradición anterior, volviendo la espalda a toda fuente de inspiración pretérita, intentado la implantación de modelos europeos contemporáneos.

La necesidad de renovación, así definida, cobró carácter de urgencia hacia 1930, en el escenario cultural de unas islas olvidadas de la vida nacional y resignadas a no trascender más allá de las orillas de su localismo.

Las demandas de innovación e internacionalismo partían de algunas voces aisladas. Se trataba de un fenómeno minoritario, pues la desinformación sobre lo que el primer tercio del siglo veinte había deparado al arte era, quizá, el rasgo más definitorio de aquella época. Sólo Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres —futuros redactores de la «revista internacional de cultura» *Gaceta de Arte* (Santa Cruz de Tenerife, 1932-36)— informaban, y lo hacían con escasa objetividad, de aquellas tendencias que personalmente les interesaban. A estos personajes y, en definitiva, a Gaceta de Arte se debe el espejismo de la vanguardia canaria de los años treinta. No obstante, el panorama era más complejo, pues si bien los artistas que podían operar la renovación de la plástica canaria se encontraban fuera de las islas, no podemos desestimar el influjo de Nestor, Juan Ismael y la Escuela de Artes Decorativas «Luján Pérez» de Las Palmas de Gran Canaria sobre quienes quedaron en el archipiélago. En tales circunstancias la presencia de artistas extranjeros en las islas constituiría un firme aporte de modernidad, pero especialmente serviría como soporte a las teorías estéticas de Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres.

Nos proponemos por tanto estudiar el debate arte viejo/arte nuevo desde la óptica de aquellos artistas foráneos visitantes de la isla más que desde el contagio que pudo haberse producido en los artistas locales que abandonaron las islas, pues sus expectativas generalmente se apartaron de las ideas de última hora.

La arribada a Canarias de artistas europeos es frecuente en el primer tercio del presente siglo, pero especialmente son los creadores germanos quienes se preocuparon por dar a conocer sus producciones. Quizá deberíamos hablar de una especial

perceptibilidad hacia sus propuestas, pues es frecuente encontrar a pintores alemanes exponiendo en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife [1].

Los vapores de bandera inglesa y alemana cubrían gran parte del tráfico marítimo entre Europa y las islas. Tradicionalmente casas comerciales de ambas nacionalidades habían controlado el mercado canario, establecimiento un nexo europeo. A través de esta vía transatlántica no sólo llegaban mercancías, sino turistas. Se trataba de un turismo británico, centroeuropeo y nórdico principalmente.

Hablamos de la influencia ejercida por los artistas alemanes porque la exhibición de sus obras produjo una gran conmoción en la plástica y la crítica locales, hasta el punto de repercutir en el ideario de *Gaceta de Arte.*

Lógicamente hemos de preguntarnos qué pintura ofrecían estos creadores. Dónde radicaba su novedad, pues se trataba generalmente de una pintura que oscilaba entre un tardoimpresionismo y un expresionismo más propio del contexto germánico anterior a la Primera Guerra Mundial que de la década de los treinta. De todos los más avanzados fueron quienes se vincularon a la pintura social.

Sin embargo, algunos rasgos se repiten en todos ellos: el contenido de sus obras es común a todos ellos: pintaban temas de las islas (afinidad con los regionalistas), pero ofrecían una nueva visión pictórica del archipiélago, pero sobre todo una nueva dicción plástica (afinidad con los innovadores). Al introducir «lo canario» en el contexto europeo satisfacían el ansia internacionalista de Eduardo Westerdahl.

El carácter propiciatorio que poseía esta embajada del arte alemán de cara al advenimiento del arte nuevo es indiscutible, como indiscutible es la vía de comunicación que establecía entre Canarias y Europa, salvando el contexto peninsular, en el que las orientaciones artísticas eran francófonas. De haber tenido la continuidad precisa esta alternativa se había logrado la evolución del arte canario hacia concepciones más actuales, siguiendo el referente europeo que Westerdahl pretendía implantar.

Eduardo Westerdahl poseía una concepción lineal de la historia que le llevaba a reclamar para el arte canario un esquema evolutivo idéntico al europeo. Ahora bien: cómo explicar el interés del crítico tinerfeño por estos artistas rezagados de la estética europea, pintores que en el fondo no habían superado la constricción de su arte a los géneros paisajista y costumbrista habituales en el arte canario. Sólo el proceder pictórico de estos artistas justifica el artificio a través del cual Westerdahl llegaba a identificarles —confundirles— con la joven pintura social alemana. Con esta extorsión pretendía demostrar la licitud de sus planteamientos, dentro de un comportamiento afín a las vanguardias históricas. Las teorías de Westerdahl por lejanas y ajenas al contexto canario del momento, se volatizaban antes de poder ser asimiladas. Precisaban de una manifestación tangible y Westerdahl la encontró en la plástica de estos artistas. De ahí que las frecuentes exposiciones de artistas alemanes contaran con su crítica incondicionalmente positiva. Años más tarde escribiría: «Las islas (en los años treinta) registraron esta colorista e inquieta invasión procedente de Alemania. Citar pintores como Geiger, Curtius, Schulten, Carl Drerup, Hans Tombrock, Hettner, entre muchos otros, es revivir la inquietud de una época aliada a las obras de Servando del Pilar, de Juan Ismael, de la Escuela Luján Pérez de Las Palmas, con Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio, Felo Monzón, bajo la dirección inteligente de Fray Lesco. Y entre ellos la obra de Robert Gumbricht de exaltación expresionista [2].

Eduardo Westerdahl continuaba considerando expresionistas en 1969 a Robert Gumbricht y Hans Tombrock, únicos pintores próximos al arte social que defendió en los años treinta. Las razones de esta confusión las hemos señalado brevemente, pero sin duda resultará mucho más esclarecedor aproximarnos al concepto de «arte social» que defendía Eduardo Westerdahl. Desestimemos de entrada la supuesta filiación surrealista de *Gaceta de Arte,* y especialmente la de su director. Esta imagen de la revista tinerfeña, tan difundida, responde ciertamente al interés de sus supervivientes, gestándose en el seño de la recuperación de la vanguardia acae-

[1] En el «Registro de Viajeros» (Archivo Municipal, Puerto de la Cruz) se observa que la presencia de artistas británicos es importante, pero no hemos encontrado ninguna referencia a exposiciones que pudieran haber realizado en las islas en estas fechas.

[2] WESTERDAHL, E.: Texto del catálogo de la exposición homenaje a Bruno Brandt (Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, abril de 1969).

cida en la postguerra española. Sin embargo, el ideario de *Gaceta de Arte* era mucho más amplio [3].

«Social» era todo aquello que marcaba los estigmas de una época. Siendo así y teniendo en cuenta las ideas de Hegel y, especialmente, de Hans Heilmaier, no ha de sorprendernos que Westerdahl llegara a considerar social toda manifestación estética que respondiera a la inquietud de su tiempo: idea plenamente germánica puesta al servicio de sus propósitos de incorporar Canarias a la línea evolutiva del arte centroeuropeo.

Veamos, siguiendo el curso de los acontecimientos, la gestación de esta alternativa y la actuación de su mentor. En una relación estrictamente cronológica observamos como a la escasa acogida que recibieron sus ideas siguió un proceso más activo y vinculante (como había ocurrido en Alemania), iniciando una actuación colectiva, para así lograr la implantación del «nuevo» credo estético.

1930

Bruno Brandt, artista que ya había visitado en los años veinte las islas, recorre el archipiélago captando los paisajes que habrían de aparecer como ilustración de su libro «nuevo» sobre Canarias.

Exposición de sus acuarelas (Círculo de Bellas Artes, octubre de 1930) [4].

1931

Irma Ströbel expone en el Círculo de Bellas Artes (enero de 1931) [5].

Robert Gumbricht, pintor alemán afincado en Tenerife, exposición de xilografías expresionistas (Círculo de Bellas Artes, marzo de 1931) [6]. Con motivo de esta exposición Eduardo Westerdahl publica «Proceso de la Pintura Social» (*La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, marzo-abril de 1931) [7].

Nace R.Y.D (Rebeldía y Disciplina), grupo integrado por Eduardo Westerdahl y Pedro García Cabrera (futuro redactor de *Gaceta de Arte* y comprometido con la causa social). R.Y.D. adquiere el compromiso de «llegar a una revista de la nueva posición».

«Exposición de la revista y el libro contemporáneos», R.D.Y. (Círculo de Bellas Artes, mayo de 1931). Muestra de las fuentes vivas para el conocimiento del arte contemporáneo [8].

Eduardo Westerdahl viaja a Europa (julio-noviembre de 1931).

Uno de los vapores consignados por la Casa Ahlers, naviera en la que él trabajaba, le conduce por la misma vía de arribada de las ideas nuevas hacia los lugares donde se gestaban.

Viaje revelador: Westedahl reafirma su germanofilia [9].

Crónicas del viaje: desde Europa envía a *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife, sus impresiones del viaje. Algunas ideas: lo nuevo en el arte europeo está en Alemania (el arte social, la bauhaus…), empresas colectivas que hacen desmerecer al individualismo francés. El país galo filtra las ideas centroeuropeas. España no debe tener en Francia el módulo de sus expectativas estéticas [10].

[3] Tanto Fernando Castro Borrego como Miguel Pérez Corrales, investigadores del surrealismo canario, sostienen la misma opinión.

[4] Ver: *Círculo de Bellas Artes. Una exposición,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (24 de septiembre, 1930), pág. 1.

MARTÍ, A.: *Notas de Arte. El acuarelista Brandt,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (25 de octubre, 1930), pág. 1.

F. B.: *Notas de Arte. El pintor Brand en Tenerife,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (19 de octubre, 1930), pág. 1.

Nuestros visitales, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (12 de octubre, 1930), pág. 1.

[5] MARTÍ, Antonio: *Una exposición. Irma Strobel-Challis, en el Círculo de Bellas Artes,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (9 de enero, 1931), pág. 1.

[6] LÓPEZ TORRES, D.: *En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Gumbricht,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (7 de marzo, 1931), pág. 1.

[7] WESTERDAHL, E.: *Proceso de la pintura social,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (25 de marzo, 1931), pág. 2; (31 de marzo, 1931), págs. 1 y sig. (23 de abril, 1931), pág. 1 y (29 de abril, 1931), pág. 1 y sig.

[8] *Círculo de Bellas Artes. Exposición del libro contemporáneo,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (5 de abril, 1931), pág. 2.

Exposición de R.Y.D. En el Círculo de Bellas Artes, «la Prensa», Santa Cruz de Tenerife (12 de abril, 1931), pág. 1.

[9] *Vida periodística. Un viaje de Eduardo Westerdahl,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (21 julio, 1931), pág. 1.

Eduardo Westerdahl. Regreso del joven escritor, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (2 de noviembre, 1931), pág. 1.

[10] WESTERDAHL, E.: *Crónicas de Holanda. Algunos móviles y líneas de la construcción europea,* «La Tarde» (25 de agosto, 1931), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Crónicas de Holanda. Algunos móviles y líneas de la construcción europea (II),* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (28 de agosto, 1931), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Un film de Rene Clair. El Millón,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (31 de agosto, 1931), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Crónicas de viaje. Escorzos checoeslovacos,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (30 de septiembre, 1931), pág. 1.

WESTERDAHL, Eduardo: *Crónicas de viaje. Escorzos checoes-*

En el verano Brandt y el holandés Ligtelme pintan las islas. Difundirán su imagen en Europa [11].

J. Denzinger expone paisajes y motivos canarios (Círculo de Bellas Artes, julio de 1931) [12].

Paul Mechlen (Círculo de Bellas Artes, agosto de 1931) [13].

Bruno Brandt expone en el Círculo de Bellas Artes (noviembre de 1931) [14].

Curso 1931-32, Exposición inaugural (Círculo de Bellas Artes, diciembre de 1931) Gumbricht se integra en la vida cultural canaria [15], llegado a ser consejero del Círculo de Bellas Artes [16].

1932

Tras el regreso de Westerdahl nace *Gaceta de Arte,* Sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes. Tipografía según ideas de Franz Roh y Jan Tshihold, contenidas en *Foto Auge* (Stuttgart, Frits Wedkind y C.º, 1929). Fotograbados enviados por el galerista judío Alfred Flechtheim (Berlín). Composición según modelo de *Bauhaus.* Colaboradores asiduos: los arquitectos Docker y Groth; los críticos Ernst Robert Curtius (Universidad de Bonn), Hildebrand Gurlitt, Franz Roh, Will Grohman (Dresde) y Ludwing Hilberseimer (Stuttgart); y los pintores Willi Baumaister (Stuttgart) y Hans Tombrock [17].

Exposición Homenaje a Goethe (Círculo de Bellas Artes, marzo de 1932), obras de Rudolf Steiner y Frau Peipers [18].

Exposición Curtius Schulten (Círculo de Bellas Artes, abril de 1932) [19].

Exposición feria del libro contemporáneo (Círculo de Bellas Artes, mayo-junio de 1932) [20].

Exposición del mueble y elemento decorativo moderno (Círculo de Bellas Artes, junio de 1932).

Conferencia de Eduardo Westerdahl: «Arte nuevo: mueble y decoración» [21].

Curso 1932-33, Exposición inaugural (Círculo de Bellas Artes, noviembre de 1932). Gustav Gulde

---

lovacos, «La Tarde, Santa Cruz de Tenerife (3 de octubre, 1931), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Los grandes centros europeos del arte. München-Galerie Caspari,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (6 de octubre, 1931), pág. 2.

WESTERDAHL, E.: *Crónicas de viaje. Escorzos parisinos,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (8 de octubre, 1931), pág. 1.

[11] *Una visita, el turismo europeo en Canarias,* «La Tarde» (16 de junio, 1931), pág. 9.

[12] MAFFIOTE, I.: *La exposición Denzinger en el Círculo de Bellas Artes,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (3 de julio, 1931), pág. 1.

[13] *En el Círculo de Bellas Artes. Una exposición,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (20 de agosto, 1931), pág. 4.

[14] ALEJANDRO, L.: *Un enamorado de las Islas Canarias. Charla con Bruno Brandt, pintor alemán españolizado,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (9 de julio, 1931), pág. 4.

LÓPEZ TORRES, D.: *En el Círculo de Bellas Artes. Exposición Brandt,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (10 de noviembre, 1931), pág. 8.

WESTERDAHL, E.: *Cuaderno de arte. Exposición Bruno Brandt,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (13 de noviembre, 1931), pág. 1.

F. B.: *Notas de Arte. El acuarelista Brandt,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (13 de noviembre, 1931), pág. 1.

[15] *Círculo de Bellas Artes,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (9 de diciembre, 1931), pág. 1.

En el C. de B. A. Los actos inaugurales, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (14 de diciembre, 1931), pág. 8.

[16] *Círculo de Bellas Artes,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (25 de febrero, 1932), pág. 8.

[17] En «Gaceta de Arte» números 11, Santa Cruz de Tenerife (diciembre de 1932), y 12, Santa Cruz de Tenerife (enero-febrero de 1933), aparecen referencias a Franz Roh. La hoja volandera que acompaña al primer número (Santa Cruz de Tenerife, febrero de 1932) justifica la razón de la escritura en minúscula. Está extraída de la obra citada de Franz Roh.

[18] *Homenaje del Círculo de Bellas Artes. Exposición del libro de Goethe y conferencia de Francisco Aguilar,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (23 de marzo, 1932), pág. 2.

Círculo de Bellas Artes. Exposición del libro de Goethe, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (31 de marzo, 1932), pág. 2.

La fiesta de ayer en el Círculo de Bellas Artes, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (9 de abril, 1932), pág. 1.

Publicaciones locales. El número de Goethe de la «Gaceta de Arte», «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (21 de abril, 1932), pág. 1.

[19] *Notas de Arte. Exposición del pintor alemán Schulten sobre motivos de Tenerife,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 16 de abril, 1932), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Exposiciones de pintura. Curtius Schulten,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (17 de abril, 1932), pág. 1.

Círculo de Bellas Artes. Mañana se clausurará la Exposición Schulten, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (30 de abril, 1932), pág. 8.

E. W.: *Revista de las islas. El pintor Curtius Schulten,* «Gaceta de Arte», núm. 2, Santa Cruz de Tenerife (marzo de 1932), pág. 4.

Exposición Curtius Schulten, «Gaceta de Arte», núm. 4, Santa Cruz de Tenerife (mayo de 1932), pág. 4 Eduardo Westerdahl situaba también a Schulten junto a otros artistas europeos, en su mayoría alemanes, que investigaban el paisaje y las figuras de las islas, como Geiger, Beuter, Hettner, Gumbricht, Brandt y Jub.

[20] *Círculo de Bellas Artes. Exposición feria del libro,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (21 de mayo, 1932), pág. 3.

[21] *Círculo de Bellas Artes. Próxima exposición,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (22 de junio, 1932), pág. 8.

En el Círculo de Bellas Artes. La exposición del mueble moderno, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (28 de junio, 1932), pág. 2.

Círculo de Bellas Artes, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (30 de junio, 1932), pág. 2.

expone pinturas de las catacumbas de Palermo y paisajes de Tenerife. Participan también Gumbricht y el holandés E. Y. Ligtelijn [22].

Gaceta de Arte contacta con el Kunstverein (Hamburgo) para organizar una exposición de pintores modernos del norte de Alemania en Tenerife y Madrid [23].

«Expresión de G.A.», tribuna pública de *Gaceta de Arte,* se publica en *La Prensa,* Santa Cruz de Tenerife. Primer número: Gustav Gulde [24].

Gaceta de Arte presenta al etnólogo Dr. Dominik Josef Wolfel en tenerife, en reconocimiento por introducir a Canarias en el campo de estudio de la actual ciencia europea. Conferencia en el salón del Cabildo Insular (noviembre de 1934) [25].

1933

Exposición del arquitecto funcionalista Klaus Groth (Círculo de Bellas Artes, febrero de 1933) [26].

Exposición colectiva de artistas extranjeros (Círculo de Bellas Artes, abril de 1933) [27].

Gaceta de Arte presenta al Dr. Raymond Matthys filólogo alemán investigador de la pedagogía de las lenguas vivas. Conferencia en el Círculo de Bellas Artes [28].

Participación en el ciclo de conferencias sobre filosofía, sociología, literatura y artes plásticas organizado por *Gaceta de Arte* y la F.U.E. (Federación Universitaria de Estudiantes), Universidad de La Laguna [29].

Congreso de juventudes de *Gaceta de Arte* (Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1933). Son expuestas obras de Robert Gumbricht (Círculo Mercantil, Las Palmas de Gran Canaria, agosto de 1933) junto a las de Servando del Pilar y Óscar Domínguez [30].

Gaceta de Arte proyecta la edición de monografías de artistas alemanes:

— Eduardo Westerdahl: *Willi Baumeister* [31].

— Eduardo Westerdahl y Domingo López Torres: *Hans Tombrock* [32].

— Hildebrand Gurlitt ofrece a *Gaceta de Arte* monografías sobre Nolde, Klee, Barlach o Heizmann [33].

[22] *Círculo de Bellas Artes,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife, 7 de noviembre, 1932), pág. 1.

Círculo de Bellas Artes, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (8 de noviembre, 1932), pág. 2.

L.A.C.: *El Círculo de Bellas Artes,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (16 de diciembre, 1932), págs. 1 y sig.

Ver en *G. A. y sus notas,* «Gaceta de Arte», núm. 9, Santa Cruz de Tenerife (octubre de 1932), pág. 3, se anuncia que R. Gumbricht y G. Gulde trabajan en Tenerife, preparando una exposición para el Círculo de Bellas Artes.

López Torres, D.: *Expresión de G. A. (Gaceta de Arte). La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (21 de diciembre, 1932), pág. 1.

Rial, José: *En el Círculo de Bellas Artes. La exposición de pintores y escultores canarios,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (27 de diciembre, 1932), pág. 5.

La Exposición de Artistas Canarios, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (26 de noviembre, 1932), pág. 1.

En «Gaceta de Arte», núm. 10, Santa Cruz de Tenerife (noviembre de 1934), págs. 3 y sig. se anuncia dicha muestra. En su organización actuaba como mediador entre el Dr. Gurlitt, director del Kunstverein y Eduardo Westerdahl, director de «Gaceta de Arte», el Sr. Ahlers, cónsul de Alemania en Tenerife y propietario de la naviera en la que Westerdahl trabajaba. Pese a las gestiones realizadas la muestra no pasaría más allá del proyecto.

[23] *Gaceta de arte en el extranjero,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (26 de noviembre, 1932), pág. 1.

[24] Westerdahl, E.: *Expresión de G. A. (Gaceta de Arte) Tema: Pintura,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (30 de noviembre, 1932), pág. 1.

[25] García Cabrera, P.: *Expresión de G. A. (Gaceta de Arte) El Doctor Dominik Josef Wolfel en Tenerife,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (14 de diciembre, 1932), pág. 1.

[26] Ver «Gaceta de Arte», núm. 14, Santa Cruz de Tenerife (abril de 1933), pág. 3.

[27] *Círculo de Bellas Artes. Próximas actividades culturales,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (28 de marzo, 1933), pág. 1.

[28] Para valorar la aportación de Raymond Matthys a la empresa cultural de «Gaceta de Arte», ver los siguientes números de la revista: 12 (Santa Cruz de Tenerife, enero-febrero de 1933), 13 (Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1933) y 14 (Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1933).

[29] Ver «Gaceta de Arte», núm. 20, Santa Cruz de Tenerife (noviembre de 1933), pág. 2.

[30] Westerdahl, E.: *Hacia una política cultural en las islas,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (10 de junio, 1933), pág. 1.

Actividades de G. A. en su segundo año, «Gaceta de Arte», núm. 16, Santa Cruz de Tenerife (junio de 1933), pág. 2.

G. A. organiza el primer congresillo de juventudes, «Gaceta de Arte», Santa Cruz de Tenerife (agosto de 1933), pág. 4.

[31] En *G. A. y sus relaciones europeas,* «Gaceta de Arte», núm. 17 [Santa Cruz de Tenerife (julio de 1933), pág. 4] se anuncia la edición de esta monografía. Ver también *ediciones G. A.,* «Gaceta de Arte», núm. 18 [Santa Cruz de Tenerife, (agosto de 1933), pág. 1]; *Publicaciones de G. A.,* «Gaceta de Arte», núm. 20 [Santa Cruz de Tenerife (octubre de 1933)], pág. 3 y hoja volandera en «Gaceta de Arte», núm. 24 [Santa Cruz de Tenerife (marzo de 1934)].

[32] Ver hoja volandera en «Gaceta de Arte», núm. 21 [Santa Cruz de Tenerife (noviembre de 1933)].

[33] Este ofrecimiento se puede constatar en *G. A. y sus relaciones internacionales,* «Gaceta de Arte», núm. 20 [Santa Cruz de Tenerife (octubre de 1933), pág. 4].

1934

Exposición Gustav Gulde (Círculo de Bellas Artes, enero de 1934) [34].

Hans Tombrock: muestra presentada por *Gaceta de Arte* (Salón del Cabildo de Tenerife, enero de 1934). Se exponen también obras de Emilie Arp. Estas exposiciones despertaron el interés de la crítica local [35].

Tombrock, miembro de una sociedad internacional de vagabundos con sede en Suiza, adquiere el compromiso de difundir el ideario de *Gaceta de Arte.* Parte hacia Barcelona, exponiendo en el Salón de las Juventudes Socialistas, de camino hacia Basel y Los Balcanes [36]. La revista tinerfeña le dedica toda una página [37].

Carl Drerup se afinca en el Puerto de la Cruz.

Instala su estudio de ceramista y pintor. Llegaba desde Italia, donde había estado en contacto con la joven pintura italiana. También había estado presente en la Werkbund alemana; por ello Eduardo Westerdahl esperaba que Drerup «… despertara en la isla un nuevo sentimiento de encauzar sus valores hacia la especulación positiva de una nueva industria» [38].

Regreso de Hans Tombrock. Exposición (Círculo de Bellas Artes, noviembre de 1934) [39].

La monografía de Tombrock no llega a editarse pese a ser anunciada de nuevo [40].

Ediciones de *Gaceta de Arte:*

Sale a la luz la monografía de Willi Baumeister [41].

Proyectos editoriales:

— Will Grohmann: *W. Kandinsky* [42].

1935

Hein Block expone en Tenerife (Círculo de Bellas Artes, marzo de 1935). La obra del pintor holandés es situada por Eduardo Westerdahl en el plano de las producciones de Tombrock y Gulde [43].

Gaceta de Arte se vincula al Ateneo Tinerfeño recién fundado. Exposición internacional del surrealismo (Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, mayo de 1935) [44].

Gaceta de Arte organiza exposiciones de Willi Baumeister en Italia (Galerías II Milione, Milán y Bragaglia, Roma, mayo de 1935) [45].

[34] Anuncio de la muestra: *Círculo de Bellas Artes,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (15 de enero, 1934), pág. 1.

RIAL, J.: *Círculo de Bellas Artes. La exposición de Gustavo Gulde,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (18 de enero, 1934), págs. 1 y sig.

[35] *Una nota de «Gaceta de Arte»,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (20 de enero, 1934), pág. 1.

Gestiones del Círculo de Bellas Artes. Otra exposición, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (21 de enero, 1934), pág. 1.

WESTERDAHL, E.: *Notas de arte. El pintor social Hans Tombrock en Tenerife,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (23 de enero, 1934), pág. 1.

LÓPEZ TORRES, D.: *Arte Social. Hans Trombrock,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (24 de enero, 1934), pág. 1.

Círculo de Bellas Artes. Exposición de Pinturas, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (24 de enero, 1934), pág. 3.

RIAL, J.: *Círculo de Bellas Artes. La Exposición de Hans Tombrock en su salón provisional,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (25 de enero, 1934), pág. 1.

ROOS, V.: *Crónicas de pintura. Las dos exposiciones del Círculo de Bellas Artes,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (28 de enero, 1934), pág. 1.

[36] Ver *G. A. y sus relaciones internacionales,* «Gaceta de Arte», núm. 24, Santa Cruz de Tenerife (marzo de 1934), pág. 4.

[37] WESTERDAHL, E. y LÓPEZ TORRES, D.: en «Gaceta de Arte», núm. 25, Santa Cruz de Tenerife (abril de 1934), pág. 4.

[38] WESTERDAHL, E.: *El pintor y ceramista Carl Drerup,* «Gaceta de Arte», núm. 26, Santa Cruz de Tenerife (mayo de 1934), pág. 4.

[39] Anuncio de la muestra: *Círculo de Bellas Artes,* «La Prensa», (7 de noviembre, 1934), pág. 2.

WESTERDAHL, E.: *Crónicas de arte. Hans Tombrock en Tenerife,* «La Prensa» (9 de noviembre, 1934), pág. 1.

LÓPEZ TORRES, D.: *En el Círculo de Bellas Artes 2.ª Exposición Hans Tombrock,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (10 de noviembre, 1934), pág. 1.

[40] Ver «Gaceta de Arte», núm. 29, Santa Cruz de Tenerife (agosto de 1934), pág. 4.

[41] GUTIÉRREZ ALBELO: *Eduardo Westerdahl y su obra,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (25 de febrero, 1935), pág. 8.

LUJÁN, S.: *Libros. Monografía sobre un pintor constructivista,* «La Tarde» Santa Cruz de Tenerife (23 de noviembre, 1934), pág. 1.

LÓPEZ TORRES, D.: *Arte. Una monografía de Westerdahl sobre Baumeister,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (9 de diciembre, 1934), pág. 1.

[42] *Las actividades de «Gaceta de Arte»,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (17 de julio, 1936), pág. 1.

Para mayor información ver: «Gaceta de Arte», núm. 20 [Santa Cruz de Tenerife, (octubre de 1933), pág. 4]; núm. 27 [Santa Cruz de Tenerife (junio de 1934), pág. 4]; núm. 37 [Santa Cruz de Tenerife (primer trimestre 1936), pág. 21] y núm. 38 [Santa Cruz de Tenerife (junio de 1936)].

[43] *Círculo de Bellas Artes,* «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (19 de marzo, 1935), pág. 8.

WESTERDAHL, E.: *En el Círculo de Bellas Artes. Exposición del Pintor Hein Block,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (24 de marzo, 1935), pág. 5.

[44] Remitimos a PÉREZ CORRALES, M.: «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», *Homenaje a Alfonso Trujillo,* Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1982, págs. 667-741.

[45] Ver *Posición de G. A.,* «Gaceta de Arte», núm. 34 (marzo de 1935), págs. 1 y 3.

Inauguración del Colegio Alemán de Tenerife.

Edificio proyectado por Rudolf Schneider y Leopoldo Davis, arquitectos alemanes residentes en Tenerife [46]. Rafaello Busoni, pintor italiano vinculado a la plástica berlinesa que se instala en Tenerife, exponiendo en este edificio (Colegio Alemán, diciembre de 1935) [47].

Hans Paap inaugura una muestra en el Puerto de la Cruz (Bar del Hotel Taoro, diciembre de 1935) [48].

En 1935 habían anunciado a *Gaceta de Arte* su visita a Tenerife: Hildebrand Gurlitt, Hans Arp, Sophie Taeuber y Willi Baumeister [49].

1936

Rafaelo Busoni: exposición (Círculo de Bellas Artes, enero de 1936) [50].

Hans Paap, que también había fijado su residencia en Tenerife, vuelve a exhibir su obra (Círculo de Bellas Artes, abril de 1936) [51].

Exposición de Arte Contemporáneo A.D.L.A.N./ *Gaceta de Arte* (Círculo de Bellas Artes, junio de 1936) [52]. Se expusieron obras de los artistas alemanes: Hans Arp, Willi Baumeister, Carl Drerup. W. Kandinsky, Paul Klec, Wolfgang Paalen, Jurt Seligman, Sophie Taeuber y Vordemberge-Gildewart.

Willi Baumeister envía obras desde Alemania expresamente para esta muestra [53] y realiza la portada para el último número de *Gaceta de Arte* [54].

En proyecto quedó una magna exposición del arte abstracto que por razones obvias no pudo celebrarse al año siguiente. Se veía así truncada la intención de celebrar anualmente una magna exposición del arte europeo contemporáneo en Canarias, contribuyendo con ellas a su difusión en estas latitudes. No obstante, los hechos citados en páginas precedentes son suficientemente elocuentes. Evidencian la necesidad de revisar la estética de *Gaceta de Arte* desde una perspectiva más amplia. Así comprenderemos mejor en qué términos se planteó «lo nuevo» en el arte canario de los años treinta.

Hemos de concluir señalando que las aspiraciones europeístas surgidas al abrigo de la influencia germánica en el archipiélago se vieron defraudadas. La guerra civil cercenó toda esperanza de renovación y la incorporación de Canarias a la cultura europea contemporánea hubo de posponerse a la espera de tiempos mejores.

Federico Castro Morales

[46] *Inauguración del Colegio Alemán,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (22 de octubre, 1935), pág. 1.

Nuevo Centro de Enseñanza. Ayer quedó inaugurado el Colegio Alemán, «La Tarde» (21 de octubre, 1935), pág. 8.

Información local, Construcción de un edificio para el Colegio Alemán, «La Tarde» (22 de enero, 1935), pág. 8.

Colocación de la primera piedra para el edificio del Colegio Alemán, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (22 de enero, 1935), pág. 3.

[47] ALEJANDRO, L.: *Los artistas andariegos: Charla con Rafael Busoni, pintor internacionalista,* «La Prensa» (4 de septiembre, 1935), págs. 1 y sig.

Exposición de un pintor italiano, «La Tarde», Santa Cruz de Tenerife (11 de diciembre, 1935), pág. 8.

En el Colegio Alemán. Exposición de pinturas de Rafaello Busoni, «La Prensa» (22 de diciembre, 1935, pág. 1.

[48] *Puerto de la Cruz. Otra exposición, con paisajes del país,* «La Prensa» (22 de diciembre, 1935), pág. 7.

[49] Ver *Posición de G. A.,* «Gaceta de Arte», núm. 34 [Santa Cruz de Tenerife (marzo de 1935), pág. 1].

[50] *Círculo de Bellas Artes. Exposición Busoni,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (19 de enero, 1936), pág. 3.

En el Círculo de Bellas Artes. La exposición de obras de Rafaello Busoni, «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (25 de enero 1936), pág. 1.

[51] *En el Círculo de Bellas Artes. Una exposición pictórica,* «La Prensa», Santa Cruz de Tenerife (3 de abril, 1936), pág. 1.

[52] Para mayor información sobre esta exposición y las vinculaciones entre A.D.L.A.N. y «Gaceta de Arte», ver CASTRO MORALES, F.: «A.D.L.A.N. y G.A.», *Homenaje a Juan Régulo Pérez,* Secretario de Publicaciones de la Universidad de La Laguna (en prensa).

[53] Información proporcionada por Maud Bonneaud, señora de Westerdahl.

[54] «Gaceta de Arte», núm. 38, Santa Cruz de Tenerife (junio de 1936).

Los orígenes de la pintura abstracto-geométrica en Cataluña. El grupo Lais

LOURDES CIRLOT

En los años veinte en Cataluña la pervivencia de un clasicismo noucentista [1] y el hecho de que los grandes artistas catalanes como Joan Miró y Salvador Dalí se decantaran en aquellos momentos por la corriente surrealista dificultaron, e incluso llegaron a impedir, la aparición de la pintura abstracta.

En cambio, el resto de Europa se impuso de manera clara la abstracción en sus diversas modalidades.

Se da como fecha oficial del nacimiento de la abstracción el año 1910 en que Wassili Kandinsky y efectuó su primera obra abstracta. La abstracción kandinskyana de los primeros años, hasta la entrada en contacto del artista con la Bauhaus, está marcada por una tendencia a mostrar su propio yo, desde un punto de vista vivencial y, al mismo tiempo, expresionista a través de formas y colores dotados de una extraordinaria libertad. Más tarde, cuando Kandinsky forma ya parte del profesorado de la Bauhaus su pintura se torna más racional y mucho menos espontánea.

La abstracción kandinskyana de la primera etapa que corresponde a las ideas recopiladas en *De lo espiritual en el arte* [2] no se semeja en nada al tipo de abstracción que surge casi coetáneamente en Rusia, en relación, con la obra de Kasimir Malevitch. La publicación del *Manifiesto del Suprematismo,* escrito en 1913 (publicado en 1915) y en cuya redacción colaboró el poeta Maiakowsky fue la primera expresión teórica de un nuevo tipo de pintura abstracta, basada en la geometría pura. El pensamiento relativo al Suprematismo fue desarrollado por Malevitch en años posteriores y alcanzó su punto álgido en 1920, fecha en que publicó el conocido escrito *El suprematismo, o sea el mundo de la no-representación.* El concepto de suprematismo alude a la supremacía absoluta de la sensibilidad plástica pura en las artes figurativas. Esta tendencia comienza, como se sabe, con la obra de Malevitch *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913). En 1922 el artista ruso, depurando aún más sus teorías anteriores, redacta el texto *Suprematismo: el mundo de la no-objetividad,* en el que reasume de nuevo los presupuestos ideológicos y teóricos que le condujeron a desarrollar las primeras manifestaciones radicales inherentes a los movimientos artísticos innovadores —que incluían del Expresionismo al Fauvismo y del Futurismo al Cubismo— en el seno de la nueva pintura no-objetiva, en la que los elementos básicos son los geométricos puros. Para Malevitch, según Werner Haftmann [3], el Cubismo fue el punto de partida

[1] Recuérdese que el propio Picasso, afincado en París, pasó por una corta etapa, anterior a su contacto con el surrealismo, de carácter noucentista entre 1923 y 1924. Cfr. A. CIRICI: *Picasso, su vida y su obra,* ed. Aguilar, Barcelona, 1981, pág. 108.

[2] KANDINSKY, W.: *De lo espiritual en el arte,* ed. Barral, Barcelona, 1973.

[3] Véase *Kasimir Malevic* por WERNER HAFTMANN en la obra *Suprematismo: il mondo della non-oggettivita* de K. MALEVITCH, editado por Donato, Bari, 1969, págs. 13-33.

del cambio consciente dirigido a la no-objetividad. Por ser pintor se atenía a la bidimensionalidad del lienzo y ésta quedaba perfectamente expresada a través de la figura del cuadrado. Así, este elemento aparece como una auténtica «célula germinal» de una pintura completamente nueva que, de modo independiente con respecto al mundo objetivo y la imagen de éste abstractizada, podía constituir aspectos cromáticos y formales que correspondían a la experiencia de la pura no-objetividad. A esto fue a lo que Malevitch denominó Suprematismo. Según Haftmann, las obras de Malevitch pueden considerarse como meros elementos de meditación o de contemplación que comportan un nuevo modo de sentir el mundo. Debe siempre tenerse presente que se trata de la obra de un pintor y que, por lo tanto, tiende a identificar la superficie del cuadro con el mundo.

La abstracción geométrica pura en la Europa occidental se halla vinculada, como se sabe, al movimiento holandés neoplasticista. El grupo de artistas que actuaron bajo el nombre de «De Stijl» encabezado por Mondrian y Van Doesburg propugnaron, a través de tres manifiestos [4] que se publicaron en la revista que ostentaba el mismo nombre que el grupo, un tipo de manifestación pictórica rigurosamente geométrica. Al igual que Malevitch, Mondrian y Theo van Doesburg experimentaron, antes de su plena introducción en el mundo de la pintura abstracto-geométrica, un acusado interés por la pintura postimpresionista, por el fauvinismo y por el cubismo. Estos tres movimientos, observados desde una perspectiva histórica, entrañan un proceso muy concreto: el paso del naturalismo al esquematismo, integrando como factor primordial la autonomía del color. El propio Mondrian clarifica la cuestión de un modo extraordinariamente revelador en sus escritos, publicados por entregas en «De Stijl» [5].

Si el postimpresionismo supuso —sobre todo en la figura de Cézanne— un atenerse a la estructuración geométrica del cuadro, sin olvidar, no obstante el sentido naturalista del mismo, el fauvismo concedió una autonomía absoluta al color con respecto a la forma. Por su parte el cubismo, partiendo de la estructura en «passages» cezanniana, puso de manifiesto la importancia de la geometría inherente a la obra. El elemento geométrico dejó de ser algo meramente subyacente en la pintura y se convirtió en algo patente y válido «per se». Todos los elementos mencionados dieron como resultado, a través de la progresiva depuración de las formas y del apogeo cromático, la aparición de la abstracción geométrica.

En los inicios de los años cuarenta en Cataluña, marcados por una importante crisis social que afecta, como es lógico al ámbito artístico, son realmente pocas las innovaciones que se aprecian. La problemática que se plantea en estos años en Cataluña es muy similar a la europea en la segunda década del siglo. No obstante, existen algunos artistas que, desde muy temprano, comienzan a realizar aportaciones al arte catalán otorgándoles un carácter claramente renovador. Uno de estos artistas fue Ramón Rogent (1920-1958) quien ya en 1943 demostró su interés por transformar el contexto artístico de su entorno introduciendo como novedad una serie de manifestaciones que podrían considerarse como postfauvistas y postimpresionistas [6].

Fue este deseo de Rogent de imponer en Cataluña unas tendencias internacionales, cuyos orígenes se encontraban en los inicios del siglo XX lo que le llevó a sumarse, como un miembro más, al «Grupo Lais» de Barcelona.

Fue necesario, por tanto, que se constituyera un grupo de artistas en sus momentos iniciales con unos ideales comunes, para que gracias a la labor de conjunto que efectuaron bajo el nombre de «Grupo Lis» un pintor del mismo se percatara a finales de 1949 de cuál era la posibilidad lógica de

[4] *Primer Manifiesto* aparecido en el número 2 de «De Stijl» en (1918); el *Segundo Manifiesto,* publicado en el número 3, en (1920); y el *Tercer Manifiesto* que surgió en el número 4, en (1921).

[5] Este texto publicado en trece entregas en la revista «De stijl» revelaba, a través de la conversación entre tres personajes —un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor abstracto— durante un paseo que se inicia en el campo y concluye en la ciudad, ese proceso que lleva del naturalismo a la abstracción. Este trabajo de Mondrian se encuentra traducido al castellano bajo el título *Realidad natural, realidad abstracta,* editado por Barral en Barcelona, 1973.

[6] CIRICI, A.: *L'Art català contemporani,* Edicions 62, Barcelona, 1970. Ver *Ramon Rogent, el primer de tots,* págs. 206-212.

verificar de modo correcto el proceso que se inicia en el naturalismo y culmina en la abstracción. El artista se llamaba Enric Planasdurà (1921-1984), cuya obra, pese a ser un tanto desconocida, merece tenerse en consideración por diversos motivos que más adelante apuntaré.

En primer lugar, es conveniente establecer con una cierta claridad quiénes constituyeron el «Grupo Lais», las características del mismo y el modo cómo sirvió de punto de arranque de la pintura abstracto-geométrica en Cataluña.

El grupo Lais [7]

Este grupo se constituyó en Barcelona a comienzos de 1949 y sus miembros iniciales fueron Santi Surós, Antonio Estradera, M.ª Jesús de Solá, Enric Planasdurà —todos ellos pintores— y Xavier Modolell, escultor [8]. En noviembre del mismo año el grupo se amplía con los artistas Ramón Rogent, Manuel Capdevila, José Hurtuna y Sanjuán. Todos ellos eran miembros del Real Círculo Artístico de Barcelona, con sede en la plaza Cataluña núm. 14. Dentro de las actividades que llevaban a cabo pueden destacarse las siguientes: organización de conferencias, recitales, conciertos, charlas sobre diversos temas artísticos y exposiciones. Con repercusión en el exterior pueden citarse los contactos que mantuvieron con el cónsul de Panamá, Pereira, quien se preocupó en dar a conocer en Centroamérica manifestaciones artísticas españoles. Por otro lado, el grupo Lais contribuyó a la creación de las Bienales Hispanoamericanas y de los Salones de Mayo. Sin embargo, desde un punto de vista teórico su tarea más importante fue, sin duda, la de redactar un *Manifiesto,* el denominado *Primer Manifiesto Negro,* firmado en Barcelona por los nueve miembros aludidos, en noviembre de 1949 [9]. A pesar de que el título de «Primer» Manifiesto pudiera indicar la existencia de otros escritos de ese carácter, el grupo no efectuó en fechas posteriores ninguna otra redacción del Manifiesto, sino que tan sólo se reeditó un año más tarde. El texto de dicho Manifiesto está constituido por tres apartados. El primero de ellos posee dos vertientes. En primer lugar, establece una denuncia en torno al arte que se estaba realizando en el país en aquellos momentos. Se acusa al sistema que propone una relación equívoca entre el artista, el público y el intermediario o marchante… Se da como motivo primordial de esa falsa situación la carencia de preparación, por un lado, así como la falta de órganos difusores apropiados —sobre todo revistas—, por otro.

En segundo lugar, este primer apartado integra unas disquisiciones relativas a artistas del pasado como Giotto, Velázquez y Goya. También se alude a un artista como es Picasso quien, a pesar de pertenecer al siglo XX, goza de la total aceptación por parte del público en general y de la crítica especializada.

Los miembros del grupo se declaran libres de la relación que pueda imponer el hecho de estar ligados a ciertos «ismos» y pretenden una independencia artística. El segundo apartado del Manifiesto está encabezado por lo que constituye la *Base* que corresponde a su punto de partida. Ese punto se halla en la «afirmación de orden técnico» realizada por Raoul Duffy de que «la luz es negra». En contacto con el negro los demás colores se exaltan, de ello puede deducirse que, en el ámbito pictórico, el negro significa la luz. El propio Henri Matisse afirmaría también: «el negro es un color» y su em-

[7] No existe demasiada bibliografía sobre el grupo Lais. Sin embargo, en obras de carácter general, como la de F. MIRALLES, *Història de l'art català, L'època de les avantguardes,* publicada por Edicions 62, vol. VIII, Barcelona, 1983, le dedica la página 222. También C. RODRÍGUEZ-AGUILERA en *L'Art Català contemporani* de Edicions del Cotal, Barcelona, 1982 le dedica las págs. 88-90.

Entre las noticias aparecidas en la prensa en torno al grupo Lais y sus actividades, destaca por su amplitud y contenido, el artículo de J. A. GAYA NUÑO: *El grupo Lais de Barcelona y sus nueve artistas* en «Correo Literario», Madrid (15 de julio 1950).

Otros artículos aparecidos en los periódicos de aquellos años son los siguientes (por orden alfabético): BARCINO, J.: *El grupo Lais en la Sala Cervantes,* «La Vanguardia» (20 de mayo de 1951); CASTILLO, A. del: *El grupo Lais y su colectiva en el Jardín,* «Diario de Barcelona» (16 de junio de 1950); CASTILLO, J. del: *El grupo Lais visto por sí mismo,* «Solidaridad Nacional» (10 de junio de 1949); CORTÉS, J.: *Las exposiciones y los artistas,* «Destino» (6 de mayo de 1950); CORTÉS, J.: *El grupo Lais,* «La Vanguardia», Barcelona (23 de mayo 1951); MANZANO, R.: *La exposición pro hospitales en el Círculo Artístico,* «Solidaridad Nacional» (24 de mayo 1949); MANZANO, R.: *Diez pintores en la Sala Busquets,* «Solidaridad Nacional» (24 de junio 1949).

[8] Ver fotografía adjunta de los miembros del grupo Lais. En la foto aparecen seis personas, debido a que, junto a los artistas se encontraba R. MANZANO.

[9] Éste apareció en un pliego suelto de medidas 45 x 26 cm en papel de color anaranjado impreso con letras negras.

pleo es de igual importancia que la que pueda poseer el amarillo, el azul o el rojo [10].

Tras este comienzo los componentes del grupo Lais alinean una serie de postulados:

a) La pintura es cosa mental.

b) Un cuadro es una superficie llana recubierta de colores dispuestos según un orden determinado.

c) Un color puede ser imposible o contrario a la realidad, pero siempre estará justificado si es sugestivo y expresa un sentimiento vivo.

d) La pintura ha de contener misterio, sino no es.

e) El dibujo no es la forma, es el modo de verla.

f) La realidad imitada exactamente jamás será arte. El arte es creación, no imitación.

g) Ser verídicos no es ser vulgarmente exactos. El arte sólo empieza con la verdad interior.

h) La obra de arte para ser completa debe contener valores plásticos y anímicos justamente equilibrados.

i) La deformación es lícita cuando se busca expresar con ella, no solamente la apariencia de las cosas, sino el misterio que las envuelve.

j) El arte es un medio de comunicar nuestra vida interior y no es ni una corazonada ni menos una pirueta.

El tercer apartado del Manifiesto lleva por título CONDENAMOS que hace referencia a una serie de puntos, entre los que destacan aquellos típicamente fauvistas que rechazan «lo imitativo». Recuérdese que Matisse al hablar de la importancia de los colores vivos en la pintura fauve decía que éstos no constituían en absoluto el elemento que permitía identificar la tendencia, sino que «lo que caracterizó al fauvismo fue nuestro rechazo de los colores imitativos; y el que con los colores puros obtuvimos reacciones más fuertes-reacciones simultáneas más llamativas; y estaba también la luminosidad de nuestros colores [11].

Concluyen el último apartado reafirmándose en la postura de que no desean ser adscritos a ningún «ismo», sino trabajar en la línea que cada uno estime oportuna.

Los componentes del grupo Lais habían creído conveniente mostrar su Manifiesto a una persona conocida en el ámbito catalán, tanto por sus escritos de carácter filosófico, como por sus colaboraciones en revistas dedicadas a temas artísticos como «Ariel» y «Revista Europa». Se trataba del escritor Frances Pujols [12] quien les dio su opinión sobre el escrito que le presentaron y además realizó unos escritos en torno al arte catalán que, más tarde, en 1950 fueron editados junto con el Manifiesto que se reeditó y una serie de informaciones diversas.

Como ya he apuntado anteriormente, el pintor Enric Planasdurà advirtió que el interés de lo que en aquellos años finales de la década de los cuarenta en Cataluña podía llegar a considerarse como novedoso —postimpresionismo y fauvinismo— residía en que indicaba una nueva trayectoria a seguir: la de la abstracción. Así, en Planasdurà puede apreciarse una tendencia que comienza hacia finales de 1949 a esquematizar las obras y que da como resultado la aparición de pinturas abstracto-geométricas puras tan sólo dos años más tarde. Por lo tanto, en la obra de este artista catalán que, durante esos años pertenecía al grupo Lais, pueden encontrarse los orígenes de toda la aportación abstracto-geométrica en Cataluña. Algo más tarde, en 1955, Hurtuna también se adhirió a esa modalidad de pintura. Otro artista que trabajó en ella desde esa fecha fue Eduard Alcoy. Más tarde, Claret y Vilacasas. No obstante, hay que decir que el movimiento de la abstracción informal, iniciado por Tàpies en 1952, fue tan importante que absorbió prácticamente a todos los artistas que trabajaban en la trayectoria geométrica. El propio Planasdurà desde 1958 hasta 1964 efectuará una serie de obras informalistas de carácter matérico. Más tarde, no obstante, volverá hacia un «concretismo geométrico», para emplear sus propias palabras [13].

Enric Planasdurà fue discípulo de la Academia Martínez Altés de la calle del Pino de Barcelona, en la que ingresó en 1933, donde realizó estudios de dibujo clásico hasta 1936. También ejecutó diversas

[10] Cfr. con *El negro es un color* por Henri Matisse en el número de diciembre de 1946 de «Derriere le miroir».

[11] ELDERFIELD, J.: *El Fauvismo,* ed. Alianza Forma Madrid, 1983, pág. 32.

[12] Francesc PUJOLS I MORGADES, nacido en Barcelona en 1882 y muerto en Martorell en 1962 fue escritor y estudioso de filosofía. En 1939 se exilia y vive en Prada y Montpellier. Vuelve a Cataluña en 1942.

[13] Cfr. con *La pintura informal en Cataluña* de Lourdes CIRLOT, editada por Anthropos, Barcelona, 1983, págs. 175-178.

obras de dibujo al natural y comenzó a emplear el óleo. A partir del año 1940 se declara completamente autodidacto y dos años después expone en las Galerías Alfa de Barcelona. La pintura de esta época se caracteriza por una fuerte influencia del postimpresionismo francés, aunque también se observa una profunda admiración por la obra de Mir.

Entre 1945 y 1948 pinta su serie «Cadaqués» que se caracteriza, ante todo, por la luminosidad y fuerza del color. Se trata de un tipo de manifestaciones que enlazan con el fauvismo francés, aunque en ellas existe también un cierto carácter surrealizante.

Es en 1949, en la exposición de las Galerías Layetanas de Barcelona, cuando se aprecia la innovación ligada a un esquematismo postcubista picassiano. En algunas de estas obras (ver fotografía adjunta núm. 2) se advierte una vinculación con el mundo plástico negro-africano. Aunque aparecen diversas configuraciones humanas distribuidas por la superficie del lienzo, resulta obvio que la esquematización, en unos casos, y la deformación, en otros, las convierte en seres extraños difícilmente identificables. El intenso cromatismo desempeña un papel importante, lo mismo que en las etapas anteriores.

En 1950 efectúa algunos *collages* dentro de esa misma línea y un año más tarde inicia su etapa abstracto-geométrica, en la que permanece hasta 1954. En esta fecha su producción empieza a hallarse lentamente influida por el Informalismo y ello da como resultado unas obras de tipo geométrico en las que existe una preocupación por la textura y la trama de materia de la pintura. A su procedimiento habitual del óleo sucede el de la pintura al látex. Durante cuatro años, fluctúa entre soluciones abstracto-geométricas e informales. En 1958 una serie de pinturas de gran formato muestran una entrada en el campo informal gestual —con ciertas relaciones con la pintura de un Kline, por ejemplo— para después conectar con la pintura de materia, como ya dije anteriormente.

Los cuatro años en los que Planasdurà permanece fiel a la abstracción geométrica pura —1951-1954— se caracterizan por lo siguiente:

— búsqueda de una absoluta armonía lineal que proporciona, a pesar de la antisimetría, una sensación de equilibrio.

— empleo de formas geométricas como cuadrados, rectángulos, triángulos, trapecios, todas ellas de colores diferentes perfectamente conjuntados.

— utilización de una gama cromática amplia que incluye desde los colores puros a las tonalidades medias en una misma obra.

— las formas geométricas aparecen siempre bien delimitadas por trazos lineales visibles que les otorgan un rigor extraordinario.

En conjunto, puede decirse que Planasdurà es el primer pintor en Cataluña que trabaja dentro de una línea similar a la del constructivismo y el suprematismo rusos o al racionalismo bauhausiano (ver fotografías adjuntas núm. 3 y 4).

De todo lo que acontece pueden extraerse unas conclusiones relativas a los orígenes de la pintura abstracto-geométrica en Cataluña.

1. Existe un proceso análogo al que tiene lugar en las dos primeras décadas del siglo XX en el resto de Europa.
2. El proceso entraña unas fases como son: el post-impresionismo, el fauvismo, el cubismo y la abstracción.
3. En el ámbito artístico catalán de los años cuarenta ese proceso inherente a la obra de unos cuantos artistas se observa claramente como tal y resulta novedoso.
4. Es significativo que la labor de un grupo, el grupo Lais, gire en torno a la redacción de un Manifiesto, el *Manifiesto Negro,* ya que este hecho concreto enlaza las aspiraciones del mencionado grupo con las de los artistas del resto de Europa, correspondientes a las primeras vanguardias. El elegir la forma de Manifiesto para exponer una ideología entraña, desde luego, una modernidad, como ya vislumbraron los futuristas.
5. La elección por parte de un miembro del grupo Lais, Enric Planasdurà, del camino de la abstracción geométrica en 1951 comporta una novedad absoluta en Cataluña.
6. La abstracción geométrica tuvo, más tarde, otros seguidores; pero lo esencial quizá es que abrió las puertas a un nuevo tipo de arte no figurativo que culminó con las experiencias de los artistas cinéticos-ópticos de los años sesenta.

Lourdes Cirlot

Fig. 1. Fotografía del grupo. En ella aparecen los pintores del grupo y el crítico R. Manzano.

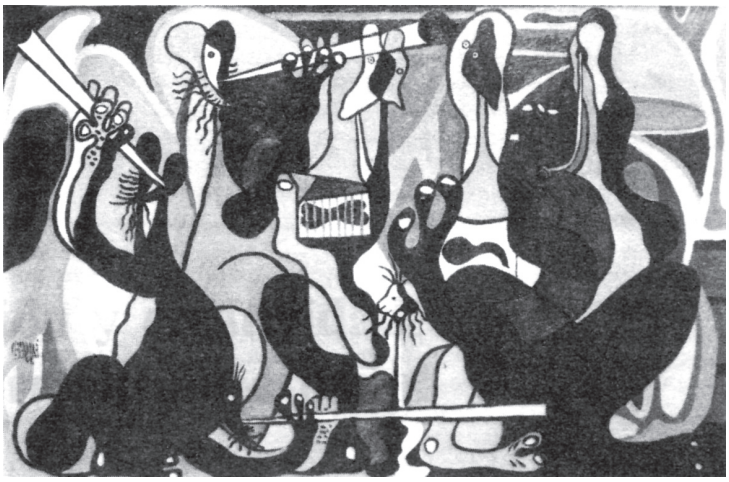


Fig. 2. Enric Planasdurà, *Pintura* (1949), óleo sobre tela.

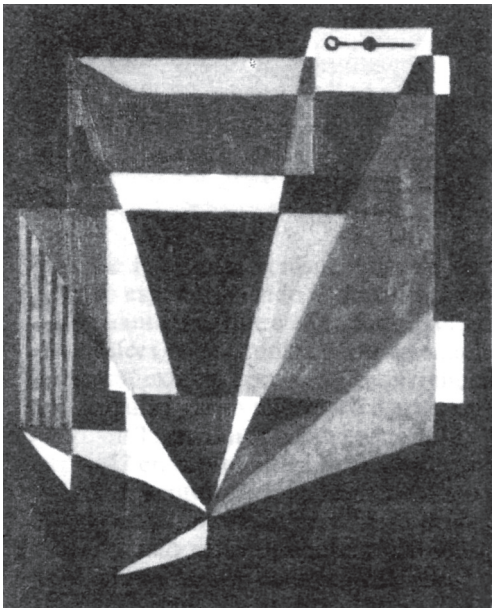


Fig. 3. Enric Planasdurà, *Pintura* (1951), óleo sobre tela.

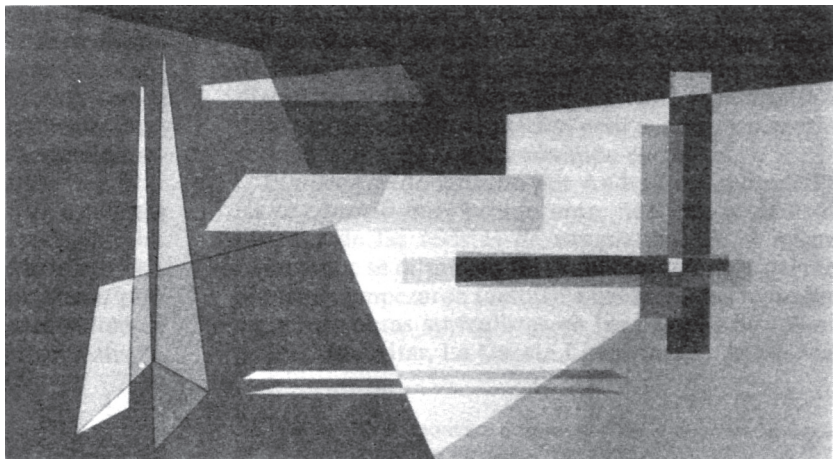


Fig. 4. Enric Planasdurà, *Pintura* (1953), óleo sobre tela.

Imitación y creatividad en el surrealismo español

LUCÍA GARCÍA DE CARPI

Uno de los tópicos más arraigados en torno al surrealismo español ha sido el de su carácter autóctono, que en cuanto a lo que a la poesía se refiere hacía hundir sus raíces en las coplas populares andaluzas y que en pintura, exhibía como rasgo diferencial el fenómeno de un surrealismo telúrico. En este sentido son muy ilustrativas las manifestaciones que José Caballero hacía en 1977 en la presentación de una exposición de sus obras: «Mi sentido del surrealismo comienza a desarrollarse en mi infancia, pero hasta llegar a la adolescencia, cuando ya estoy fuera de mi entorno familiar y provinciano, no seré consciente de ello. Los ingredientes que lo nutren, obran también en mí de una forma inconsciente desde los primeros momentos»; de su expresión surreal cuando se establece en Madrid, continúa diciendo el pintor: «no provenía del surrealismo europeísta que yo desconocía por completo entonces, sino de un surrealismo popular y andalucista, donde las paradojas, los tabúes y la realidad de ambientes contradictorios eran un surrealismo vivido y no intelectualizado» [1].

En fecha más reciente insistía de nuevo en esta línea discursiva al afirmar: «siempre me ha preocupado investigar las coincidencias que pudieran existir entre las vivencias andaluzas y la imaginación surrealista, porque creo que la influencia del clima andaluz marcó de una forma muy particular el entorno del surrealismo español, en sus vivencias determinadas» [2].

En este caso son las raíces andaluzas las que se reivindican, pero lógicamente no han sido las únicas, con mejor o peor fortuna se han querido buscar desde esta óptica distorsionada una explicación a la proliferación de surrealistas ampurdaneses o al vigor del surrealismo canario. Mientras que para el primero, se echa mano de la consabida tramontana [3], con respecto al segundo se alude, como no, a una predisposición innata del insular para la ensoñación y las manifestaciones del subconsciente, favorecidas por la sugestiva orografía y flora isleñas.

Paradójicamente en el caso del surrealismo español se ha pasado de negar su existencia a justificar ésta por una incontestable determinación telúrica o por una predisposición síquica de carácter colectivo. Pero el hecho cierto, es que el surrealismo español, al igual que el resto de las tendencias que arraigaron en nuestra vanguardia artística de los años veinte y treinta es el resultado de la asimilación, con mejor o peor acierto, y posterior reelaboración de sus homónimos europeos.

El nuevo credo lanzado por André Bretón desde París se conoció muy pronto entre nosotros a

[1] *José Caballero. Obra retrospectiva 1932-1977,* Galería de Exposiciones del Banco de Granada. Mayo, 1977, págs. 35 y 36.

[2] *Recuerdos surrealistas con un perro andaluz.* Recogido en A. BONET CORREA, *El Surrealismo,* Madrid, 1983, págs. 186-7.

[3] Cfr. LUIS RACIONERO: *Surrealismo del Ampurdán.* Recogido en *El Surrealismo,* op. cit., págs. 183-189.

través de libros y de las revistas de vanguardia [4]. Y al mismo tiempo que se difundían las propuestas teóricas del movimiento, empezaron también a proliferar las reproducciones de obras surrealistas en las páginas de L'Amic de les Arts, Alfar, La Gaceta Literaria etc… Miró, Max Ernst, Man Ray, Kurt Seligman, Arp, Masson, Tanguy, Chirico, Valentine Hugo y Dalí se hicieron pronto familiares para nuestros pintores [5]. Además publicaciones como Cahiers d'Art y Minotaure gozaron de una considerable difusión en el ambiente artístico español.

La transmisión del surrealismo en nuestra tierra tuvo un carácter primordialmente libresco. No faltaron las visitas y estancias de los miembros más conspicuos del grupo francés en España, pero salvo muy contadas excepciones, como el influjo ejercido por Magritte en Ángel Planells, durante la estancia del primero en Cadaqués en el verano de 1929, no hay que conceder demasiado peso al magisterio directo. Como tampoco jugaron un papel determinante en el arraigo del surrealismo, las contadas exposiciones de artistas extranjeros realizadas en España, puesto que la mayoría de ellas fueron tardías, y tuvieron lugar cuando ya había tomado carta de naturaleza entre nosotros este tipo de pintura. Hans Arp había participado en la exposición de «Arte Moderno Nacional y Extranjero», organizada por Dalmau en Octubre-Noviembre de 1929, pero hay que esperar hasta 1935 para que sus obras fueran expuestas con carácter independiente en la joyería Roca de Barcelona, año en el también expone Man Ray en la galería Syra de la misma ciudad. Un año más tarde, en Marzo-Abril de 1936, Max Ernst mostraba al público madrileño la serie de collages «Une semaine de bonté, ou les sept éléments capitaux» en el Museo Nacional de Arte Moderno. Menos incidencia hay que conceder todavía en este aspecto, a las dos exposiciones celebradas en Tenerife (la Exposición Internacional del Surrealismo en Mayo de 1935 y la organizada conjuntamente por Gaceta de Tarte y A.D.L.A.N. en Junio de 1936), dada su lejanía del resto de los núcleos surrealistas peninsulares.

Junto a la amplia difusión alcanzada por los textos y obras surrealistas en España hay que destacar además, el conocimiento directo que de él tuvieron nuestros surrealistas. Tanto Benjamín Palencia como Ponce de León, Maruja Mallo, Olivares y Adriano del Vale, al igual que los poetas Larrea e Hinojosa estuvieron en París en el momento de apogeo del surrealismo.

El componente foráneo

Una vez rechazado el mito de la independencia del surrealismo español pasemos a analizar ahora las peculiaridades, débitos y aportaciones de la pintura surrealista española. Lo primero que llama nuestra atención al pasar revista a dicha producción pictórica es la repetición de motivos, la reiteración de imágenes y, en definitiva, la apropiación descarada de las formulaciones de unos pintores por otros (fenómeno, por otra parte, no exclusivo de lo español) hecho tanto más sorprendente en un movimiento que exalta la individualidad más desaforada e induce al buceo en lo más recóndito del ser humano.

Las deudas con la plástica surreal foránea son abundantes. Los ecos de Magritte se reconocen en Alfonso Buñuel, Planells y Lekuona; los de Hans Arp en Sans Lekuona y Lamolla; los de andré Masson en Togores y Carbonell; Giorgio de Chirico influye en Massanet y Juan Ismael; así como Yves Tanguy en Sans y Federico García Lorca. Mención destacada merece la figura de Max Ernst a cuyo influjo casi ninguno de nuestros pintores fue inmune, siendo el punto de arranque indiscutible del collage y fotocollage hecho en España, técnicas, que, por cierto, alcanzaron entre nosotros un notable desarrollo. Utilizadas de forma esporádica por Benjamín Palencia y Juan Ismael entre otros pintores, sus representantes más cualificados fueron Alfonso Buñuel, Adriano del Valle y Nicolás de Lekuona.

Las grandes series de collage de Max Ernst eran ya conocidas con anterioridad a la exposición de 1936, anteriormente mencionada. Luis Buñuel en uno de sus viajes a París se trajo «Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel», mostrándosela a Caballero y a su hermano Alfonso, quien no tuvo

[4] Amplia referencia a los textos publicados se hace en los capítulos correspondientes de, L. GARCÍA DE CARPI: *El surrealismo en la pintura española 1924-1936,* Madrid, Istmo, 1986.

[5] A modo de ejemplo, en el núm. 52 de ALFAR (Mayo de 1925) acompañando el texto de P. PICÓN «La revolución superrealista» se reproducían un cuadro de Masson y otro de Chirico, fechados ambos en 1925.

inconveniente en reconocer su deuda, al dedicar a Ernst un libro de collages que lamentablemente se perdió durante la guerra [6]. Por su parte Adriano del Valle nos consta que poseía «La femme loo têtes» así como lo anteriormente citada «Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel».

La obra de Joan Miró, al igual que la de Óscar Domínguez, han tenido una incidencia escasa en la elaboración del lenguaje formal de los surrealistas españoles, aunque ambos artistas fueron dos figuras decisivas en el proceso de divulgación y arraigo del surrealismo en nuestro suelo [7]. Por el contrario, la producción surrealista de Picasso: las bañistas pintadas en Cannes en 1927, los dibujos de figuras biomórficas realizados en Dinard a lo largo de 1928 y 1929, las versiones fechadas en estructuras óseas, así como las anatomías de 1933, son el punto de partida de buen número de obras de Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Moreno Villa o Juan Ismael.

La impronta de Salvador Dalí

Ahora bien, sin ningún género de dudas la personalidad que ha marcado con su impronta el desarrollo del surrealismo español ha sido Dalí, tanto por su labor teórica como por su producción pictórica, sin olvidar la actividad provocadora, faceta esta última en la que los surrealistas invirtieron buena parte de sus energías. Las huellas de Dalí son evidentes no sólo en pintores de su órbita como Ángel Planells y Joan Massanet (más deudor del maestro de Cadaqués el primero, que el segundo), sino también en otros como José Caballero, Antonio Rodríguez Luna o J. J. L. González Bernal. Sus imitadores se han apropiado sin recato de un sin fin de motivos iconográficos: Cipreses, insectos, huevos fritos, cucharas de largo mango, materias viscosas, alargamiento de miembros, panes y un largo etc… proliferan en las telas pintadas por nuestros surrealistas en los años anteriores a la Guerra Civil.

Incluso temas de la mitología daliniana como el de Wermeer de Delft, o creaciones alumbradas por la feraz imaginación de Dalí, pero que han gozado de menor fortuna, fueron asimiladas por el resto de los pintores españoles. Sírvanos de ejemplo el motivo del dedo, que durante un tiempo fue objeto de las elucubraciones del maestro de Figueras. El tema del dedo aparece en algunas de sus obras pintadas al final de los años veinte como «El pájaro herido» de 1926 y «Bañistas» de 1928, habiéndole dedicado un texto «… L'alliberament del dits…» que ilustrado con varias fotografías de su pulgar fue publicado en 1929 en L'Amic de les Arts [8]. En él se aludía a un dedo volador y a un dedo aislado, analizando a partir de este miembro la capacidad que poseen los elementos más anodinos, de provocar en determinadas circunstancias sensaciones turbadoras y de gran extrañeza. Pues bien ese mismo dedo descontextualizado aparece en dos obras de Ángel Planells: «L'Espice» y «Placid desesper».

La atracción de la tierra

Si bien el lenguaje formal del surrealismo español puede ser considerado en líneas generales resultado de la importación extranjera, su incidencia en una serie de temas específicos le confiere una indudable peculiaridad.

En este sentido una de las formulaciones más originales de nuestra pintura surreal la constituye el surrealismo telúrico y bronco con formas alusivas al mundo vegetal y mineral, realizado con abundante materia y pintado en sobria gama de tierras (que en Maruja Mallo se ensombrece aún más).

Tal opción recogía la reivindicación que del páramo castellano venía haciendo aproximadamente desde 1928 la primera y verdadera escuela de Vallecas, formada por Benjamín Palencia y el escultor Alberto. Fue este último el impulsor de una nueva sensibilidad ante los elementos atmosféricos y rurales: el viento, el erial, el surco y el rastrojo que además de por Palencia fue asimilada por otros

[6] Dato aportado por Luis García Abrines en el prólogo de *Así habla el poeta en sus palabras,* Col. Orejudín, Zaragoza, 1960.

[7] Las primeras alusiones a los planteamientos de una pintura surreal en las revistas de vanguardia, las hallamos casi siempre ligadas al estudio de la producción mironiana. Y en cuanto a Óscar Domínguez baste recordar que a su actuación personal se debió la estancia de Breton y Péret en Canarias.

[8] «L'Amic de les Arts», Sitges, núm. 31 (mayo de 1929).

pintores como Maruja Mallo, Rodríguez Luna, Moreno Villa o Lekuona. Los fundamentos de la nueva poética están recogidos en el texto «Palabras de un escultor» que se inicia con esta declaración de principios: «Me dicen: la ciudad, y yo respondo… el campo» [9].

La Escuela de Vallecas reivindicó de forma consciente el elemento autóctono, en un momento en el que la mayoría de los jóvenes pintores españoles, tras la exposición de los Ibéricos tenían puestos sus ojos en lo que se estaba haciendo más allá de nuestras fronteras. El mismo Alberto ha reconocido: «Palencia y yo nos quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París» [10]. La esencia de lo nacional se identificó con el campo y de manera específica con el páramo castellano, que recorrieron ambos casi como en rito iniciático. Las sugestiones del mundo rural serán, a partir de entonces, el origen de las formulaciones plásticas de los dos artistas citados. El mismo espíritu reivindicativo de lo nacional se mantiene en el surrealismo derivado de la Escuela de Vallecas. Los pintores que asimilaron las propuestas de Alberto conocían las manifestaciones del surrealismo internacional, del que tomaron prestado su lenguaje formal, pero abandonan la exploración de las sugestiones personales para adentrarse en un transmundo que adquiere resonancias de un subconsciente colectivo.

Benjamín Palencia, al mismo tiempo que iniciaba su contacto con el campo empezó a experimentar incluyendo en el lienzo materiales diversos, tierras, arenas, cenizas, etc… Estas manipulaciones del óleo van a caracterizar a una serie de espléndidos paisajes realizados por el pintor de Barrax a comienzos de los años treinta. El proceso de esquematización que sufren los elementos y accidentes del terreno le llevan a formulaciones, que rayan con la abstracción y de un extraordinario lirismo. En ellos el generoso empaste, frecuentemente hoyado por el asta del pincel formando auténticos surcos en la materia, y el refinado uso del color, convierten a estas obras en una de las realizaciones más afortunadas de toda la producción de Benjamín Palencia. La reproducción de estos óleos sirvió para acompañar la publicación de un texto, en el que el pintor, en la línea de Alberto, vierte su concepto de la pintura y el paisaje, transmitiendo una visión panteista del cosmos, en la que el hombre, la tierra, el animal y el vegetal, son partes de un magma único y vital que difumina sus límites. «Piedra en hombre en planta, vertical de carne andando por los espacios rayados, pentagramas abiertos por las pisadas que pulimenta la greda. Caballo, galgo, liebre: tres imágenes en una surrealidad» [11].

Pero esta visión idílica de la naturaleza va siendo sustituida por otra más descarnada. La temática de sus lienzos sigue procediendo del ámbito rural pero el hechizo se ha roto, estructuras biomórficas de perfil sinuoso a mitad camino entre el vegetal carnoso y el canto rodado se erizan con prolongaciones punzantes. Este tipo de pintura al que corresponde «Formas prehistóricas» fue el que Benjamín Palencia exhibió en la galería Pierre Loeb de París a finales de 1933, recibiendo el beneplácito de los santones del movimiento, Breton, Aragon y Péret.

Paralelamente a los óleos mencionados, Palencia realizó también entre 1932 y 1936 una amplia serie de dibujos a pluma que constituyen el conjunto más representativo de su producción surrealista. En ellos se alternan ambiguas figuras humanas de consistencia ósea o vegetal, con otras formadas por la yuxtaposición de objetos diversos, como aperos de labranza, ruedas, escaleras etc… El elemento surreal surge aquí de la invención de un mundo insospechado a partir de la manipulación de materiales del ámbito campesino. Los nuevos seres en medio de grandes espacios vacíos, con «sugestiones de perspectivas sin perspectivas» como dice Gerardo Diego [12] alumbran por la fuerza de la confusión objetos y sujetos distintos a los conocidos. Ambos géneros figurativos son muestra evidente de la influencia picassiana en la obra de Benjamín Palencia.

Maruja Mallo, que había descubierto Castilla de la mano de Miguel Hernández, también estuvo re-

[9] Publicado en «Arte», Madrid (junio de 1933).

[10] Sobre *la escuela de Vallecas.* Texto dictado por Alberto en Moscú en 1960 y reproducido por R. CHÁVARRI en *Mito y Realidad de la escuela de Vallecas,* Madrid, 1975, pág. 37.

[11] *Benjamín Palencia.* Ed. Plutarco (s. 1), 1932, pág. 7.

[12] *Benjamín Palencia. Dibujos de 1920 a 1967,* Galería Theo. Madrid, Noviembre-Diciembre, 1967.

lacionada con la escuela de Vallecas, participando en alguna ocasión, en las caminatas de Alberto y Palencia por los alrededores de Madrid. Fruto de tales experiencias fueron una serie de obras en las que la alegría de las verbenas populares, con las que se había dado a conocer la pintora, fue sustituida por la visión hosca de una tierra inhóspita, inmisericorde para el ser humano, y que unos años más tarde describía así: «Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitadas por los vegetales más ásperos y explotada por los animales más agresivos» [13].

«Cloacas y Campanarios» como se denomina genéricamente este conjunto de obras, es un buceo desesperanzado en la esencia del hombre y en el ser de las cosas, en la línea tremendista de un Valdés Leal, de un Goya o de un Solana. Este último, en algunos fragmentos de su libro dedicado a Castilla, especialmente en aquél que describe el cementerio de Colmenar Viejo, muestra una sensibilidad muy cercana a la de Maruja Mallo en las obras que nos ocupan.

Partiendo de vivencias propias (el cuadro titulado «Grajos y excrementos» surge de la impresión producida por el hallazgo de un pájaro en el suelo, electrocutado por un cable de alta tensión), la pintora alumbra un mundo de pesadilla, al que contribuyen las gamas de pardos y grises, los colores opacos y sucios y las texturas rugosas utilizadas. Con este bagaje Maruja Mallo, pensionada por la Junta de Ampliación de Estudios llegó a París en 1932. Dieciséis cuadros de la serie «Cloacas y Campanarios» fueron expuestos en la galería Pierre Loeb. André Breton entusiasmado por la fuerza brutal de tales composiciones le compró el que lleva por título «Espantapájaros».

Partícipes de esta poética de lo rural, aunque sin los negros matices de Maruja Mallo se muestran algunas obras de otros pintores como «Pájaros en el melonar» de Antonio Rodríguez Luna, o las realizadas por el vasco Nicolás de Lekuona, quien subyugado por la personalidad de Alberto recorrió las tierras de la provincia de Toledo.

Esta línea de reivindicación de nuestro paisaje, cuyo punto de partida se haya en Azorín y la Generación del 98, afloró en manifestaciones muy varias. El mismo sentimiento hacia la España inhóspita que hemos visto latir en algunos de nuestros pintores surrealistas, indujo a rodar en 1933 a Luis Buñuel en colaboración con Pierre Unik, el tremendo documental «Las Hurdes tierra sin pan» tras la experiencia de «Un perro andaluz» y «La edad de oro».

La belleza será convulsiva o no será

La ausencia de todo control en la actividad artística, propugnada por Breton en la definición de surrealismo, liberó a sus seguidores de las trabas impuestas hasta entonces a los pintores por la moral, las costumbres y el buen gusto. El automatismo vino a justificar la aparición en las creaciones surreales de toda una serie de imágenes violentas, repulsivas y sexuales, que constituyeron a primera vista el aspecto más provocador del movimiento. Así pues, en líneas generales puede considerarse como propia del surrealismo la temática escabrosa, ahora bien, se dio en el surrealismo hispano una incidencia tal en lo repugnante y putrefacto, que ambas categorías conformaron buen número de sus creaciones más peculiares.

Fue en el ambiente de la Residencia de Estudiantes donde se acuñó el término de «el carnuzo» para designar la carne en descomposición y agusanada, cuyo origen hay que relacionar con el célebre milagro de Calanda, hecho notorio acontecido en el siglo XVII, en lugar de nacimiento de Luis Buñuel y que el cineasta aragonés relata en su autobiografía «Mi último suspiro». A un vecino de Calanda una carreta le aplastó una pierna que le tuvo que ser amputada, hombre muy piadoso pidió repetidas veces a la Virgen del Pilar que le restituyera el miembro perdido y ésta se le apareció en sueños indicándole que para sanar debía untar el muñón con óleo y colocar de nuevo en su lugar la pierna que había sido enterrada. Buñuel, atento siempre a los desatinos, se manifestaba subyugado ante el

[13] *Proceso histórico de la forma en las artes plásticas.* Recogido en *Maruja Mallo,* Buenos Aires, 1942, pág. 31.

hecho prodigioso de que un hombre anduviera con una pierna muerta y enterrada [14].

En el mismo texto, el autor de «Un perro andaluz» relata también la impresión que le produjo en su niñez su primer contacto con la muerte. Éste tuvo lugar durante un paseo con su padre por un olivar en donde se tropezaron con un burro muerto, horriblemente hinchado que servía de banquete a los buitres y perros. «El espectáculo me atraía y repelía a la vez… yo me quedé fascinado por el espectáculo, adivinando no sé que significado metafísico más allá de la podredumbre» [15]. Buñuel, como veremos, no fue el único en experimentar esta inexplicable atracción.

La manifestación más depurada del carnuzo, de la obsesión que ejerció lo putrefacto en muchos de nuestros surrealistas fue el asno podrido. Es difícil precisar el origen de esta imagen pero todo induce a pensar que fue aportación de los aragoneses de la Residencia de Estudiantes (centro en donde se gestaron muchas de las creaciones que después, a través de Buñuel y Dalí, pasaron a formar parte del acervo común del surrealismo internacional). Salvador Dalí, proclive al autobombo, reconoció la participación de Pepín Bello y Luis Buñuel en la creación de este motivo, uno de los más destacados en el conjunto de «Un perro andaluz».

El pintor de Figueras relata en «L'alliberament dels dits» [16] cómo en 1927, cuando se hallaba pintando en Cadaqués una serie de obras en las que de forma obsesiva representaba un asno podrido cubierto de moscas, recibió dos cartas, una de Pepín Bello desde Madrid y otra de Buñuel, fechada en la capital francesa. En ambas misivas sus autores se referían al mismo animal en términos semejantes a como aparecía reflejado en sus obras. Los tres antiguos compañeros de la Residencia coinciden en achacar esta fijación a recuerdos infantiles, en los que la visión de un animal en descomposición dejó indeleble huella.

En 1928 pinta Dalí un óleo titulado «El asno podrido» en el que la figura de tal animal, aunque da título a la obra, no es más que un elemento secundario en la composición presidida por un ser monstruoso de difícil identificación. La representación definitiva de este asno podrido quedó fijada en «Un perro andaluz», película realizada por Dalí y Buñuel en 1929, en donde aparece la cabeza del animal vista de perfil y caída sobre un piano.

En su autobiografía Salvador Dalí describe de manera minuciosa la atención prestada a la puesta en escena de dicha toma. «El rodado de la escena de los asnos podridos y los pianos fue una hermosa vista, hay que decirlo. Yo arreglé la putrefacción de los asnos con grandes tarros de pegajosa cola que les eché encima. Asimismo vacié sus órbitas y las ensanché a cortes de tijera. Del mismo modo abrí furiosamente sus bocas, para que se vieran mejor sus blancas hileras de dientes y añadí varias mandíbulas a cada boca, de modo que pareciera que a pesar de estarse pudriendo los asnos, estaban aún vomitando algo más de su propia muerte sobre estas otras hileras de dientes formados por las teclas de los negros pianos» [17]. El asno caído sobre el teclado lo repite Dalí en su cuadro «Guillermo Tell» de 1930. Y como ha ocurrido tantas veces en los motivos iconográficos dalinianos, pronto fue asimilado por otros pintores; la cabeza del asno aparece en la «Música Diaria» de Ángel Planells y en «Composición Mágica» de Joan Massanet. También pasó a convertirse en lugar común de nuestra pintura surreal la representación detallista y minuciosa de seres cubiertos por toda clase de insectos. Sirvan de ejemplo, a este respecto, dos dibujos: «Los dulces placeres del sadismo» de José Caballero y «El requeté» de Antonio Rodríguez Luna.

El proceso de teorización que ha acompañado generalmente la creación de imágenes en Dalí nos permite descubrir en esta ocasión la clave, el sentido de este gusto malsano por lo desagradable. En un texto redactado en 1929, en el que desarrolla su teoría de la paranoia crítica, titulado precisamente «El Asno Podrido» y publicado en el núm. 1 de la revista «El Surrealismo al Servicio de la Revolución», el maestro de Figuras se expresa en estos términos: «Nada puede impedirme reconocer la múltiple presencia de los simulacros en el ejemplo de la imagen múltiple, aunque uno de sus estados adopta la apariencia de un asno podrido e incluso, si ese asno está real y horriblemente podrido, cubierto por millares

[14] *Mi último suspiro,* Barcelona, 1982, pág. 21.
[15] Ibídem, pág. 19.
[16] Op. cit., págs. 6 y 7.
[17] *La vida secreta de Salvador Dalí,* Figueras, 1981, págs. 227 y 228.

de moscas y hormigas y, como en tal caso no se puede suponer la significación por sí misma de los estados de la imagen fuera de la noción de tiempo, nada podrá convencerme de que esa cruel putrefacción del asno sea otra cosa que el reflejo cegador y duro de nuevas piedras preciosas. Y no sabemos si detrás de los tres grandes simulacros —la mierda, la sangre y la putrefacción— no se esconderá precisamente, la deseada «tierra de tesoros». En palabras de Bretón, la belleza será convulsiva o no será.

El astro de la noche

Junto a la atracción por la tierra y la complacencia en la podredumbre cabe apuntar también como rasgo compartido por una serie de surrealistas españoles, el matiz pesimista de desolación y muerte que caracteriza sus obras. Dentro de este contexto hay que citar la producción de dibujos surrealistas de Federico García Lorca, en los que abundan los personajes que lloran, las manos cortadas y las alusiones al reino de las sombras. El sol está ausente de la creación literaria y gráfica de Lorca, todo lo preside el astro de la noche. Jean Gebser [18] puso de relieve ya, la preeminencia que existe, de la zona izquierda sobre la derecha a nivel compositivo, en los dibujos del poema granadino hecho en el que coincide la obra de González Bernal, cuyas figuras aparecen siempre corriendo en la misma dirección. Tanto Stekel como Bachofen interpretan la preeminencia de la izquierda, como manifestación del predominio del elemento negativo sobre el positivo. El primer autor, de cuyas teorías se hizo eco Freud en la «Interpretación de los sueños», considera la marcha hacia el lado izquierdo, desde una perspectiva ética, como el camino del delito, mientras que Bachofen puso de relieve la correspondencia de la izquierda con el ámbito de la sombra y del subconsciente, en contraposición al lado derecho, exponente del elemento consciente y racional.

Este predominio de lo enigmático, oscuro y letal, se ve acentuado también como ocurre en la obra de Lorca por la presencia constante de la luna, representada como esfera opaca en muchos de sus dibujos. La obsesiva presencia de la muerte debida quizá a la enfermedad que padecía González Bernal, adquiere un sentido premonitorio ante el prematuro fallecimiento del pintor cuando sólo contaba 31 años de edad.

Ya inmersos en la proclividad de nuestra pintura hacia lo escatológico, cabe reseñarse también el alto índice de premoniciones de que hizo gala el surrealismo español.

Además del caso conocido por todos de Óscar Domínguez, quien años antes de su suicidio, se había retratado con las venas de la muñeca cortadas, otros pintores presintieron un trágico final. Lorca realizó en 1934 una serie de dibujos para ilustrar un libro de Neruda, uno de los cuales muestra bajo una luna dos cabezas cortadas sobre una mesa, bajo ella el poeta escribió: «Cabezas cortadas de Federico García Lorca y Pablo Neruda, autor de este libro de poemas». Nicolás de Lekuona muerto a los 24 años en el frente de Vizcaya se representó en dos ocasiones (en un fotomontaje de 1936 y en una fotografía de 1937, año de su muerte) con impactos de bala y regueros de sangre en su rostro. Por su parte el pintor malagueño Alfonso Ponce de León, afiliado a Falange y asesinado en Madrid a comienzos de la Guerra Civil, plasmó sus rasgos fisionómicos en el joven herido que aparece en el cuadro «Accidente» del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid. Víctima también de la Guerra Civil murió en su Zaragoza natal Federico Comps, cuyos dibujos, cargados de negros augurios fueron dados a conocer por Tomás Seral y Casas en un libro dedicado al amigo desaparecido que lleva el significativo título de «Muerte Española».

Conclusión

Una vez enumerados los rasgos que caracterizan a nuestra pintura surrealista, hay que insistir una vez más, que si bien a nivel temático hemos podido establecer ciertas peculiaridades, ni el surrealismo rural, ni la obsesión por la muerte, ni el regodeo en la putrefacción (temas frecuentes también de la poesía surreal como puso de manifiesto C. B. Morris [19], agotan de ningún modo la totalidad

[18] *Lorca, poète-dessinateur,* París, 1949.

[19] *Surrealism and Spain. 1920-1936,* Cambridge, 1972.

de la experiencia surrealista española. Ésta, por el contrario, hace gala a nivel técnico de una gran variedad (que abarca tanto formulaciones de automatismo rítmico como simbólico, collage, grattage, y fotomontaje, entre otros procedimientos), ofreciendo en cuanto a contenidos un repertorio de imágenes oníricas, sexuales, perversas e irreverentes que, para bien o para mal, la ligan indefectiblemente con el surrealismo internacional.

Lucía García de Carpi

Ecos del soporte-superficie en España: una valoración global

Francisco Javier Hernando Carrasco

Parece verdaderamente difícil que en el arte contemporáneo —el arte de vanguardia, claro— puedan existir manifestaciones autóctonas como reza parte del título de esta sección del Congreso. Naturalmente que en la memoria de todos estarán esas interpretaciones tan peculiares en este sentido, que gran parte de nuestros críticos aplicó al informalismo español de los cincuenta y sesenta, utilizando términos como «goyismo», «casticismo», «continuidad de la tradición expresionista hispánica» —presente, según se decía, ya en Valdés Leal—, etc. Interpretaciones que a estas alturas debemos explicar, entre otras cosas, como fruto del momento histórico en el que el patrioterismo trasnochado pareció hacer mella hasta en la propia izquierda [1]. Sin embargo, nadie puede cuestionar hoy que las bases de toda la vanguardia española, tanto de anteguerra como de postguerra, empezando por el propio informalismo, y con independencia del desarrollo personal que alcanzase con los años, surgieron como reflejo de las tendencias europeas primero y americanas más tarde. España, a partir de su incorporación a finales de los 50 al ámbito vanguardista occidental, no quedará al margen del desarrollo del arte contemporáneo, configurándose dentro del país la mayor parte de las tendencias que han venido sucediéndose de una forma casi histérica hasta nuestros días. Bien es cierto que en algunas ocasiones la versión española de ciertas tendencias no fue sino una caricatura (pop, minimal, povera…) o su desarrollo fue raquítico en exceso y centrado en núcleos geográficos muy concretos (el conceptualismo y Cataluña). No obstante, el arte en España continuaba la misma línea general de desarrollo —y ahora me refiero al planteamiento teórico y sociológico: los debates abstracción-figuración, típicos de los sesenta, o la crisis del objeto artístico y de su función social, de los setenta— aunque sus resultados formales, en número y calidad, resultasen inferiores a los de otros países.

Por lo tanto, en España se plantean unos debates y se desarrolla una producción semejante a todo el ámbito occidental, y, dado que ninguna de las tendencias de postguerra ha tenido su germinación en nuestro país, parece clara la inspiración de nuestros artistas en lo de fuera para poder iniciar la andadura de sus obras. Esto aparece con toda claridad en el despegue de nuestra vanguardia de los cincuenta (la afinidad de los comienzos matéricos de Millares con Burri, o de los más gestuales de El Paso con la Abstracción Lírica Francesa), donde el descubrimiento de lo foráneo supuso una piedra de toque capital para unos jóvenes que hasta entonces sólo disponían como referencias de vanguardia, frente al academicismo reaccionario, de los modelos de nuestra vanguardia de anteguerra [2]. Para las generaciones siguientes, la propia vanguardia espa-

[1] Así José Castro Arines habla de «tenebrismo español» o Juan Gaya Nuño de «austeridad» refiriéndose al informalismo español. En general todos tratan de explicar esta tendencia como algo específicamente nacional. Véase al respecto *La pintura informalista en España a través de los críticos,* Madrid, 1961, o el número especial de «Papeles de Son Armadans» t. XIII, núm. XXXVII, Palma de Mallorca (1959), dedicado a El Paso.

ñola podrá ser punto de partida, pero lo exterior siempre será definitivo.

Por otra parte, el proceso de internacionalización del arte en el mundo contemporáneo, merced al desarrollo del mercado galerístico, de las exposiciones oficiales que realizan todos los estados, y naturalmente a su difusión a través de todos los medios de comunicación (prensa, revistas especializadas, etc.), ha colaborado en la uniformidad plástica de los objetos artísticos, es decir, en que los objetos artísticos tengan el sello de una tendencia pero no de una nacionalidad. ¿Qué diferencias formales existen entre una obra povera japonesa y otra europea? [3]. Una tendencia surge en un determinado país y su rápida difusión hace que al poco tiempo sus propuestas se recojan en todo el mundo. Sus bases compositivas, sus presupuestos y resultados serán semejantes.

Aceptado este planteamiento previo, es decir, que no existe prácticamente la creación nacional autóctona, y que España está incluida en esta rueda desde finales de los cincuenta, se puede ya señalar que al filo de los setenta comienza a producirse en Europa la recuperación de la pintura, en el ámbito de la recuperación histórica de la abstracción cromática americana, o sea de la parte menos gestual del expresionismo americano: Rothko, Reinhardt en los cincuenta y la «nueva abstracción geométrica»: Noland, Stella… en los sesenta. Es en este marco, donde surge el grupo denominado «support-surface» que tendrá su versión española al poco tiempo. Ahora bien, hemos hablado de recuperación de la pintura. ¿Qué sentido tiene y por qué sucede en este momento? Para contestar a esta pregunta es necesario situar mínimamente el panorama artístico mundial a estas alturas del siglo.

Los años sesenta verán la caída del informalismo y el auge de las neofiguraciones y de los movimientos neoconcretos, que a la par serán cuestionados desde mediados de la década, primero por el minimalismo y poco después por el arte de concepto. Sin embargo, la rapidez de los procesos de aparición y crisis de las tendencias de postguerra, dará lugar a que apenas expandido el arte conceptual, surjan alternativas a éste y comience a hablarse de «recuperación de la pintura». En aquellos momentos el grado de compromiso ideológico de los artistas era grande, y ello conducía a muchos hacia las propuestas conceptuales, donde la conexión con la actividad política y con la propia actividad vital, intentando recuperar los planteamientos de las «vanguardias históricas», era mucho más factible que a través del objeto artístico tradicional. Pero los que no se resignaban a abandonar la pintura, y mantenían al propio tiempo posiciones igualmente de compromiso con la sociedad, continuaban o iniciaban su trabajo desde la propia pintura. Tratando de compatibilizar ambas cuestiones: compromiso y pintura, surgió el grupo francés «support-surface». No voy a entrar de lleno en el análisis de lo que fue el grupo, sino simplemente a enunciar sus presupuestos más relevantes que nos servirán como base comparativa del grupo español [4].

En primer lugar, la concepción de la pintura como «especificidad autónoma» [5] recogiendo la ya larga tradición de la autonomía pictórica, pero atendiendo sobre todo a la superficie, y desarrollando en ella experiencias cromáticas, eliminando cualquier elemento iconográfico y, desde luego, cualquier tipo de semántica posible, haciendo hincapié en la «materialidad de los significantes exclusivamente pictóricos en sus niveles más elementales» [6]. Como se ve, la sintonización con los presupuestos del reduccionismo americano es patente. Pero irán más allá al cuestionar el propio soporte y el formato tradicional —esto último ya lo había cuestionado la «nueva abstracción americana»— desarrollando la contradicción entre soporte y superficie, reflejo, y aquí entramos en el segundo punto, de la contradicción en el modo de producción capitalista en el que se desarrolla esta práctica. En efec-

[2] En sus inicios todos los miembros de Dau al Set, en los que la admiración y presencia del Surrealismo, y en especial de Miró, resaltan tanto en la producción como en las declaraciones de todos ellos.

[3] En este sentido parece excesivamente forzado tratar de seguir aplicando a determinadas regiones un carácter de homogeneidad creativa, como ha venido sucediendo en muchas ocasiones, llegando a montarse exposiciones bajo esta concepción: Arte canario, Arte vasco, etc.

[4] No existe aún un trabajo monográfico amplio sobre esta tendencia. La mejor exposición de sus presupuestos, así como un análisis crítico de los mismos sigue siendo la de S. MARCHÁN, incluido en su conocida obra *Del arte objetual al arte de concepto,* Madrid, 1974, 2.ª ed. págs. 272/279.

[5] Utilizo la definición del propio Marchán. *Op. cit.*

to, la asunción del compromiso político, en la línea de pensamiento marxista-leninista, en versión maoista, les lleva a tratar de vincular la práctica pictórica, como específica, a la práctica social, enmarcada en la lucha de clases [7]. Dentro de ese enorme interés por la teorización que hay que señalar la importantísima aportación de Marcelin Pleynet que, a través de su publicación «La enseñanza de la pintura» (París 1971) —traducida al castellano en 1978— ponía las bases de la recuperación y revisión de algunos nombres claves en el desarrollo de la pintura del siglo XX, especialmente Cézanne y Matisse. Por último, las influencias del psicoanálisis se suman al analizar la pulsión del color, el placer de pintar, etc.

España vive a finales de los sesenta una situación similar a la europea: hay una profunda crisis de las nuevas figuraciones y de los movimientos normativistas. Surge el arte de concepto y al mismo tiempo existen artistas marginados voluntariamente en todos los términos: ideológicos y estéticos. Ellos comenzarán a renovar la práctica pictórica en España. Por una parte hay que recordar a «Nueva Generación» que bajo la guía de Juan Antonio Aguirre configura un grupo heterodoxo en cuanto a poética formal, pero del que saldrá una línea de trabajo pictórico específico, generada por uno de los componentes del grupo. Me refiero naturalmente a Luis Gordillo [8]. Dominaban entonces sin embargo los nombres ligados a las propuestas neoconcretas más extremas: el arte y las computadoras, en el que estaban inscritos Soledad Sevilla, José María Yturralde, Manuel Barbadillo o Gerardo Delgado. Mientras este último derivará hacia posiciones que tratamos en este trabajo, los otros se mantendrán dentro del campo de la abstracción geométrica [9]. Por lo tanto este grupo colaboraría en el lanzamiento de una opción tradicional —pictórica— pero renovada. Y en efecto, pronto los Carlos Franco, Carlos Alcolea, Rafael Pérez Mínguez, etc., practicaban la «figuración renovada» sobre la base gordillista. Ahora bien, ¿qué ocurría con la abstracción? ¿existía alguna propuesta similar a la de Gordillo en el campo figurativo? Aquí es donde debemos situar la entrada en liza del soporte-superficie español.

La gran revolución que había supuesto la obra de las dos generaciones americanas de postguerra no había tenido apenas difusión en España [10]. De ahí que el verdadero influjo de esta obra comience a producirse en los artistas que inician su andadura a finales de los sesenta, configurando la base de aprendizaje más importante durante toda la década de los setenta. Aquí apunto un dato decisivo sobre el que habremos de volver: la influencia en nuestro soporte-superficie de la pintura americana en mayor medida que la propia francesa, que desde luego también tenía sus bases en aquélla. Será la parte teórica, la que atrajo de manera definitiva a muchos de los autores de esta tendencia. De todas formas el carácter teórico varía de unos a otros pintores en gran medida. Ello nos da pie para presentar la primera característica bien diferenciada de esta tendencia española en relación a la francesa: la dispersión.

Aunque, al margen del grupo de París, existieran artistas independientes que practicaban una pintura similar [11] parece claro que el grupo que liderase Pleynet tiene una consistencia y un dominio claro sobre cualquier otra aportación. Por el contrario, en

[6] *Ibídem,* pág. 275.

[7] Este pensamiento será desarrollado por los propios pintores del grupo: Cane, Devaude, etc., además de por el propio Pleynet en diversos trabajos a lo largo de los años de vigencia del grupo.

[8] Su papel de renovador de la figuración española está hoy lo suficientemente claro y aceptado por unanimidad, por lo que no es preciso insistir en ello.

[9] De los que han continuado en la misma línea de trabajo, habría que resaltar el alejamiento del rigorismo neoconcreto que practicaron hasta mediados de los setenta, a través de la flexibilidad en el tratamiento del color, mucho más subjetivo y usado en mayor medida que hasta entonces —y eso cuando sera utilizado—, pues unos siempre recurrían al blanco y negro (Barbadillo) o al color plano (Yturralde). Quizá sea en la evolución de Soledad Sevilla donde mejor se aprecie esa «relajación». Concretamente me refiero a sus últimas exposiciones» Gal. Kreisler Dos (Madrid, 1981) y Galerías Alençon y Montenegro (Madrid, 1983).

[10] Nuestra desconexión de los grandes circuitos de exhibición europeos, debido a nuestra anormal situación política en el marco del continente, no permitió ver hasta bien entrados los setenta alguna obra de aquéllos, gracias a algunas iniciativas privadas como la Galería Theo o la Fundación March. Solamente la espléndida obra de Guerrero, cercana a aquellos presupuestos, podía ser contemplada en España, gracias a las exposiciones que éste desarrollaba de vez en cuando en España.

[11] Arnal, Pericaud, etc.

España, aunque al nombrar esta tendencia suele pensarse en el grupo de Barcelona, no es cierto que ellos tuvieran la exclusividad, ni siquiera que fueran los más ortodoxos. Con el grupo de Barcelona me refiero lógicamente a José Manuel Broto, Gonzalo Tena, Javier Rubio y Xavier Grau —los tres primeros aragoneses, por cierto— que merced a la presentación oficial que tuvieron en la Galería Maeght con un texto de Tápies titulado «Situación de la pintura catalana reciente» [12] y la publicación de una revista teórica de pintura, *Trama,* bajo las coordenadas de las francesas *Tel Quel* y *Peinture, cahiers theoriques,* se intentó presentar por algunos como la versión catalana del grupo francés. Sin embargo, la misma exposición fue presentada en Madrid (Galería Buades) y no tuvo más trascendencia que la de una buena muestra, similar a algunas otras que pro las mismas fechas se desarrollaban en la misma ciudad. Por ejemplo la de Carlos León en la Galería Juan Más. Igualmente Teixidor y Gerardo Delgado —una vez abandonadas las computadoras— hacían propuestas bastante semejantes [13].

Sin entrar a estas alturas en una polémica que no tiene mucho sentido sobre si Tápies quiso monopolizar para sí y para Cataluña la tendencia, diré simplemente que el entusiasmo de Tápies por la nueva propuesta era absolutamente lógico, porque aunaba las dos facetas que él siempre había defendido con su actitud pública y con su obra. A saber: compromiso político progresista y pintura como medio de expresión [14]. En lo que luego se convirtiera esta presentación es otra cuestión. Quiero decir por lo tanto que el soporte-superficie en España está diversificado desde el principio y nadie puede erigirse en acaparador del mismo. Ni siquiera en los círculos artísticos hubo jamás conciencia de tal cosa. Siempre se tuvo la impresión de que estos artistas representaban una renovación de la abstracción, unos cerca del minimalismo, otros cercanos al povera o basados en el grupo de París. Pero al mismo nivel. La prueba más patente es la heterodoxia en la composición de las exposiciones, en las que si dejamos al margen la citada muestra de la Maeght y Buades, en el resto, estos pintores exponían con otros, a los que se consideraba «semejantes» (10 abstractos, Galería Buades, 1975; Broto, Grau, Rubio, Tena, Teixidor, Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, 1976; Pintura I, Fundación Miró, 1976, etc.). Esta misma diversidad estuvo presente en todos los artistas que se aproximaron al grupo francés o le siguieron más o menos ortodoxamente. Si analizamos los textos y las producciones de cada uno, veremos que prácticamente no existe un solo artista que case con los parisinos. La historia desde mi punto de vista sería más o menos la siguiente:

Entre 1945 y 1952 nace la mayor parte de la generación de artistas, que, junto con algunos otros algo mayores, serán los encargados de renovar la pintura a lo largo de los setenta. Entre los últimos incluiríamos a Gerardo Delgado (1942), Santiago Serrano (1942), Manuel Salinas (1940), o el caso más alejado de todos, Gordillo (1934). Naturalmente los nombres correspondientes al soporte-superficie español están insertos en la misma generación: Broto (1949), Grau (1951), Tena (1950), León (1948), etc. Sin embargo es significativo que todos, los más y los menos jóvenes, coincidan en general en los inicios de sus exposiciones. Así mientras Broto realiza su primera muestra individual a los veinte años (Zaragoza, 1969) o León a los veintidós (Valladolid, 1970), Gerardo Delgado no lo hará sino hasta los veinticinco (Sevilla, 1967), coincidiendo de esta forma en el comienzo de la evolución de sus trayectorias. En aquellos momentos no hay la más mínima configuración de línea de trabajo. Cada uno ensaya hasta hallar «su manera». De este modo sintonizarán con las tendencias pictóricas más reduccionistas, es decir, las americanas. Pero la autonomía excesiva de aquéllos en su obra en relación a la práctica social y a la ideo-

[12] Este texto fue ampliamente difundido: «Trama», núm. 0 (abril de 1976), pág. 17. «Guadalimar», núm. 17 (nov. de 1976), pág. 70.

[13] Esta idea viene a dominar por ejemplo en un examen que Juan M. BONET realiza de la situación de la pintura en esa época. Vid. J. M. BONET *Amarga victoria de la pintura.* «Historia 16», núm. 5 (Sept, 1976), págs. 118 y sigs.

[14] Véase como el propio Tápies, siempre dispuesto a defender la pintura como instrumento válido de compromiso del artista, hacía lo propio muchos años antes, con ocasión de una exposición de Vedova, entonces en contra de la nueva-figuración: «Su pintura nos ha llegado en un momento muy oportuno, aquel en que algunos jóvenes artistas, poetas o críticos piensan (por error o para esconder la falta de inspiración) que para dar testimonio de una ideología concreta, de una posición humana justa, es necesario volver a fáciles realismos de colegiales con una temática, compuesta de los más banales tópicos. Vedova demuestra que el artista, sirviéndose de medios puramente pictóricos, puede elevar a alto grado su grito de alarma por la sociedad de nuestro tiempo». En «Papeles de Son Armadans», P. de Mallorca (1962), Núm. monográfico dedicado a Emilio Vedova, pág. 150.

logía política, vendría rápidamente a ser cubierta con las propuestas del grupo parisino. ¿Qué encontraban nuestros jóvenes artistas en el París del postsesenta y ocho? Una ciudad frustrada —en sus círculos más progresistas, claro— tras el fracaso de la cercana experiencia, pero donde todavía —por pocos años— la intelectualidad revolucionaria seguía ejerciendo un peso definitivo en el ámbito de toda una izquierda europea: Godard y el Grupo Vertov, Sastre, Barthes… Justo lo apropiado para unos jóvenes altamente politizados como era lógico en una España donde el franquismo daba sus últimas bocanadas. El pensamiento marxista-leninista maoista sintonizaba bastante bien con ellos, en especial con Carlos León, bastante próximo al Partido del Trabajo, pero también a los demás, más o menos cercanos a la ideología marxista. El acercamiento al grupo de Pleynet se produce de una forma más bien rápida [15], plasmándose a partir de entonces en la producción de cada uno.

Dos cuestiones habría que analizar a continuación. Por un lado quiénes hicieron en España soporte-superficie, y, en segundo lugar si éste tiene características específicas en relación al francés o es simplemente una mimesis. Acerca del primer punto la respuesta es muy difícil, porque como he dicho más arriba el acercamiento al grupo de París se produce en términos individuales, siendo en muchas ocasiones la influencia sólo tangencial. Desde mi punto de vista, en su sentido estricto, es decir, confluyendo a la vez la teoría ideológico-pictórica de Pleynet y los resultados plásticos en el mismo sentido, sólo deberíamos incluir cinco nombres: Rubio, Broto, Tena, Grau y León. En ellos se cumplen ambas condiciones. Aun así los modelos formales que inspiraron sus telas siempre me han parecido sacados directamente de los americanos y no de los parisinos. La mejor ratificación me parece la bellísima exposición de Carlos León en la Galería Juan Mas de Madrid (1976). Mientras su posición política se manifiesta con toda contundencia [16], la superficie y el color son los verdaderos y únicos protagonistas, alcanzando esa «realidad del propio cuadro como entidad autónoma», como muy acertadamente decía A. Trapiello [17]. Esa dualidad semejante a la de los franceses no impide que los resultados plásticos estén más cercanos de los americanos. Por ejemplo, en algunos de los formatos que recuerdan a Stella: el desarrollo de un lienzo que se despliega en el espacio. O esos campos de color rectangulares colocados unos junto a otros, cercanos a Olitsky por la manera opaca en que el color es distribuido, y además estableciendo unas relaciones espaciales entre los distintos rectángulos separados por espacios de lienzo incólume. En este último ejemplo también está más cerca de la frialdad objetiva de las relaciones espacio-color americanas que de la pulsión de los campos de color franceses.

Al propio Olitsky recuerdan muchas telas de Rubio, manchadas monocromamente, mientras que en las telas de Grau siempre aparecen grandes efectos luminísticos —gradación de luces, incluso cierto ilusionismo espacial— bastante alejados del rigor más extremo. Por último, Broto me parece junto a León el más estricto, simplificando al máximo los elementos, hasta el punto que Francisco Rivas lo califica de «verdaderamente pasmoso» [18], logrando sin embargo unos excelentes resultados y un espacio pictórico más vibrante que en León (serie Dos cuadrados de 1976). Por lo tanto, el soporte-superficie español se inspira plásticamente en lo americano y teórica e ideológicamente en lo francés.

Volviendo al primer punto, a los protagonistas de la tendencia, insistiremos en la confusión propiciada por las exposiciones, donde figuraron nombres de esta poética junto a otros que no lo fueron nunca, y sin embargo también faltaban en todas las ocasiones algunos que sí lo eran. Así lo apuntaba F. Rivas en el catálogo de la exposición «En la pintura» [19]. Precisamente esta exposición viene a ser

[15] Puedo dar fe del caso de Carlos León que una vez en París conectó rápidamente con el grupo, llegando a tener relaciones muy buenas y profundas con algunos de sus miembros, como por ejemplo con Cane.

[16] Vid. Catálogo de la exposición, Gal. Juan Mas, Madrid, 1976.

[17] TRAPIELLO, A.: *Carlos León; la superficie lúcida,* «Guadalimar», núm. 13 (mayo de 1976), pág. 42/3.

[18] RIVAS, F.: *A propósito de José Manuel Broto,* «Batik», (feb. de 1977), pág. 42/3.

[19] «Si en PINTURA I no eran todos los que estaban… en esta exposición de ahora está claro que no están todos los que son». Catálogo de la Exposición *En la Pintura,* Madrid, 1977, pág. 12.

la recopilación de lo que fue y no fue el soporte-superficie en España, ratificando ese confusionismo reinante. Entre lo allí expuesto nada tenía que ver la obra de Pancho Ortuño —bajo el obvio influjo de Guerrero— ni tampoco la de Gerardo Delgado, excesivamente gestual y con mucho dibujo. Entre los que faltaban el caso más patente era el de Teixidor, igualmente reclamado por Rivas. Las obras del resto de los presentes: Broto, Grau, León, Rubio y algunas cosas de Tena sí estaban dentro de los límites de la tendencia. Por último y como confirmación de esa falta de unidad, de ese acercamiento al soporte-superficie desde posiciones independientes y heterodoxas, hay que señalar a Santiago Serrano, uno de los artistas más interesantes del momento, que tras una trayectoria peculiar —como Gerardo Delgado— se acerca a posiciones semejantes a las que estamos analizando [20] y algo similar —aunque sin llegar a abandonar nunca el gesto— podría decirse del sevillano Manuel Salinas.

En conclusión, el soporte-superficie español no es sino una línea de investigación más de las que fluctúan a lo largo de los setenta, y que curiosamente alumbrarán en los ochenta una vía pictórica bastante uniforme, al menos desde el punto de vista de sus presupuestos. En este sentido hallamos en el soporte-superficie español muchos elementos característicos de los ochenta, empezando por la propia asunción del objeto artístico como producto mercantil y de las galerías como establecimientos intermediarios entre artista y comprador. Jamás estos artistas —ni los franceses— se plantearon dicho tema, capital en todos los artistas que practicaban conceptualismo. En segundo lugar, se comienza a hablar del placer de pintar: «el goce de pintar, el goce del color, el goce de las materias, el inesperado placer de la experiencia pictórica» [21], y como consecuencia lógica de potenciar la realidad autónoma del cuadro, se relega el viejo tema de la comunicación: «si me viera en la circunstancia de tener que indicar brevemente aquello que es específico del arte, es decir, aquello que hace del arte una actividad, una práctica o como se le quiera llamar, algo irreductible a otras prácticas, a otros términos de la actividad, digamos humana, propondría que ello es, entre otras cosas, si se quiere, lo que no tiene que ver con la comunicación» [22]. Por último, se empieza a acuñar la expresión «pintura-pintura», como modo de resaltar su autonomía. Sólo restaba soslayar la ideología y liberar el acto de pintar, para desembocar en «la pintura de los ochenta».

Y en efecto, así fue. En un abrir y cerrar de ojos la pintura comenzó a liberarse. Los campos de color desaparecieron, siendo sustituidos por elementos fluctuantes en el espacio del plano. Fueron verdaderamente muy pocos los que tuvieron un período de tránsito. Aquí de nuevo tengo que aludir a Carlos León. Su comportamiento sobre la tela fue mucho menos violento hasta alcanzar posiciones semejantes a sus compañeros de poética. Todavía en un lienzo incluido en una exposición colectiva realizada por la Galería Theo de Madrid el año 1981, podían apreciarse los ecos del soporte-superficie, aunque ya aparecía un elemento perfectamente nítido incrustado en el campo de color dominante. En esa misma exposición podían verse dos óleos de Broto en una línea prácticamente similar a la que desarrolla en estos momentos. No necesariamente debían tener un tránsito prolongado, pero sí me parece más coherente la postura de León. De todas formas, incluso los que operaron el cambio de una forma más rápida, tuvieron un período de búsqueda. Y en esta búsqueda es donde tendrá gran importancia de nuevo la figura de Pleynet. Sus trabajos sobre Cézanne y en especial sobre Matisse, fueron definitivos en este sentido, ya que una de las vías de análisis fue precisamente la relectura de estos maestros del arte contemporáneo [23]. A esta ayuda inestimable, unirían los artistas la no menos decisiva de la pintura americana, pero con un cambio notable en relación a los modelos que habían utilizado hasta entonces: se abandonó el reduccionismo de los Reinhart, Kelly, Olitsky, etc. por lo más gestual, vivaz e instintiva pintura de los De Kooning, Tobey, Frankentaler, Sam Francis… [24].

[20] Las obras incluidas de este pintor en la exposición *Madrid, distrito federal,* Museo Municipal, Madrid, 1980, sintonizaban bastante con esta línea reduccionista de la pintura.

[21] DELGADO, Gerardo: Catálogo *En la pintura.*

[22] RUBIO, Javier: *Ibídem.*

[23] Una intensa carga cezanniana dominaba ya la exposición de X. GRAU en la Galería Buades (1979).

[24] Estos mismos artistas serán los que de una forma más positiva influyan sobre la misma generación de la que hablamos, pero en América. Precisamente las obras que en Europa han po-

Durante unos años: entre 1979 y 1983 aproximadamente, todos los artistas que provenían del soporte-superficie buscaban «su obra» desde los nuevos postulados. Algunos lo lograron ciertamente pronto: Grau (Galería Maeght, 1982 y Buades, 1983), Broto (Galerías Buades, 1983); otros fluctuaban más hasta encontrar el camino: Tena (Galería Buades, 1982) o Carlos León, que mientras en su exposición de la Galería Alençon (1982) presentaba un trabajo casi monográfico de grandes telas y papeles a base de manchas negras que invadían totalmente su superficie [25], en su última individual de este mismo año —en la misma Galería— sin alterar el concepto de la anterior, podía apreciarse con bastante claridad la influencia de Helen Frankentaler, incluso la de Julián Schnabel [26]. Javier Rubio, por su parte, abandonará la pintura para dedicarse definitivamente a la crítica.

La situación que acabo de relatar, no es sin embargo exclusiva de los protagonistas del soporte-superficie en un proceso de liberación. Si bien es cierto que para ellos lo fue en gran medida tras unos años de «contención» del color, y de «control» de los impulsos inconscientes, lo ha sido también para otros muchos que nunca participaron en el soporte-superficie, ni siquiera en una práctica pictórica parecida. Quiero decir que otros artistas de edad semejante coinciden en esta misma práctica, procediendo de experiencias muy diversas. Por citar algún caso relevante, Xavier Franquesa —procedente del conceptual—, Alberto Solsona o Juan Uslé. En el caso de este último se detectan últimamente —presencia en Arco 84— la influencia del neoexpresionismo centroeuropeo, pero esto ya es otra historia.

En conclusión, a la hora de hacer una valoración global de esta tendencia en España, tenemos que considerarla como una más, pero eso sí, fundamental, dentro de la renovación de la abstracción que se despliega en los ochenta. Sus aportaciones merced a la importancia dada a los padres de la modernidad y a la valoración de la autonomía de la pintura, serán decisivas. En otro sentido, ya lo hemos repetido, el soporte-superficie es la unión de los presupuestos teóricos franceses y los prácticos americanos, no existiendo una acción homogénea, sino que por el contrario, los acercamientos en mayor o menor medida, con mayor o menor ortodoxia y casi siempre a título individual, nos ponen sobre la pista de lo que será característico a partir de este momento, que de alguna manera, es el final de las vanguardias: la potenciación de lo personal frente a la actitud colectiva precedente. Y en este sentido el soporte-superficie es una tendencia límite y hasta contradictoria. Porque si por una parte, viene a representar el último intento de mantener el carácter altamente ideologizado de la vanguardia, por otra, también contiene los elementos de la postmodernidad: autonomía máxima de la pintura, potenciación de lo individual y subjetivo, y asunción de las normas del mercado de arte burgués. Obvia contradicción que para la postmodernidad dejará de serlo al prescindir en gran medida del compromiso y de la ideología, con el consiguiente peligro que esto puede conllevar, en especial en un momento en que las fuerzas reaccionarias contraatacan intentando ideologizar a sus artistas, aprovechando este desarme de la intelectualidad progresista. Por ello la resignación de los que militaron en el soporte-superficie, sorprende no poco, y representa su mayor fracaso, en tanto que su salida plástica es absolutamente válida, tanto al menos como lo fue su período precedente, de rigor y simplificación máximos, pero no por ello de menor categoría pictórica.

Fco. Javier Hernando Carrasco

---

dido contemplarse, por ejemplo, *American painting, the eightees,* organizada por Barbara ROSE, han constatado que las mejores producciones son las que contienen mayor carga de la generación de los cincuenta.

[25] *Negro sobre negro,* titulaba Miguel LOGROÑO el espacio dedicado a Carlos León en el catálogo del *Salón de los 16,* de ese mismo año, en el que estuvo presente el pintor.

[26] Presente en la exposición *Tendencias en Nueva York,* Madrid, 1983.

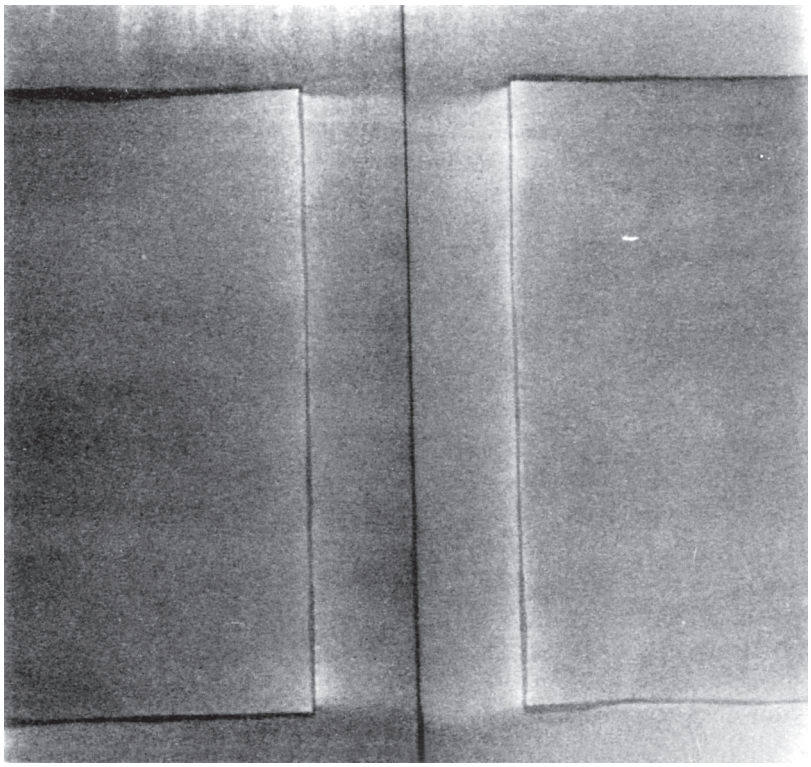


Fig. 1. Marc Devade, sin título (1974).

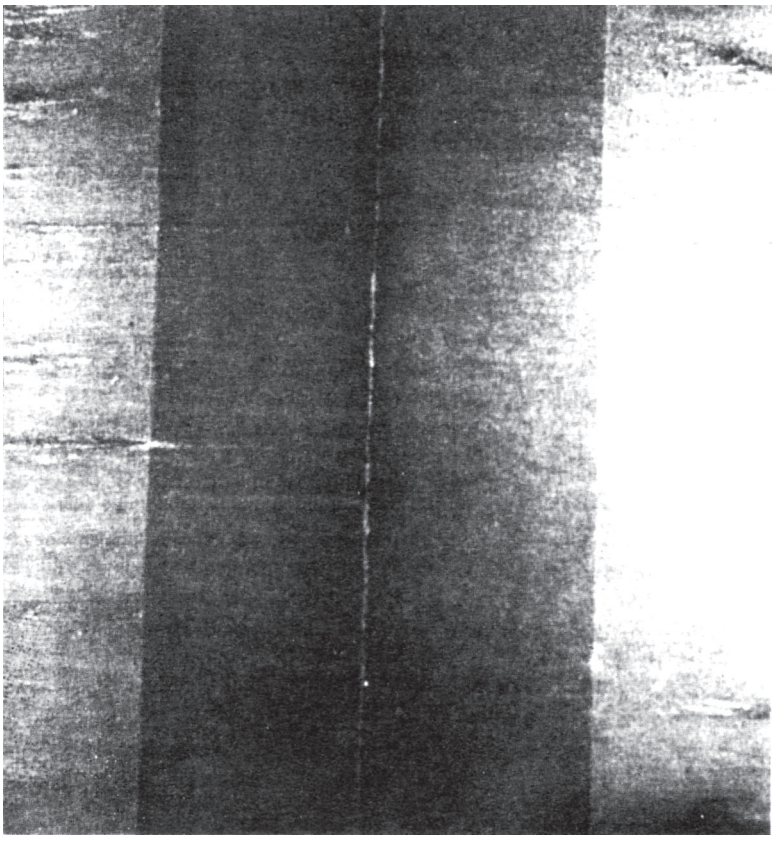


Fig. 2. Javier Rubio, *Pintura* núm. 15 (1976).

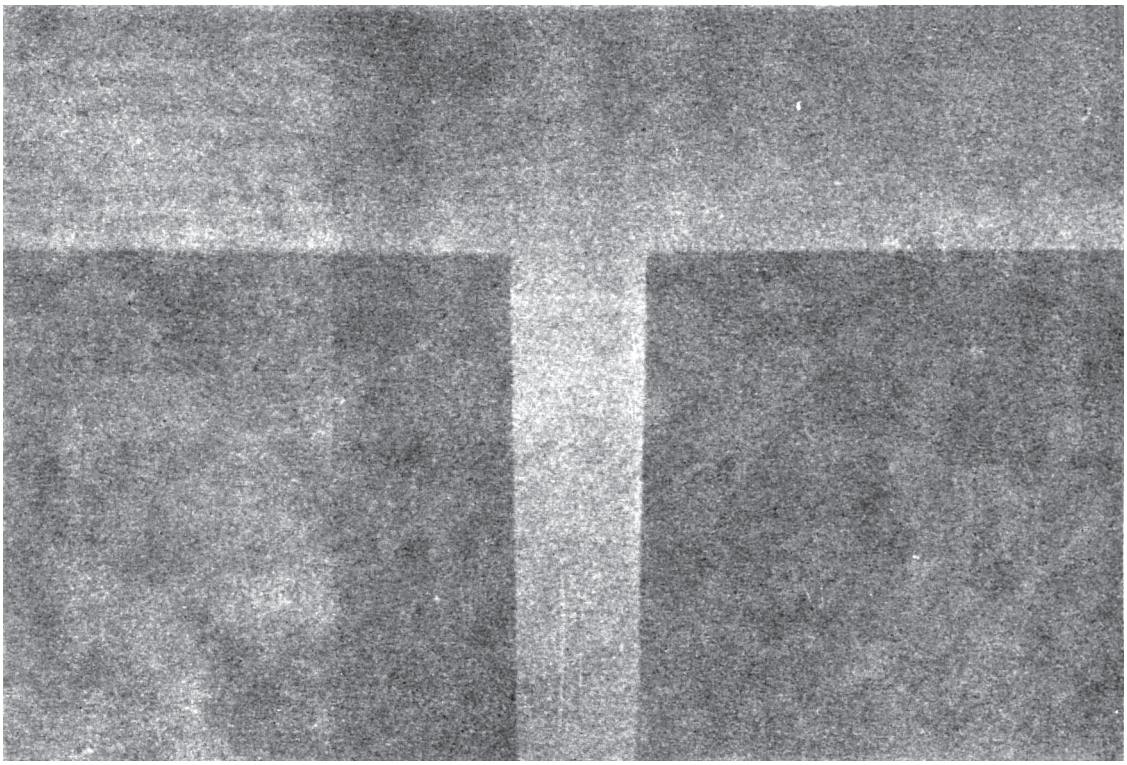


Fig. 3. José Manuel Broto, *Dos cuadrados* (1976).

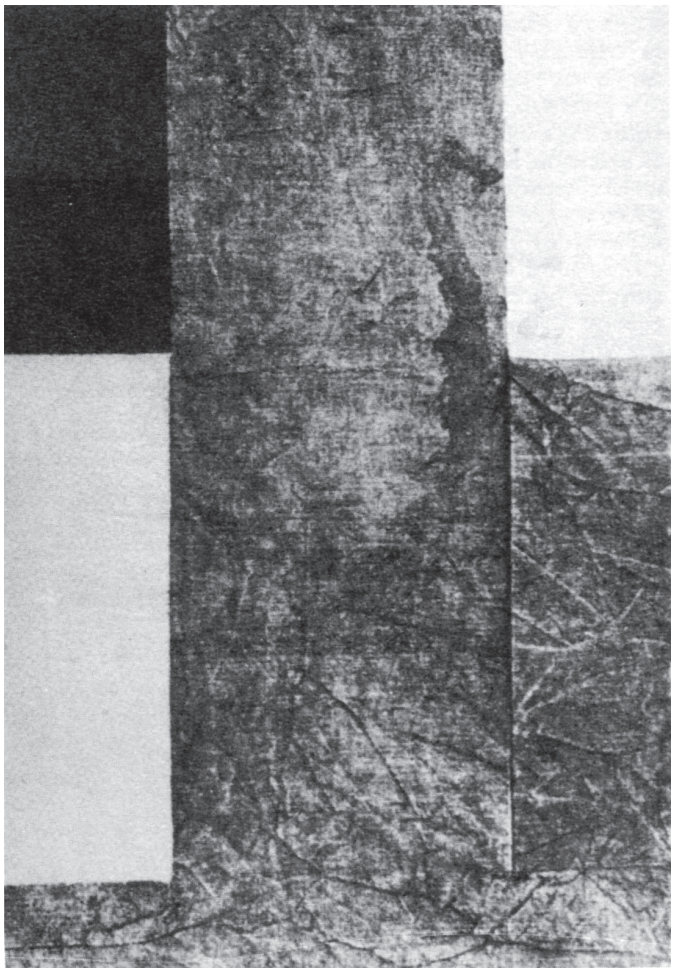


Fig. 4. Carlos León, sin título (1977).

El «Grup Gallot» de Sabadell (1960-1960)

INMACULADA JULIÁN

Como ocurría en muchos pueblos de cinturón barcelonés, Sabadell era en la inmediata postguerra un centro prácticamente muerto en el terreno cultural pese a la existencia de «La Academia de Bellas Arts». Será la década de los cincuenta la que preparará la eclosión del «Grup Gallot» en 1960.

En 1950 se montó en «La Academia de Belles Arts» una exposición dedicada al arte de nuestro tiempo, el «1er. Saló d'Art Actual» y entre otras se expondrán obras de Joan Miró y de Wassily Kandinsky. En 1958 empezarán a participar en estos salones pintores jóvenes de Sabadell con obras de carácter informalista en su vertiente bien gestual, bien matérica con claras influencias de Antoni Tàpies, Hans Hartung y Jakson Pollock. Se celebraron asimismo exposiciones de J. J. Tharrats y del italiano L. Fontana. El futuro «Grup Gallot» participará casi al completo en la exposición celebrada el año 1959 [1].

Al lado de la actividad renovadora emprendida por la «Academia de Belles Arts» se ha de poner de relieve la aparición en 1956 de la revista «Riutort» dirigida por Andreu Castells, que «pretendía ser un símbolo de esta época confusa pero verídica» [2]. La revista obtuvo la ayuda y apoyo del pintor J. J. Tharrats así como de la publicación «Revista» de Barcelona. Su publicación fue una constante pugna con la censura que retiraba prácticamente todos los números que iban apareciendo. He de resaltar la colaboración durante el año 1957 del escultor Ángel Ferrant así como la de Alexandre Cirici en 1960.

El editor de la revista estableció la tradición de unas cenas con motivo de la aparición de cada número a fin de que los artistas e intelectuales preocupados por un cambio en el terreno cultural pudiesen conocerse mejor en esas tertulias. Fue así como se conocieron los futuros «Gallots» y como fueron esbozando futuro y proyectos.

En la cena del 25 de agosto de 1960 en «Cal Ramonet» de Cerdanyola se constituyó el grupo de artistas [3].

HISTORIA PREVIA

La iniciativa de creación del «Grup Gallot» se debe al pintor sabadallense Antoni ANGLE que el año 1958 se va a París a fin de ampliar su bagaje visual y conectar con gente de interés. En París conoce a Manuel Duque que lleva un tiempo sobreviviendo y luchando por abrirse camino en la capital del Sena. Duque le introducirá en un sector bohemio al máximo al trabar conocimiento con los pintores Gabriel Morvay (Tarnow 1934) y Wladimir Slepian (Praga 1935). Tanto Slepian como

[1] Exponen todos los futuros miembros del grupo menos Manuel Duque que lo hará en 1960 de forma individual. Vid. Catàleg Gallot, Sabadell, 1981, pág. 59.

[2] Ibíd., pág. 57.

[3] Ibíd., pág. 60.

Morvay pintan obras gestualistas y son admiradores de Pollock, Hartung y Mathieu. El primero de ellos, si es cierto lo explicado por A. Angle y A. Castells era una especie de aventurero del siglo XX en la línea provocativa de un Francis Picabia que tenía la intención, una vez instalado en Sabadell de conectar e incluso superar a Salvador Dalí. Slepian a su salida de Rusia en 1958 conectó con Michael Larionov y con Natalia Gontxarova [4] que le ayudaron y le introdujeron en su círculo.

El trío Angle, Morvay y Slepian deciden formar un grupo de agitación artística en el cual subyacía sin lugar a dudas la intención de revivir las acciones llevadas a cabo por el grupo de Maiakovski, Larionov y Gontxarova en la década de 1910 en la Rusia Zarista [5]. Se proponen como primer objetivo conquistar la ciudad de París y desbancar de su fama a Mathieu [6].

Slepian consiguió la ayuda económica de Larionov para su empresa que denominó «pintura de acción» [7] y en 1960 en combinación con Angle se pintaron inmensos trozos de papel en el patio del Louvre, en la Plaza de la Concordia y bajo el Arco del Triunfo de París.

Las obras fueron las siguientes:

Patio del Louvre: centenares de chinos que juegan al ajedrez.

Plaza Concordia, Arco del Triunfo: Pinturas gestuales que titularon «Homenaje a Mathieu», acción provocativa que fue recogida fotográficamente en la primera página de «France-Soir» [8].

Las acciones habían sido anunciadas con horarios y lugares en un manifiesto que en el que se seguían esquemas futuristas y que fue repartido en París y enviado por correo a personas y entidades relacionadas con el mundo del arte de todo el mundo [9].

El mes de agosto de 1960 Antoni Angle vuelve a estar en Sabadell y conjuntamente con el pintor Joaquim Montserrat realiza una «acción pictórica» en el paseo de la Plaza Mayor de Sabadell que consistió en la pintada de 30 metros de papel a cuatro manos [10]. Durante la acción se distribuyó el manifiesto firmado por los dos «Normes a seguir per ésser pintor artista» en el que se hacían reflexiones sobre la situación del artista y la crisis cultural de aquel momento. Entre otras cosas se afirmaba lo siguiente: «El concepto de artista es vejativo porque halaga las virtudes privadas, individuales… Sólo la pasión, el compromiso de existir como hombre, primero, y después en la obra, desarrolla la energía capaz de construir un nuevo mundo que sea satisfactorio para todos… Sugerir un artista en cada uno es gratuito… El vicio de recibir caridad es común a todos los medios sociales; las academias se profigan en este tipo de favores… Nosotros que no somos indiferentes y que nos hemos dado cuenta de que el arte está paralizado por la crisis de… [11].

El nombre «Gallot» fue escogido «entre seis nombres que no tenían significado alguno con la sensibilidad, lo social, la academia y lo burgués. Es decir sería el significado de la brutalidad de los instintos y la sencillez de no poseer nada de lo mucho que ignoramos» [12].

El nombre fue ideado por Llorenç Balsach haciendo referencia al aumentativo de «Gall» (jefe del corral y señor de las gallinas). Su intención era demostrar que la cultura es inútil para la evolución del arte y que las academias son un estorbo para el desarrollo de la cultura.

Su punto de partida enlaza con las acciones futuristas y dadaistas (manifiestos, acciones públicas…) pero en un sentido vital, gestual.

El grupo: sus acciones

Pese a la corta duración del grupo que se disolvió el mismo año de su creación, sus acciones fueron contundentes y lograron que los medios de comunicación se hicieran eco de su posiciones.

[4] Cirici, A.: *«Nou Realisme a Catalunya»,* Serra D'Or, núm. 10 (1963), págs. 38-39.

[5] Vid. Mercade, V.: *L'art pictural russe,* Laussane, 1971.

[6] En mi opinión Slepian manipuló hábilmente a Angle que se quedó maravillado de su azarosa vida.

[7] Larionov le ayudó con 10.000 F.F. 1960 fue un año de acciones en las calles parisinas ya que el grupo G.R.A.V. realizó gran número de ellas en esas fechas.

[8] Vid. Catálogo «Gallot», pág. 60.

[9] El manifiesto está recogido en su totalidad en el Catálogo de 1981, pág. 11.

[10] Ibíd., pág. 12. Se repartió a mano y en las casas.

[11] Ibíd.

[12] Casals, J.: *Ellos lo han dicho así. El grupo Gallot de pintura acción* «Periódico de Sabadell» (4 de octubre 1960).

Según Andreu Castells el grupo una vez constituido se puso en contacto con la Sala Gaspar de Barcelona que los rechazó [13]. Esta sala organizaría ese año en los meses de octubre-noviembre la exposición «Homenaje informal a Velázquez» en la que participaron entre otros, R. Canogar, M. Chirino, F. Farreras, J. Hernández Pijuan, M. Millares, L. Muñoz, A. Rafols-Casamada, A. Saura, E. Sempere, M. Viola… [14].

El grupo formado por Antoni Angle, Joan Bermudez, Alfons Borrell, Manuel Duque, Josep Llorens, Joaquim Montserrat, Gabriel Morvay, Wladimir Slepian, Lluís Vila Plana y Llorenç Balsach. «Gallot» era un grupo heterogéneo preocupado sobre todo por iniciar un cambio en las directrices artísticas, que se materializase a través del gesto, a través de la acción y demostrar que el arte podía ser un hecho colectivo y sin fronteras. Les animaba la idea de protesta. Sin duda alguna tenían presente la experiencia de «Dau al Set» y de «El Paso» que en cierto modo representaba para ellos la libertad en la acción artística.

El único apoyo que encontró «Gallot» para sus ideas fue el del director de la revista «Riutort» y la del marchante Xifré-Morros que en aquel entonces dirigía la sala de exposiciones «Mirador».

Xifré-Morros les cedió la galería para que pudieran exponer en Barcelona. Con motivo de esta muestra decidieron la realización de acciones pictóricas en la calle que sorprendiera al público y crítica barcelonesa. A este fin enviaron la siguiente carta a críticos y medios de comunicación:

«Muy señor nuestro:

Agradeceríamos su asistencia personal a los actos de pintura acción pública del día 21 de septiembre de 1960 en Barcelona.

"Angle" de 11 a 11,30 horas en Plaza Urquinaona..

"Montserrat" de 12 a 12,30 horas en la calle Caspe frente a "Mirador".

"Balsach" de 12,30 a 13 horas en la galería Mirador.

"Bermúdez" de 13 a 13,30 horas en la Plaza Cataluña.

El mundo cambia más no se perfecciona. Grandes obras de la humanidad que fueron anónimas no fueron apreciadas por quien las hizo. Todos fueron inconscientes en no valorar la energía que el hecho poseía. Nuestro compromiso en la acción pintura pública será terminado, más la evolución de arte no es la que esperamos.

Atentamente le saludan, suyos affmos. s.s.
Grupo Gallot» [15].

La carta estaba redactada en términos de gran agresividad y escepticismo. Empezaba la provocación…

De las acciones anunciadas la más espectacular y comentada fue la de Antoni Angle ya que en la misma destapó un cesto que contenía una docena de gallinas que tras pasearse por encima de una improvisada paleta, pintaron con su patas tres telas. Lo cierto es que según se desprende de los comentarios de la prensa de la época las gallinas no sólo pintaron telas sino que su acción se realizó también sobre trajes y zapatos de los asistentes.

La acción de Montserrat consistió en exprimir varios tubos de color realizando en un momento tres cuadros.

La acción de Bermúdez en plaza Cataluña fue una especie de homenaje a la «action painting» de Pollock ya que empezó a echar el contenido de los tubos de pintura de forma violenta sobre las telas que estaban en el suelo. Finalizada la pintura cogió una cadena con llaves y fue moviéndolas por encima de los cuadros como si fuese un péndulo.

El grupo consiguió su propósito causando la curiosidad y perplejidad de los asistentes que sin duda no entendieron nada en absoluto. La gente en opinión de miembros del grupo permaneció pasiva, interesada, furiosa, insultaba en ocasiones…

La prensa publicó por su parte una cadena de artículos irónicos como el escrito por Sempronio que entre otras cosas decía «Lo malo es que los volátiles indiferentes al alto empeño que se les asignaba, intentaban fugarse por entre las piernas de los espectadores… Entre los miembros del grupo «Gallot» figuran algunos industriales textiles de Sabadell —me dice un enterado.

¿Sería la pintura de acción un procedimiento para inutilizar trajes y fomentar el consumo de los

[13] Catálogo, pág. 61.

[14] Catálogo, núm. 1, de la serie «0 Figura», que es de gran interés para los historiadores de arte.

[15] Catálogo, pág. 9. Obra en mi poder una de estas cartas.

paños? ¡Misterio!» [16] y sigue Sempronio «… La segunda se efectuó en la calle de Caspe. Advierto que el público, escamado ya, no se mostró tan unánime en el elogio como media hora antes se había mostrado con la exhibición gallinácea. —¡Vaya carota!— se escuchó una voz. Otro preguntó si los cuadros se habían de colocar en posición vertical u horizontal.

Lo mismo da —respondió el autor—. Yo los he pintado colocados en el suelo y dando vueltas a su alrededor. Con que, elija Vd…» [17].

Creo que sobran comentarios sobre este artículo, pero es demostrativo del impacto causado. He de resaltar que la acción en plaza Cataluña fue filmada por el NO-DO de la época conservándose una copia de la película en el Museo de Arte de Sabadell. Un hecho a mencionar es que las acciones realizadas en la calle tuvieron más de un tropiezo con la guardia urbana de la época [18].

Siguiendo en su línea de defensa de una pintura de acción, el grupo anunció una pintada a dieciséis manos en la plaza de Cataluña que sería un homenaje a Fabiola (que ese año contrajo matrimonio con el rey Balduino de Bélgica). Los pintores accionaron sobre 75 metros de papel en el centro de la plaza Cataluña. Contaron con la presencia de numeroso público, la prensa, el NO-DO y la T.V.E. Francisco Daunis hizo el siguiente comentario sobre lo acaecido:

«Estos hombres se gastan una fortuna en pintura… Ayer mañana, en plena Plaza Cataluña, los ocho pintores de acción cumplieron su promesa: algo más tarde de la una desenrollaban metros y metros de papel sobre el marmóreo suelo de la plaza ante la enorme expectación del público que se había congregado.

¿Y va a venir Fabiola? —preguntó un paleto…

Pero van a tardar horas en pintarlo —dijo otra persona observando el rollo—. Cinco o seis minutos —contestó Xifre Morros. Fue así. Cuando Xifré levantó su pañuelo desde el medio del rollo, cuatro pintores desde un extremo, cuatro desde el otro, iniciaron a brochazo limpio, con todos los colores imaginables su danza frenética, su pintura de acción y sigue. «… Parece ser que para ellos la pintura debe ser algo inconsciente. Creen también que la inconsciencia sólo dura unos instantes apenas unos segundos y por eso sus obras son tan rápidas. Se colocan en un estado inconsciente y lo aprovechan para romper el blanco de la tela con los colores abigarrados de sus pinceles…

Quieren evolucionar el arte. Su compromiso, esperemos que formal y honesto, es llevar el Arte desde la nada, si es que está en ella, hasta el todo, si es que existe, por supuesto» [19].

En ese mismo artículo se recogen opiniones de Angle «Nuestro programa es llegar a ser genios»… El mismo articulista recogía opiniones del público en relación a sus primeras acciones tales como: Si Velázquez levantara la cabeza se tiraría de los pelos» a lo que Respondió Balsach: «No sabe que si Velázquez viviera ahora pintaría seguramente como nosotros» [20].

La conquista de Barcelona finalizó con una cena ofrecida a la clausura de la exposición en el hotel Colón de Barcelona el 3 de octubre de 1960, cena en la que uno de los platos era «pollo cocotte», Luis Marsillach periodista que a lo largo de sus escritos sobre arte no se caracterizó por su apoyo al arte de vanguardia hizo sobre el plato, el siguiente comentario: «Me sirvieron una pata de pollo y me entró la preocupación de si no me estaría comiendo un artista» [21]. El segundo plato fuerte tuvo como resultado dos grandes telas de acción, una realizada por los invitados, otra por el grupo.

Junto a los artículos jocosos plenos de ironía, aparecieron cartas al director del «Correo Catalán» en las cuales se decían cosas como las que siguen: «He visitado la exposición Gallot. A mi concepto el mejor cuadro es el pintado por las gallinas. ¿Y sabéis por qué? Porque estaba pintado por un animal con las patas a falta de inteligencia (dejo a salvo el *honor* y la *dignidad personal* de los pintores)…

[16] SEMPRONIO: *Accionistas de la pintura.* Diario Barcelona (22-9-60).

[17] Ibíd.

[18] Ibíd.

DAUNIS, F.: *«Ocho pintores en acción» hicieron ayer sus cuadros en Barcelona. Uno de ellos utilizó la colaboración de varias gallinas…».* Solidaridad Nacional (22-9-60).

[19] DAUNIS, F.: *Un cuadro de cien metros en P. Cataluña,* «Solidaridad Nacional» (27-9-60).

[20] DAUNIS, F.: Vid. nota 18.

[21] MARSILLACH, L.: *Todos los pintores,* «Solidaridad Nacional», (4-10-60).

Pienso que esta exposición es como una *sátira* contra lo que se llama pintar y una burla a las personas sensatas…» [22].

Carta que tuvo su eco en la que sigue: «… Estos pintores que particularmente merecen todo respeto, profesionalmente se colocan al nivel de esta desgracia moderna hija del hambre y la ineptitud llamada *existencialismo* lo cual considero que es una manera muy triste de aprovechar los *dones* que *Dios* nos ha dado…» [23].

Todos estos comentarios, todas estas críticas airadas en nombre de Dios y del gran Arte tenían lugar cuatro años después de la muerte de Jackson Pollock y el mismo año en que Pierre Restany creaba en París el movimiento y el grupo de los «Nuevos Realistas«. Dadas las opiniones hasta ahora expresadas me pregunto ¿qué hubiera dicho el público y la crítica barcelonesa ante las acciones de un Yves Klein cuando pintaba cuadros a través del cuerpo de modelos desnudas?

Junto a estas voces se alzaron otras de apoyo o como mínimo de reconocimiento del esfuerzo Gallot. La de *Alexandre Cirici* fue entusiasta y participó en un número de la revista «Riutort» que presentaba a estos artistas como un artículo en el que decía entre otras cosas: «Estamos lejos de la época de los críticos, cuando unos "dilettanti" de las obras de arte dogmatizaban sobre el gusto. En nuestro tiempo de "Kunstwisenhaft", lo más propio es entender las cosas como las entiende el biólogo… Antonio Angle nos aparece como la fuerza angular de una concepción de la pintura, como una acción pura, como un impacto del grito del hombre dentro de la sociedad que mecaniza su alrededor» [24]. *Juan Eduardo Cirlot* se expresaba con una mayor serenidad en un tono reflexivo sobre la posición y actividad del grupo al escribir: «… El grupo Gallot actúa más desde un ángulo sociológico, —aunque con significativas maneras de cerrar el círculo y negar la subversión en el mismo momento de producirla— que en lo propiamente artístico. Seguidores de Pollock, Hartung y Mathieu… aparecen como partidarios de la "action painting" llevando las cosas a su extremo, es decir, multiplicando el factor activista en la medida que se arriesgan a dividir el factor pictórico… Cuando alguno dice que tal cuadro podría haberlo hecho "quien fuera" tiene a veces razón, pero éste es un signo (positivo y negativo a la vez) de nuestros días: la búsqueda del valor de la pintura (materia y color) en sí…» [25].

El inicio del fin

Una vez finalizada la que podemos denominar etapa barcelonesa, Gallot decide conquistar Madrid. Y es en ese momento cuando se ponen de relieve las diferencias de los miembros del grupo que tendrán como resultado su disolución.

Slepian redactó el llamado «Manifiesto de Madrid» y Antonio Angle el «Segundo Manifiesto de Madrid».

La postura personalista de Slepian marca diferencias y provoca discusiones entre los miembros del grupo, ya que el artista reclamaba entre otras cosas la «Suite Real» del hotel Ritz que daba al Museo del Prado a fin de «preparar el necesario clima espiritual para la toma de Madrid» [26].

Slepian con su manifiesto intentaba atraerse la atención de Salvador Dalí (tal y como en París había hecho sin éxito con Mathieu). El manifiesto empezaba pues de la manera siguiente: «Salvador Dalí nació en el Ampurdán el 13 de mayo de 1904» [27] y a continuación explica una historia de ciencia-ficción ya que según él un artefacto meteórico caído sobre Siberia y que nunca pudo ser encontrado tuvo un único superviviente: Slepian. El pintor aclara el misterio sobre el artefacto al decir: «Yo, preveyendo la catástrofe, el único de los siete viajeros que se ha podido salvar de la caída del ingenio. Vino del Planeta *Píctoros* y soy *Homopictor.* Para nosotros los Homopictores, la vida consiste únicamente en hacer arte pictórico» y sigue «… A la búsqueda del genio pictórico detectado en mi planeta he pasado por Francia y allí encontré a los genios pictóricos Georges Mathiue,

[22] «Correo Catalán» (8-10-60). El subrayado es mío dado el resalte a los valores de la época.

[23] «Correo Catalán» (12 octubre 1960).

[24] CIRICI, A.: *Unos limbos y un cielo,* «Riutort», núm. 33 (octubre 1960), págs. 118-120.

[25] CIRLOT, J. E.: *El grupo GALLOT,* «Correo de las Artes» (oct.-nov. 1960).

[26] Catálogo Gallot, pág. 63.

[27] Ibíd., pág. 21-22. Texto completo. Subrayado es mío.

Antoni Angle y Gabriel Morvay… una declaración de Mathieu me ha permitido saber que a quien yo buscaba era Salvador Dalí…» [28] finalizándolo de la forma siguiente. «En el planeta Píctoros nosotros prácticamente ya tenemos el proceso pictórico abierto mientras que en la Tierra aún solamente se conoce el sistema pictórico cerrado, nombrado por los hombres pintura» [29].

A. Angle era más modesto en su manifiesto, manifiesto que finalizaba de la forma siguiente: «Las imágenes verdaderamente nuevas se desarrollarán por primera vez en el mundo, entre todas las esferas de estado evolutivo, serán dictadas por *Homopictor,* en Madrid cabiendo a España el segundo gran viaje de nuevas medidas y concepciones que como el primero, *el descubrimiento de América,* interesó en el cambio total del hombre» [30].

Estos manifiestos, las exigencias de Slepian, los personalismos así como la falta de apoyo de «un cerebro crítico» que aglutinase los criterios y paliase las diferencias a lo que sin duda ha de unirse falta de medios económicos, llevaron a la disolución del grupo en noviembre de 1960. El grupo había tenido una vida de tres meses aproximadamente.

En relación a la ruptura hay un punto sobre el que los artistas no se han manifestado y que personalmente me parece importante: el intento de acercamiento a Salvador Dalí por parte de Wladimir Slepian. Acercamiento que imagino, dados los momentos políticos por los que se atravesaba en España, debió generar sin duda alguna más de una reserva y oposición.

Después de la ruptura Slepian desapareció por completo de la vida de los componentes del grupo. Angle después de un retiro en Gallifa desde donde escribe un texto de despedida; texto que refleja su sentir en relación a Gallot y que acaba con las frases siguientes:

«*Sabadell,* mi ciudad; *Gallot,* la realidad, *Riutort,* la confianza; *Gabriel Morvay,* el uso de la materia; *Wladimir Slepian,* la fuerza de voluntad; *Los críticos de arte de Barcelona,* la interpretación; *Los periodistas y locutores,* la actualidad» [31].

Después de una estancia en París, regresaría a Sabadell donde en la actualidad colabora con Joaquim Montserrat.

De todos los miembros de Gallot el único que sigue pintando en la línea gestualista es Alfons Borrell.

Immaculada Julián

[28] Ibíd., pág. 22.
[29] Ibíd.
[30] Ibíd., pág. 23.
[31] Ibíd., pág. 16.

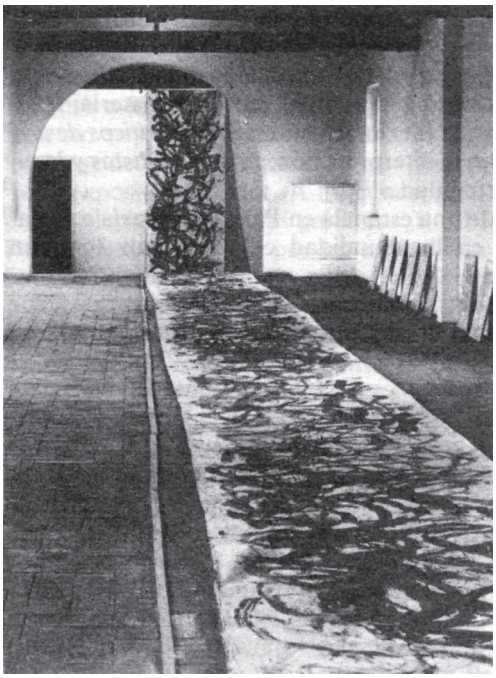


Fig. 1. Montaje Exposición (1981), Sabadell.

Fig. 2. Exposición Galería Mirador (29-1-1950).

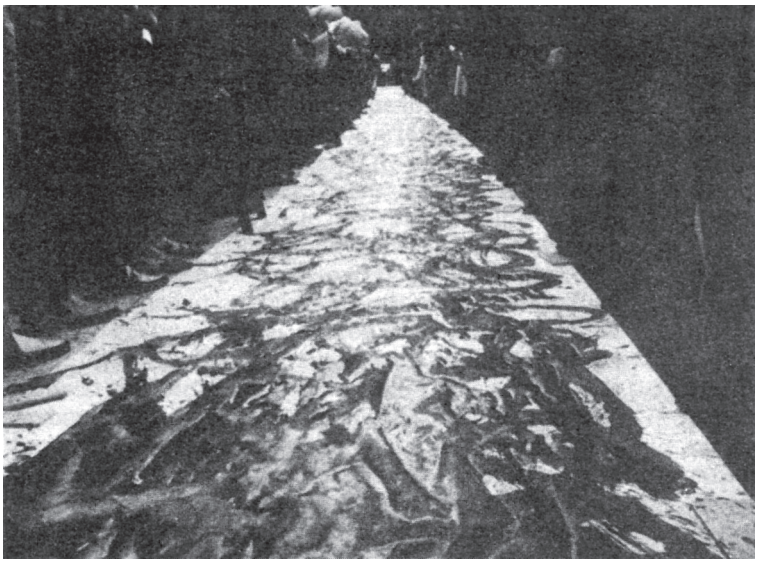


Fig. 3. Plaza Cataluña (29-9-1960).

Fig. 4. Plaza Catalunya (29-9-1960).

Velada superrealista en el ateneo de Sevilla: «Telefonía Celeste»

FERNANDO MARTÍN MARTÍN

De todas las regiones españolas, pocas han dado tantos y tan cualificados artistas como Andalucía a lo largo de la historia. El solo inventario de aquellos nacidos en el presente siglo, supera con creces lo aportado por la media general en otros lugares del país. En el caso del superrealismo, el número de artistas que se adhirieron a él, aunque sólo fuese temporalmente, es bastante elevado y únicamente comparable en cuanto a nombres a Cataluña, superrealistas fueron José Caballero, José Moreno Villa, Alfonso Ponce de León, Ismael de la Serna, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquim Peinado, Antonio Rodríguez Luna, etc… sin embargo y a nivel plástico, difícilmente puede admitirse la existencia de un movimiento de vanguardia andaluz canalizado dentro del Superrealismo con sede en su tierra a la manera de los surgidos en Madrid y Barcelona, entre otras causas, porque la mayoría de aquellos artistas practicantes eventualmente del surrealismo lo hacían fuera del sitio donde vieron la luz primera, en Madrid o París.

Si tenemos en cuenta que el Superrealismo es una experiencia total del espíritu, que se manifiesta en todas las actividades creativas del ser humano, en cuyos primeros momentos se expresó principalmente a través de la literatura, siendo los poetas sus máximos representantes, comprobamos que es el grupo de escritores de origen andaluz y que conforman la llamada «Generación del 27», los que ofrecían una mayor posibilidad para constituir un conjunto superrealista en España, dado que todos sus componentes de alguna manera y con diferente intensidad en cada uno de ellos, se reflejaba en su obra el impacto del superrealismo, sobre todo entre los años 1928-1931. De ahí, que pese a que no puede identificarse a la «Generación del 27» como grupo superrealista, sí se comprende que fuera entre las filas de sus miembros de dónde al menos y por un momento —1929— se intentó crear un núcleo superrealista a la sombra de la revista «Litoral», y esta vez no en Madrid, sino en la propia Andalucía, en la ciudad de Málaga. Sin embargo el ambicioso proyecto de Emilio Prados y José María Hinojosa, alentado con la llegada a Málaga de Salvador Dalí y Gala, se frustró de manera lamentable [1].

Permaneciendo en el mismo marco geográfico, hay que esperar cinco años después del intento fallido de «Litoral», para encontrar otro hecho que por sus características pueda tenerse como superrealista; al menos sus protagonistas, el poeta Adriano del Valle y el pintor José Caballero, así lo consideran y ésta era su intención. Nos referimos a la velada que con el nombre de «Telefonía Celeste», tuvo lugar el 12 de enero de 1935 en el Ateneo de Sevilla [2].

Esta legendaria efemérides que consta en los anales de nuestra breve historia del Superrealismo es-

[1] Véase Julio NEIRA: *Litoral, la revista de una generación,* Santander, 1978.

Existe reedición de las dos primeras etapas de «Litoral».

Véase José María AMADO: *Entrevista a Darío Carmona* «Litoral». 4.ª época, núm. 29-30, Torremolinos (Málaga), junio-julio (1972).

[2] Véase el excelente catálogo F. CALVO SERRALLER y A. GONZÁLEZ GARCÍA, *El Surrealismo en España,* Galería «Multitud», Madrid, 1975.

pañol, se inscribe teniendo en cuenta a manera de antecedente, a aquellas otras veladas que un tiempo atrás llevaron a cabo con espíritu iconoclasta los ultraístas, pues tanto la naturaleza del acto, como el hecho significativo de que uno de los protagonistas —Adriano del Valle— fuese destacado militante ultraísta que llegó a participar de manera muy activa en ellas, así lo justifica [3].

Pese a no tener la certeza de quien partió la idea de realizar el acto conocido como «Telefonía Celeste» en el Ateneo, todo hace suponer que fuese debido a la iniciativa de Adriano del Valle, entre otras cosas por ser él quien teóricamente iba a llevar el peso del mismo. Por otra parte, el carácter del polifacético escritor así lo acredita, en este sentido, no se olvide que tres años atrás —1932— juntamente con otros compañeros promovieron un escándalo por las calles de Sevilla subidos en un tranvía con una orquesta y una actriz de cine difundiendo entre gritos y música una serie de aspiraciones [4].

Antes de analizar el «affaire» de «Telefonía Celeste», estimamos oportuno dedicar algunas líneas a la personalidad artística del autor de «Mundos en Tranvía». Más conocido como poeta, Adriano del Valle, es sin embargo una figura que dada su riqueza creativa dentro del área de las artes plásticas, merece una atención que hasta hace poco no se le ha prestado [5]. Durante su vida además de practicar la faceta de escritor, cultivó muy especialmente el «collage», género en el que junto con el vasco Nicolás Lekuona, Benjamín Palencia y Alfonso Buñuel, es uno de los máximos representantes, basta decir que desde 1928, año en que están fechadas sus primeros «collages», hasta 1957 en que murió, su número asciende a dos mil, la mayor parte sin estudiar y distribuidos en colecciones privadas de amigos y familiares [6].

Alternando su condición de escritor, Adriano del Valle se entregó de forma privada, pero con gran entusiasmo al «collage». Esta dedicación debió aparecer en su vida con ocasión de alguno de los viajes realizados al extranjero en los años treinta, en que casi con toda probabilidad, fue cuando pudo conocer de cerca la extraordinaria obra de Max Ernst «La mujer de cien cabezas», libro que de la misma forma que Alfonso Buñuel le produjo un profundo impacto [7].

A semejanza del maestro alemán, y como tantos otros de sus seguidores, los «collages» realizados por Adriano del Valle, están confeccionados basándose en grabados antiguos del S. XIX que una vez recortados compone, bien, dejándose llevar por la asociación que provoca las imágenes escogidas, bien por azar, de manera automática y sin una idea previa. Desde el punto de vista iconográfico es frecuente ver en ellos, fragmentos anatómicos procedentes de la estatuaria clásica —bustos, cabezas, manos— mezclados en escenarios apacibles infiriéndoles una apariencia insólita y perturbadora. Por lo general, y al contrario que en los «collages» de Alfonso Buñuel o Nicolás Lekuona, la acción transcurre casi siempre en interiores, dormitorios —«Garsonier»— comedores —«El Gran Banquete»— gabinetes de trabajo —«El Químico»— etc…

[3] Adriano del Valle intervino en veladas ultraístas celebradas en el Ateneo de Sevilla —curiosamente el mismo escenario en que tuvo lugar «Telefonía Celeste»— el 2 de mayo de 1919 y en la segunda habida el 2 de marzo de 1920, en la que una vez terminado el acto, se procedió a la lapidación del futuro monumento a Fernando III en la Plaza Nueva.

Véase Gloria VIDELA: *El Ultraísmo,* Madrid, 1971.

[4] J. Francisco ARANDA: *El Surrealismo Español,* Barcelona, 1981.

Quizá el hecho a que se refiere Aranda, tenga relación al homenaje que se le tributó a la famosa actriz Pola Negri, protagonista entre otras de la película René Clair «Bajo los techos de París», a iniciativa de los miembros de la revista «Mediodía», de la que Adriano del Valle era redactor.

[5] Que sepamos sólo existe una pequeña y floja monografía dedicada a él, debida a Pedro RAÍDA, *El Poeta Adriano del Valle,* Madrid, 1957.

[6] Véase el interesante artículo de Catherine P. COLEMAN: *El compromiso surrealista de Adriano del Valle,* «Bellas Artes», núm. 55, 1.º Trimestre, Madrid (1977).

El año 1971, y con motivo del catorce aniversario de su muerte, se celebró en la madrileña galería de arte, «Loring», octubre, una exposición homenaje, en la que además de presentar 47 obras de Adriano del Valle, de las cuales 33 eran «collages», se exhibieron varios retratos del poeta, entre ellos los dos superrealistas que le hiciera José Caballero fechados respectivamente el título de «El huevo del Ateneo». Posteriormente se pudieron ver «collages» suyos en la exposición Antológica de la mencionada Galería Multitud.

El Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, cuenta con una brevísima representación de obra de Adriano del Valle, obra por lo demás —y que sepamos— nunca expuesta al público.

[7] Entrevista personal del autor con su hijo, Adriano del Valle Hernández, éste nos facilitó amablemente algunos datos y nos enseñó un ejemplar original de «La Mujer de 100 cabezas» de Max Ernst propiedad de su padre. Asimismo nos informó —pese a no existir pruebas que lo certifiquen— que su padre llegó a exponer en Huelva.

Características del «collage» de Adriano del Valle, además del exceso literario de algunos de sus títulos —«El Parnaso a la sombra de algunos de los aerostatos»— en que éstos responden a lo representado no existiendo esa complacencia en el equívoco tan empleada por muchos de los surrealistas en sus composiciones entre lo que se rotula y el tema expuesto. Asimismo, se observa en la producción, sobre todo a partir de 1939 hasta su fallecimiento, una mayor barroquización de imágenes pudiéndose contabilizar hasta diez elementos diferentes en una misma composición entre objetos y figuras que de un modo totalmente arbitrario pueblan la escena, como el titulado «La Rosa y el velocípedo» reproducido en el núm. 9 de enero correspondiente a la revista falangista «Horizonte» de 1939 [8].

Factor a tener presente a la hora de estudiar la presencia del superrealismo en la obra de Adriano del Valle, es el hecho bastante significativo de su relación a lo largo de su vida con pintores, en especial con José Caballero, amigo entrañable de cuyo afecto y colaboración han quedado múltiples testimonios como son los distintos retratos de factura plenamente superrealista que el artista onubense hizo, sobre todo el excelente y de gran tamaño fechado en 1934, donde vemos al poeta de medio cuerpo asistido por un ángel —Musa sin cabeza—, y otra figura a modo de maniquí también acéfala, retrato situado en un espacio ambiguo interior-exterior, en el que destacan unas gigantescas y voluminosas manos que parecen salirse del lienzo dado el conseguido escorzo [9].

Durante los años anteriores a la Guerra Civil, período que hay que considerar como el más superrealista, compaginó de forma continua su quehacer lírico con la plástica, «collage» que de igual manera que su abundante aportación literaria, sobresale por su enorme capacidad inventiva, llena de imaginación y fantasía. Si para muchos, Adriano del Valle fue el poeta ultraísta por antonomasia en su excepcional voluntad de ir «más allá» con sus obras y en la manera vital de concebir su existencia, para otros, como González Ruano, era el «condicionado superrealista, magnífico montador de imágenes, caracolas, cuellos de celuloide, bigotes y alas a lo Max Ernst» [10].

El acto de «Telefonía Celeste» a celebrar en el Ateneo bajo el concepto de conferencia fue anunciado con antelación por varios diarios de la ciudad. Así el diario «El Liberal» en su edición correspondiente al once de enero de 1935 y dentro de la sección literaria dedicada a dicha entidad sevillana, daba de este modo la información: «El sábado doce del corriente a las siete de la tarde tendrá lugar en este centro una conferencia a cargo del notable poeta Adriano del Valle, titulada «Telefónica Celeste» y dedicada a la memoria del poeta sevillano Fernando Villalón. Dicha conferencia será ilustrada por el joven pintor José Caballero». La noticia fue completada por un cartel que para nada dejaba entrever la pretendida naturaleza superrealista del acto, a no ser por ese alfiler con un lazo y terminado en un aro interpuesto de manera un tanto absurda entre dos aves, objeto que por otra parte es bastante común en las composiciones pictóricas del artista, como puede observarse en el retrato de Adriano del Valle de 1934, o en varios de sus dibujos como el titulado «Exámenes de Verano», cuyos personajes femenino se ven cruelmente heridos por alfileres como el descrito [11].

El suceso tal como apareció y fue comentado por varios periódicos tanto sevillanos como de otras provincias, constituye un buen índice para analizar y comprobar cómo eran interpretadas este tipo de manifestaciones. Veamos en primer lugar como el auto anónimo reseñaba lo acontecido en el tradicional y conservador «ABC» bajo el epígrafe «Cocktail sevillano. Un poeta pone un huevo en el Ateneo», adviértase la falta de interés que le me-

[8] Una selección de «collages» puede consultarse en el Catálogo sobre el Surrealismo Español organizada por la «Galería Multitud» en 1975.

[9] Una reproducción del cuadro aparece en la contraportada del catálogo de su exposición retrospectiva celebrada en la galería «Loring» en 1971. También, y como documento gráfico del mismo, hay una fotografía en el catálogo de Multitud, así como en el catálogo de José Caballero (*El Taller de José Caballero,* 1931-1977, «Galería Multitud», Madrid, 1977). En ambos catálogos se nos muestra al pintor y Adriano del Valle en una terraza delante del cuadro colocado en el caballete.

[10] Véase César González Ruano: *Memorias. Mi Medio Siglo se Confiesa,* Madrid, 1979.

[11] Una reproducción del cartel anunciador de «Telefonía Celeste», aparece en el Catálogo de Surrealismo de la «Galería Multitud». Uno de estos ejemplares originales actualmente es propiedad de su hijo, Adriano del Valle Hernández.

rece el acto, así como la confusión de considerar a Adriano del Valle como poeta modernista: «Así, ni más ni menos ¿qué tiene de asombroso que un poeta ponga un huevo después de las cosas que se atreven a poner en «Hojas de poesía»? Los que tales disparates escriben, ¿no han de ser capaces de poner huevos?

Pues ahora la gente no hace más que hablar por ahí del huevo que el poeta Adriano del Valle puso el sábado en el salón de actos del Ateneo, ante numeroso público cuando desarrollaba una conferencia. Desde que se anunció la conferencia de Adriano —«epígono cantor hijo del cuento»— como lo llamó Fernando Villalón; desde que apareció el anuncio en los periódicos, ya sabíamos que algo raro ocurriría, porque estos poetas modernistas no se sabe nunca por dónde van a salir. Desde luego, siempre por peteneras; ¿Verdad, grande y admirado don Tirso Camacho?

¿Pero cómo imaginarse que Adriano se agachara y, cacareando, pusiera un huevo? La cosa ocurrió del siguiente modo: cuanto más atento estaba el público que llenaba el salón de conferencia del Ateneo escuchando lo que daba Adriano del Valle, todos vieron con la natural sorpresa que el poeta se ponía en cuclillas, mientras decía:

Como yo soy un poeta
tan superrealista y nuevo
ahora mismo me agacho
y pongo un huevo.

Estuvo unos segundos agachado, se levantó cacareó, y enseñó a todos un huevo auténtico que dejó sobre la mesa diciendo que era el que acababa de poner.

Adriano pues, ha vencido en el concurso de originalidades para llamar la atención como hacen estos poetistas de hoy. Cuando Adriano puso el huevo, se armó en la sala un jolgorio más que regular. ¡Que provincianos somos todavía! A ver, ahora, a quien se le ocurre algo más gracioso [12].

Como habrá podido deducirse de su lectura, además del tono irónico empleado, para nada alude sobre la intervención en el acto de José Caballero. Mucho más ecuánime en los juicios y completa, es la reseña que hizo el «Diario de Huelva» firmado por J. Martín Jiménez, el cual relata así los hechos: «Ante un numerosísimo y distinguido auditorio que llenaba no solamente el salón de actos, sino las dependencias laterales del Ateneo de Sevilla, se celebró la anunciada conferencia de Adriano del Valle, cuyo tema era: «Telefonía Celeste». (Homenaje a Fernando Villalón). Dueño de su palabra y su gesto, Adriano del Valle cautivó al público que le escuchaba durante más de hora y media, narrando, de una manera exaltada, y en el caudaloso estilo metafórico en él tan peculiar, lo que su amigo Fernando Villalón significa en la poesía española de nuestro tiempo. (…) Seguidamente, recitó algunas bellas poesías de su libro «Primavera Portátil», varias de las cuales hubo de volver a recitar ante insistentes ruegos y aplausos de la concurrencia.

Adriano del Valle, hizo la presentación del dibujante con las siguientes palabras: «José Caballero es un gran pintor que por ser muy joven no tiene otra biografía espléndida que la de sus dibujos: ellos hablarán por él al dialogar con vosotros, con el idioma políglota, con el lenguaje septilingüe, de los siete colores del prisma, y los cuatrocientos dialectos cromáticos que forman sus matices afines. Sus tiras eléctricas rasgarán como el tayo de Jehová, el luto del mercado, la noche nublada de la pizarra, la oscuridad sin logarismos ni nebulosas costelares. (…)

José Caballero, con arte y maestría, ilustró en el encerado las siguientes poesías: «Romance a la muerte de Fernando Villalón», «Los toros del río —toros en Sevilla», «San Cristóbal», «Bahía de Cádiz», «Canción de Cuna de los elefantes», «Lo que ha visto el Viento del Oeste», «Arco Iris», «La Divina pastora» y varias más, que no recordamos ahora. Dada la originalidad de la conferencia sobre Fernando Villalón y la belleza insólita de las poesías leídas, tanto como las ilustraciones de Caballero, puede afirmarse que el acto constituyó un éxito sin precedentes en los anales de la tribuna del Ateneo sevillano, cuyo saldo de actos se vio honrado con la presencia de bellísimas damas de la aristocracia» [13].

[12] «ABC», Sevilla (1935). Reproducido en el Catálogo el Surrealismo en España.

[13] MARTÍNEZ JIMÉNEZ, J.: *Conferencia de Adriano del Valle,* «Diario de Huelva» (13 de enero, 1935), Huelva.

Basándose en las dos versiones que acabamos de reproducir dando cuenta del acto, ¿hasta qué punto puede tenerse el hecho de «Telefonía Celeste» como un gesto superrealista en dónde la provocación como método de revolución y escándalo es utilizada para concienciar una determinada idea? Evidentemente y a tenor de la forma en que se desarrollaron los acontecimientos y los resultados, nada hace entenderlo como tal. Repárese por otra parte, que tanto la primera crónica como la segunda, y pese al distinto estilo y valoración que han empleado sus respectivos comentaristas, son incompletos. Si la aparición en las páginas de «ABC», para nada hace alusión a la intervención de José Caballero, en el periódico onubense se silencia significativamente la puesta del huevo por Adriano del Valle, y sin embargo, las dos coinciden en resaltar la velada como original, una originalidad absoluta, sin rasgos de provocación y enfrentamiento con el público. De ahí que «Telefonía Celeste» y en lo que tiene de literario nada indica superrealidad, todo lo que tiene de sorprendente y absurdo el hecho de que en mitad de una conferencia Adriano del Valle haga las veces de gallina y ponga un huevo, queda anulado el ser interpretado y visto con humor. Por el contrario, la expresión plástica de la velada realizada por José Caballero, a semejanza en su concepción al método conocido como «Telefonía o imaginación sin hilos» —de ahí el nombre del acto—, consistente en disponer palabras al azar sin el hilo unitivo y enlazado de la lógica, si se acerca más a aquellas manifestaciones superrealistas que tienen como principal motor el impulso automático. Pues, mientras José Caballero escuchaba los poemas de Fernando Villalón recitados por Adriano del Valle, dejándose llevar por la sugerencia y asociaciones que éstos le provocaban, los visualizaba en la pizarra sin tener una idea preconcebida. La experiencia de «Telefonía Celeste» en el Ateneo de Sevilla, tiene su antecedente en las fiestas ultraístas que sus miembros organizaban en Madrid, concretamente en la última, 30-IV-1921, donde el pintor Rafael Barradas hacía una serie de dibujos al dictado de los poemas que escuchaba. Desafortunadamente no existen documentos gráficos de ninguna de las veladas que recojan la experiencia tanto de Barradas como de José Caballero, lo cual hubiese permitido un mejor estudio y juicio. El único testimonio indirecto que ha quedado es una acuarela —Retrato de Adriano del Valle— en que de forma alegórica José Caballero sobre el perfil del poeta y a modo de sobreimpresión, dibuja un huevo y un compás, la obra está fechada en 1935, debió hacerse poco después de «Telefonía Celeste» [14].

Fernando Martín Martín

[14] La obra fue exhibida en la Exposición Homenaje de la «Galería Loring».

Existe reproducción de la misma en el tantas veces aludido Catálogo sobre el Surrealismo de la desaparecida Galería «Multitud».

Viejos grabados decimonónicos para una joven técnica visual. Identificación de los materiales utilizados por Alfonso Buñuel en la realización de sus collages surrealistas

Rafael Ordóñez Fernández

1. Alfonso Buñuel, sus collages y «La Ilustración Ibérica». Estado de la cuestión e hipótesis cronológica

Muy poco sabemos (y, lo que sabemos, escasamente documentado) de Alfonso Buñuel. Nacido en Zaragoza en 1916, según Torralba Soriano [1], o en 1915, según Pérez-Lizano [2], y muerto en su propia ciudad en 1961, aparece citado en varias ocasiones, como integrante de la vanguardia zaragozana de los años 30, y como vehículo de comunicación entre ésta y la madrileña, por García Guatas [3], si bien atribuyéndole una equívoca dedicación a la pintura y/o el dibujo y/o la ilustración, además (y quizá al margen, añadimos nosotros) de su profesión de arquitecto.

Será Torralba Soriano [4] quien primero (que sepamos, y a juzgar por la fecha de las publicaciones) le dedique algo más de atención, señalando expresa e individualizadamente su importancia como promotor y difusor en Zaragoza, junto con Seral y Casas y González Bernal, de los planteamientos y la práctica del surrealismo, e informando de los antecedentes y las características técnico-expresivas de sus *collages,* al mismo tiempo que comenta la falta de accesibilidad a la documentación que pudo dejar (circunstancia en que incluye también el caso de Seral y Casas) y la, consecuente, carencia de un estudio profundo y extenso de su vida y sus actividades, que sería un primer paso fundamental e imprescindible para el conocimiento del surrealismo aragonés [5]. Considera Torralba que Buñuel siguió realizando *collages* durante la guerra de 1936-39 y en la postguerra, e incluso declara su convencimiento de que fue entonces cuando realizó la mayoría, opiniones sobre las que recogeremos después alguna observación.

Más recientemente, Pérez-Lizano [6] ha publicado una pequeña biografía de Alfonso Buñuel, acompañada de algunas consideraciones acerca del *collage* como forma de expresión fundamentalmente basada en testimonios verbales de los familiares y amigos que todavía le sobreviven, ya que, al parecer (y este detalle importa mucho, pues parece terminar con las expectativas recogidas por Torralba), apenas se conserva documento alguno que pueda proporcionar información sobre sus actividades artísticas. Junto con la biografía, publica y comenta once de los trece *collages* de Alfonso Buñuel que pudo localizar. La publicación de Pérez-Lizano

[1] Torralba Soriano, Federico: *Pintura contemporánea aragonesa,* Col. Básica Aragonesa, núm. 19, Guara Editorial, Zaragoza, 1979.

[2] Pérez-Lizano, Manuel: *Surrealistas plásticos aragoneses 1929-1979,* Col. Aragón, núm. 46, Editorial Librería General, Zaragoza, 1980.

[3] García Guatas, Manuel: *Pintura y arte aragonés (1885-1951),* Col. Aragón, núm. 3, Editorial Librería General, Zaragoza, 1976.

[4] Torralba Soriano, Federico: *Arte, en Aragón,* Col. Tierras de España, Fundación Juan March, Editorial Noguer, Vitoria, 1977.

[5] Op. cit. en nota 1.

[6] Op. cit.

(queremos establecerlo desde ahora) resulta fundamental en todos los sentidos, ya que se trata de un primer paso básico e imprescindible en el proceso de conocimiento y recuperación de la figura de Alfonso Buñuel. Ésta que ahora presentamos, no pretende ser sino el paso siguiente, y quizá nunca hubiera sido posible sin la existencia previa del trabajo de Pérez-Lizano. De modo que cuantas indicaciones realicemos acerca de inexactitudes, carencias, suposiciones poco atinadas, etc., en dicho trabajo (que tan útil nos ha resultado, como queda dicho), no pretenden en absoluto, y lamentaríamos profundamente que pudiese interpretarse así, ni minusvalorarlo ni señalar sus posibles defectos, sino que únicamente se trata de ofrecer, en cuanto podamos, un estado de la cuestión lo más exacto, completo y objetivo posible, aunque no pretendemos tampoco, ni mucho menos, agotar las posibilidades, máxime considerando que todo es perfectible, y más en una situación de precariedad historiográfica como la que padecemos. Ojalá muy pronto, y queda escrito con absoluta sinceridad, comiencen a señalarse las carencias y defectos de esta nueva aproximación a las actividades artísticas de Alfonso Buñuel. Será el mejor modo, y seguramente el único posible, de conseguir resultados verdaderamente válidos y útiles.

Tras la digresión precedente (que consideramos necesaria), conviene decir que, siendo una personalidad de características muy notables, según los testimonios que sobre él se han publicado («hombre de una inteligencia clarísima, de una pasión violenta en ocasiones, con una vasta cultura, que iba desde lo literario a lo musical, pasando por la plástica», según Torralba; «fue hombre muy inteligente, imaginativo, enemigo de la violencia y con un enorme poder para aglutinar a las personas», en palabras de Pérez-Lizano), Buñuel debió sentirse profundamente solicitado, preocupado, entusiasmado por diversas actividades intelectivo-artístico-espirituales, que poco, o nada, tenían que ver con su profesión civil, que ejerció irregularmente y, según parece, con escasa vocación [7].

Hermano, como suponemos obvio, del universal cineasta calandino, recibió, según Pérez-Lizano, profundas influencias de éste (Torralba, más expresivo y tajante, asegura que «Alfonso vivió siempre obsesionado, como toda su familia, por su hermano Luis), que muy precozmente le puso en contacto con el surrealismo y le facilitó el conocimiento personal de figuras tan fundamentales como Max Ernst (al parecer, en 1934), lo que probablemente le permitió observar en vivo las peculiaridades técnicas de un maestro del *collage,* sugerente procedimiento (ya practicado por Buñuel, puesto que publicó un *collage* en 1933) que mucho debía interesar a un entusiasta de las actividades expresivas, de lo novedoso (bien mentalizado y tempranamente converso, por otra parte, ya que, al parecer, siendo todavía casi un niño, ya promocionaba y difundía los planteamientos surrealistas entre sus condiscípulos) y de las manifestaciones insólitas, hasta el punto de haber practicado (y esto sabemos que guarda estrecha correlación con cierto período del surrealismo), con intensidad y dedicación variables, tanto la hipnotización como el espiritismo, según recoge su biógrafo [8].

Parece claro que tales antecedentes y dedicaciones (a lo que cabe añadir su, ya citada, importante participación en la vanguardia zaragozana de los años 30; las relaciones con personalidades tan significativas, además de su hermano Luis, como Seral y Casas, Ildefonso-Manuel Gil, González Bernal, Federico Comps, Javier Ciria, Ramón Acín, Sender, Jarnés, García Lorca; sus contactos con figuras tan señeras como las que aparecen en la histórica fotografía [9] que recoge la cena homenaje a Hernando Viñes, en el Madrid de 1936, a la que asistió Alfonso; sus colaboraciones en *Noreste,* de la que, según Seral y Casas [10], dirigió los últimos números, pensamos que seguramente, considerando las modificaciones de formato y el vuelco producido en la nómina de colaboradores, los 11, 12 y 14, ya que no existió el 13) anticipan, explican y probablemente, en alguna medida, fundamentan su producción de *collages* surrealistas, lamentablemente per-

[7] De su actividad como arquitecto, podemos destacar, en Zaragoza, el proyecto (en colaboración con Pérez Páramo) del Colegio de la Purísima para Sordomudos y Ciegos, realizado en 1956-57 y situado en la calle Corona de Aragón, 54.

Vid. VV. AA.: *Plano-Guía de Arquitectura. Zaragoza,* C.O.A. de Aragón y Rioja, Banco de Santander, Zaragoza, 1977.

[8] PÉREZ-LIZANO, Manuel: Op. cit.

[9] PILAR BAYONA: Disco homenaje, Edición especial para el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Compañía Fonográfica Española. BS-32136, F., Madrid, 1981. Textos de FAUQUIE, Eduardo; y GARCÍA-ABRINES, Luis.

[10] PÉREZ-LIZANO, Manuel: Op. cit.

dida, o ilocalizada (y ojalá esta publicación pudiese contribuir a una hipotética recuperación de materiales que quizá permanecen en el anonimato), en su mayor parte, lo que no impide que, por lo conservado, Alfonso Buñuel pueda ser considerado, junto con González Bernal y Comps, uno de los representantes fundamentales de la primera generación del surrealismo visual aragonés, por lo que se refiere a las actividades que convencionalmente denominamos plásticas. Y estimamos que la significación de Buñuel (y otro tanto sucede, por lo que sabemos, con González Bernal y Comps) no radica tanto en la importancia y excelencia de su producción, aunque lo conocido es, sin duda, de valor más que estimable, cuanto en el hecho de que tal producción posee caracteres altamente sintomáticos, muy representativos de unos planteamientos, de unas actitudes, de una práctica (y no sólo estética o artística, sino también, muy fundamentalmente, vivencial) que definen de modo inmejorable un momento histórico muy concreto. Ello es así hasta el punto de que los tres principales representantes de esa primera generación de surrealistas aragoneses han dejado, que sepamos, una producción reducida (algo más extensa la de González Bernal), muy localizada temporalmente y que no superó, en general, el período de maduración, entre otras causas por la temprana muerte de los tres [11]: Comps murió en 1936, con 21 años; González Bernal en 1939, con 31; y Buñuel en 1961, con sólo 46, o 45, según autores.

En su repetidamente citado libro, indica Pérez-Lizano, sin especificar en qué basa tal afirmación, que Buñuel utilizaba, para la realización de sus *collages,* fundamentalmente revistas como *La Ilustración Artística* y *La Esfera,* grabados de Doré y fragmentos de cuadros clásicos (suponemos quiere decir fragmentos de *reproducciones* de cuadros clásicos). Por nuestra parte, hemos podido comprobar, aunque nada señala su biógrafo, que utilizó, y en gran medida (al menos, respecto a los 11 *collages* publicados), los materiales proporcionados por *La Ilustración Ibérica* [12], a juzgar por el hecho de que nueve de los once a que nos referimos (concretamente los números 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 y 10, según la numeración establecida por Pérez-Lizano, que seguimos por motivos obvios) están confeccionados en su totalidad, o en su mayor parte, con grabados, o fragmentos de grabados, procedentes de las páginas del citado semanario, de acuerdo con las pretensiones identificatorias que señalaremos en su momento.

La Ilustración Ibérica, Semanario Científico, Literario y Artístico (según reza su cabecera), redactado por los más reputados escritores de España y Portugal (más adelante se sustituiría por la leyenda «con la colaboración de distinguidos escritores españoles e hispano-americanos») e ilustrado por los mejores artistas del Universo (después quedaría reducido a «ilustrado por los mejores artistas nacionales y extranjeros»), comenzó a publicarse en Barcelona en 1883, con formato de 31 x 21 cms. y 8 páginas por número (más un suelto de dos hojas, recogiendo un grabado a doble página, incluido en concepto de «Regalo a los Sres. suscriptores a LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA»), la mitad de las cuales quedaban reservadas a la reproducción de grabados (una buena parte de procedencia extranjera, con predominio de los alemanes, al menos durante los primeros años de la publicación) perfectamente representativos, estética, artística e ideológicamente, de los gustos y modas preponderantes en la época: se trata de reproducciones de pinturas y dibujos, e incluso esculturas, de temática y filiación romántica o postromántica, costumbristas, documental-geográficas (tanto de ámbito nacional —aparecen monumentos aragoneses y zaragozanos, como la Torre Nueva y el Patio de la Infanta— como difusoras de monumentos, paisajes y personajes decididamente exóticos, en muchos casos, para la época), mitológico-filosóficas, de actualidad periodística, así como algunas reproducciones de pinturas y esculturas clásicas, generalmente del Renacimiento; es destacable la atención gráfica prestada a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, reproduciendo una selección de las obras, premiadas o no, que habían concurrido a dichos certámenes (recordamos la reproducción de una pintura del maellano Hermenegildo Estevan), e incluso a exposiciones internacionales, como la de París, o a regionales, como la Aragonesa de 1885, sobre la cual se publicaron varios artículos de Ricardo J. IRANZO. En 1884 aumentó el formato

[11] PÉREZ-LIZANO, Manuel: Op. cit.

[12] LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA, Semanario Científico, Literario y Artístico, Tomo Primero, Año I, números 1-52. Tomo Segundo, Año II, número 53-104. Tomo Tercero, Año III, números 105-156, Ramón Molinas, Editor, Barcelona, 1883, 1884 y 1885.

34,5 x 24,5 cms. (y posteriormente aumentaría otros dos centímetros por dimensión), así como las páginas, que pasaron a 16, dedicando dos terceras partes de las mismas a los grabados. Igual tónica siguió, aproximadamente, en los números de 1885. Editaba Ramón Molinas (en sus propios talleres tipográficos, desde 1885) y en los apartados escritos (que tienen algo de periodístico, mucho de literario —con profusión de relatos por entregas— y poco de científico) colaboraban, entre otros, Leopoldo ALAS, *Clarín,* Eusebio BLASCO, Vicente BLASCO IBÁÑEZ, Ramón de CAMPOAMOR, Emilio CASTELAR, José ECHEGARAY, Carlos FERNÁNDEZ SHAW, José Marís MATHEU, Armando PALACIO VALDÉS, Emilia PARDO BAZÁN, Francisco PI y MARGALL, Salvador RUEDA, Robert L. STEVENSON, José ZORRILLA, de entre los cuales, como es sabido, BLASCO y MATHEU eran zaragozanos. Se publicaban también algunos textos clásicos, de autores como Lope de Vega y los Argensola, por un lado, o como Poe, por otro.

Como ya señalamos, Pérez-Lizano publicó 11 de los 13 *collages* de Buñuel localizados actualmente, si bien de uno de ellos (el núm. 7) hemos averiguado que existen o existieron dos versiones, de las que nos ocuparemos oportunamente. Indica en su libro que el núm. 1 fue publicado en *Noreste* (a la que, hablando de Seral y Casas, denomina «Carteles de Letras y Arte Noreste», denominación también recogida por García Guatas [13], cuando lo cierto es que la revista usó muy poco dicha cabecera, ya que se inició como *cartel lírico del Noreste* —desde el *primer* hasta el *cuarto* cartel, editados por Seral y Casas, Ildefonso Manolo Gil y Antonio Cano, los dos primeros, y sólo por Seral y Casas, los dos siguientes—, pasando después a denominarse *cartel de letras y arte del Noreste* —desde el *quinto* al *séptimo* cartel, editados por Seral y Casas y Raimundo Gaspar—, que luego se reduciría a *Noreste* —núms. 8 al 14, excepto el nonato núm. 13, sin editor expreso—, y que tampoco publicó cuatro números anuales desde 1932 a 1935, sino que publicó uno en 1932, tres en 1933, cuatro en 1934 y 1935 [14] y uno en 1936) [15], pero no especifica que apareció en la primera página del *cuarto cuartel lírico del NORESTE,* verano-otoño de 1933 (y no 1934, como parece apuntar, cuando se refiere a las dificultades para datar los *collages*). Debemos añadir también que, más adelante, *Noreste* publicó una de las dos versiones que conocemos del *collage* núm. 7, versión (distinta de la publicada por Pérez-Lizano) que se reproduce en la portada del núm. 11 de la revista, verano 1935. Conviene destacar que en el núm. 10, primavera 1935, se anunciaba para el siguiente la publicación de un *collage* de Max Ernst, aparentemente sustituido por el de Alfonso Buñuel (no podemos saber si quizá como consecuencia de su posible condición de nuevo director de la revista, según lo comentado anteriormente). Otro *collage* de Buñuel, concretamente el núm. 5, fue publicado en 1979 por Torralba Soriano [16]. Nosotros mismos, con informaciones acerca de una parte de los materiales originarios [17], y el propio Pérez-Lizano [18] publicamos de nuevo la versión más reproducida del *collage* núm. 7, es decir, la incluida por dicho autor en su repetidamente citado libro.

Para terminar, queremos proponer una hipótesis acerca de la posible cronología de los *collages* de Alfonso Buñuel de que venimos ocupándonos. Como ya dijimos, los números 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 y 10 están realizados en su totalidad, o en su mayor parte, con materiales procedentes de *La Ilustración Ibérica,* que además pertenecen a un período concreto y limitado de dicha publicación, es decir, los números 1 al 156, correspondientes a los tres primeros tomos, publicados en 1883, 1884, y 1885. Ello explica, sin duda, el carácter unitario (estilísticamente hablando) de todos ellos, señalado tanto por García-Abrines [19] como por Torralba Soriano [20], máxime considerando que Buñuel es-

[13] Op. cit.

[14] NORESTE (1932-1935). Ed. facsímil (números 1-12) de Torre Nueva Editorial y Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1981, Presentación de GIL, Ildefonso-Manuel.

[15] NORESTE 1936, Facsímil, núm. 14, ANDALAN, núm. 378, Zaragoza, 15-30 abril 1983, Presentación de MAINER, José-Carlos.

[16] Op. cit., en nota 1.

[17] ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael: *Los collages de Alfonso Buñuel. Señas de identidad,* ANDALAN, núm. 387, Zaragoza, primera quincena septiembre 1983.

[18] VV.AA.: *Diccionario Antológico de Artistas Aragoneses, 1947-1978,* Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1983.

[19] GARCÍA-ABRINES, Luis: *Así sueña el profeta en sus palabras,* Col. Orejudín, Zaragoza, 1960, cit. por Pérez-Lizano, Vid. nota 2.

[20] Op. cit. en nota 1.

cogía materiales de características muy similares, de modo que algún grabador se repite varias veces, incluso en un mismo *collage* (caso de Jonnard, en los *collages* números 2 y 7; de Hever & Kirmse, en los números 3 y 7; y de A. Measom, en los números 6 y 7), y algunos escenarios se forman con distintos materiales que reproducen originales de un mismo artista (caso del núm. 5, con dos piezas de H. Fenn) o utilizando varios fragmentos, repetidos o no, de un mismo grabado (caso de los números 1, 5, 7, 8 y 9), dándose también el caso de algún fragmento de grabado utilizado idénticamente en dos *collages* diferentes (caso de los números 1 y 5). Si a todo ello unimos el hecho de que los *collages* números 1 y 7 (en una de sus dos versiones conocidas) se publicaron en 1933 y 1935, respectivamente, y el detalle de que Buñuel conociese personalmente a Ernst (a quien, evidentemente, seguía muy de cerca) en 1934, junto con las circunstancia del libro de *collages* que, según García-Abrines [21], tenía preparado para publicar antes de la guerra civil de 1936-39, consideramos aceptable, y esperamos no descabellada, la hipótesis de que todos los *collages* realizados con grabados procedentes de *La Ilustración Ibérica,* es decir, todos aquéllos de que publicamos aquí detalles acerca de los materiales originarios, probablemente fueron elaborados en un mismo período de trabajo y de tiempo, que puede situarse, teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, en el cuatrienio 1933-1936. El caso de los *collages* núm. 4 (del que no hemos localizado ningún material, cuyas dimensiones son muy distintas de las del resto, y sobre el que existe la posibilidad, según Pérez-Lizano, de que fuese realizado por García-Abrines) y núm. 11 (elaborado con recortes impresos en policromía y datado —a pie de ilustración, pero no en el texto, que recoge 1934, seguramente por error— en 1943 por Pérez-Lizano) queda por ahora, evidentemente, fuera de nuestra hipótesis.

2. Identificación de materiales

COLLAGE núm. 1. El escenario general y tres de los cuatro personajes del *collage* núm. 1 corresponden a la práctica totalidad del grabado «Bojar orsch» (cuyo tema parece referirse al adulterio), publicado en el núm. 22 de *La Ilustración Ibérica,* 2 de junio de 1883, pág. 5, con 24,5 x 17,7 cm. de dimensiones, aunque Buñuel añadió al escenario una tela flotante sobre las figuras de la izquierda y un suelo distinto en la porción de estancia no cubierta por la alfombra, al tiempo que modificaba la figura femenina, sustituyendo su cabeza por otra idéntica a la del barbado personaje detenido en la puerta, utilizando un segundo ejemplar del grabado, y cambiando su mano izquierda por otra mayor que sostiene un fragmento de cadena, seguramente conseguido utilizando un segundo ejemplar del grabado que después identificaremos.

Reemplazó la mano derecha del personaje detenido en la puerta por la misma mano de la mujer protagonista del grabado «La libertad esclavizada» (firmado por Burgun, y en cuya explicación literaria se abomina de la, todavía existente, esclavitud humana), que publicó el núm. 10 del semanario, 10 de marzo de 1883, pág. 4, con 25,6 x 15,6 cm. de dimensiones; de dicho grabado, utilizó el fragmento de las manos encadenadas y el antebrazo, con los cambios de manos ya señalados, y el fragmento situado en la porción superior del vano de la puerta, que recoge parte de a cabeza y el hombro izquierdo de la mujer, que es la misma, y no la supuesta adolescente señalada por Pérez-Lizano.

La tela flotante (que no es sino un personaje sin cabeza, totalmente oculto por su ampulosa vestimenta, que sólo deja descubierta la mano izquierda) corresponde a la figura tumbada, en primer término derecha, del grabado «La Ascensión del Señor» (realizado por Kaeseberg & Oertel, según original de Eduard Gebhardt, fechado en 1881), incluido, como «Regalo á los sres. suscritores á LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA», en el núm. 19, 12 de mayo de 1883, con 39 x 26,5 cm. de dimensiones.

El acuático y rocoso «suelo», añadido a la porción de estancia no cubierta por la alfombra, se repite idénticamente, aunque con mayor extensión, con el *collage* núm. 5.

COLLAGE núm. 2. El escenario del *collage* núm. 2, la figura infantil, la silla, y también la mariposa y los juguetes (elementos que Pérez-Lizano consideró detalles «puros», añadidos por Buñuel), corresponden al grabado «Un fundador de ciudades» (realizado por Jonnard, según dibujo de John S. Davis), publicado en el núm. 113 de *La Ilustración Ibéri-*

[21] Op. cit.

ca, 28 de febrero de 1885, pág. 141, con 26,5 x 20,2 cm. de dimensiones.

La puerta de acceso al cementerio, las baterías de nichos y el ciprés mortuorio que actúan como paisaje de fondo (sustituyendo al ventana, o alacena, que ocupaba en origen el tercio central de la pared) son un fragmento del grabado «¡Dios mío, qué solos se quedan los muertos!» (que reproduce, mediante dibujo de P. y Valor, un cuadro de Urgell, literariamente reforzado, en la correspondiente explicación escrita, por el conocido poema de Gustavo Adolfo Bécquer), publicado en el núm. 44, 3 de noviembre de 1883, pág. 4, con 16,2 x 27,1 cm. de dimensiones.

La rígida figura del cadáver de Cristo procede del grabado «El descendimiento de la Cruz» (firmado por Baude), que publicó el núm. 12, 24 de marzo de 1883, en su pág. 5, con 15,8 x 26,5 cm. de dimensiones, si bien Buñuel sustituyó la joven cabeza del Nazareno con la de un anciano.

Esa cabeza de anciano está tomada del grabado «El Secreto» (realizado por Jonnard, reproduciendo un cuadro de Blair Leighton), publicado en el núm. 154, 12 de diciembre de 1885, pág. 789, con 16 x 21 cm. de dimensiones.

La cuerda que aparece sobre la silla, cuyo carácter y función de azote, dada la forma y los nudos que presenta, es evidente (por lo que la posible relación, a que alude Pérez-Lizano, con los ladrones que flanquearon a Cristo crucificado es sólo tangencial), se obtuvo del grabado «Ecce-Homo» (que realizó O. Jahyer, a partir de un dibujo de H. Rousseau), publicado en el núm. 12, 24 de marzo de 1883, pág. 8, con 18,5 x 14 cm. de dimensiones.

La canastilla de costura que añadió Buñuel, en el ángulo inferior derecho de la escena, procede del grabado «Senta» (realizado por R. Brend'amour), publicado en el núm. 36, 8 de septiembre de 1883, pág. 1, con 18 x 13,2 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 3. El impresionante escenario, y el hombre huyendo, del *collage* núm. 3 corresponden a la práctica totalidad del grabado «El juicio final» (que reproduce un cuadro de Willrodeiner), publicado en el núm. 106 de *La Ilustración Ibérica,* 10 de enero de 1885, pág. 21, con 27,7 x 18,6 cm. de dimensiones.

El rayo que cae sobre el árbol situado a la derecha, creemos está realizado recomponiendo el representado en el grabado «Una tempestad en las montañas» (firmado por C. Maurand), reproducido en el núm. 119, 11 de abril de 1885, pág. 229, con 26,4 x 20 cm. de dimensiones.

La techumbre que cierra en parte el tormentoso cielo, es un fragmento del grabado «El Carnaval de Venecia» (realizado por Pannemaker, según dibujo de Rambert), publicado en el núm. 5, 3 de febrero de 1883, pág. 1, con 11,6 x 16,6 cm. de dimensiones.

La caja casi en llamas, que contiene la imagen de un anciano barbudo, no es sino el farol que aparece en el grabado «Estudiando un himno nacional» (realizado por Hever & Kirmse, reproduciendo un cuadro de T. Cederström), publicado en el núm. 82, 26 de julio de 1884, pág. 480, con 24 x 16,8 cm. de dimensiones.

La tremebunda imagen del anciano barbudo fue tomada del grabado «El Carnaval en Rusia» (según dibujo de Karasín), reproducido en el núm. 111, 14 de febrero de 1885, pág. 97, con 25 x 18 cm. de dimensiones.

La difunta pareja del ángulo inferior izquierdo, convenientemente modificada su horizontalidad originaria, es la protagonista del grabado «Morir para descansar» (acompañado de glosa en verso), publicado en el núm. 10, 10 de marzo de 1883, pág. 1, con 11,4 x 17,4 cm. de dimensiones.

La paloma volante se tomó del grabado «Los favoritos de la niña» (realizado por R. Brend'amour y G.T., reproduciendo un cuadro de Carl Heyden), publicado en el núm. 68, 19 de abril de 1884, pág. 244, con 26,3 x 19 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 5. La parte izquierda del pintoresco e inquietante marco urbano reflejado en el *collage* núm. 5 (excepto las edificaciones que sobrepasan las cubiertas de los edificios principales, y las aves volantes) está formada con un fragmento del grabado «Plaza del Mercado —Segovia—» (realizado por Harley, según original de H. Fenn), publicado en el núm. 150 de *La Ilustración Ibérica,* 14 de diciembre de 1885, pág. 733, con 24,2 x 16,5 cm. de dimensiones.

Los elementos exceptuados anteriormente y las edificaciones situadas detrás y sobre las dos figuras femeninas, son un fragmento del grabado «Plaza del Mercado —Valladolid—» (realizado por Whymper, reproduciendo otro original del precitado H. Fenn), publicado en el núm. 115, 14 de marzo de 1885, pág. 161, con 24 x 16,4 cm. de dimensiones.

La esquina de los edificios del extremo derecho, los arbolitos y arbustos del mismo lado y el consi-

guiente paisaje de fondo, fueron tomados de un fragmento del grabado «Torre de la Madona, en el lago de Como» (firmado por F. Flengling), publicado en el núm. 116, 21 de marzo de 1885, pág. 188, con 26 x 20 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 7. La mayor parte de la mitad inferior del *collage* núm. 7 es un fragmento del grabado «Margarita ante la Virgen de los Dolores» (realizado por Jonnard, copiando el cartón del mismo título, de Kaulbach, fechado en 1859), publicado en el núm. 79 de *La Ilustración Ibérica,* 5 de julio de 1884, pág. 420, con 25,6 x 19,5 cm. de dimensiones, si bien Buñuel retocó y modificó el arbusto lateral y el pedestal, reduciendo la anchura de la cara derecha del mismo y superponiendo una puertecilla con herrajes sobre el recuadro con inscripciones de la cara izquierda, al tiempo que suprimía el rosario y el libro y ampliaba la vestimenta caída de Margarita (que es la representación de la heroína del *Fausto,* de Goethe), añadiéndole dos conjuntos de pliegues más, siendo uno de ellos tan idéntico al existente en origen que seguramente se trata de una repetición, utilizando dos ejemplares del mismo grabado originario.

La citada puertecilla con herrajes no es sino un pequeño fragmento del grabado «Distracciones inocentes» (que reproduce una pintura de T. Van der Beck), que publicó el núm. 11, 17 de marzo de 1883, con 26 x 39,5 cm. de dimensiones, como suelto de «Regalo á los Sres. suscritores á LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA».

El busto cubierto con sombrero de copa procede de la cabecera (firmada por Branguli y Labarta) del núm. 64, 22 de marzo de 1884, pág. 177, con 6,8 x 20,7 cm. de dimensiones, distinta de la utilizada en todos los demás números de ese año.

El propio sombrero se obtuvo del grabado «Un suicidio en Monte-Carlo» (realizado por Hever & Kirmse, según dibujo de Federico Berger), publicado en el núm. 78, 28 de junio de 1884, pág. 405, con 25,8 x 18,4 cm. de dimensiones.

La mitad superior del *collage,* excepto los troncos de los árboles y las aves volantes, corresponde a un fragmento del grabado «Los geiseres de la América del Norte», publicado en el núm. 92, 4 de octubre de 1884, pág. 635, con 25 x 18 cm. de dimensiones.

Los citados troncos de árboles corresponden al grabado «Los niños en el bosque» (realizado por J. P. Davis, según dibujo de John S. Davis), publicado en el núm. 95, 25 de octubre de 1884, pág. 679, con 23 x 17,8 cm. de dimensiones.

La base del árbol más grueso está modificada con dos fragmentos (en realidad uno sólo, repetido y dispuesto en dos posiciones diferentes), del copo de lana sujeto en el rueca que aparece en el ángulo inferior derecho del grabado «Cinderella» (según cuadro de Lejeune), reproducido en el núm. 78, 28 de junio de 1884, pág. 403, con 26,2 x 20 cm. de dimensiones.

Las aves en vuelo proceden del grabado «Después de la tempestad» (realizado por A. Measom, copiando cuadro de Jules Tavernier), publicado en el núm. 100, 29 de noviembre de 1884, págs. 760-161, con 23 x 35 cm.

No hemos localizado, por ahora, el origen del supuesto pez que se apoya en los brazos de la mujer, pero sí sabemos que su inquietante ojo está tomado del grabado «Una belleza romana» (realizado por A. Brend'amour, según cuadro de F. Reiss, fechado en 1882), publicado en el núm. 91, 27 de septiembre de 1884, pág. 609, con 26,5 x 20,8 cm. de dimensiones.

Todo lo anterior es válido para la versión del *collage* núm. 7 publicada en tres ocasiones (dos por Pérez-Lizano y una por nosotros mismos), según señalamos en el apartado 1 de este trabajo, pero respecto a la otra versión conocida (publicada en la primera página del núm. 11 de «Noreste», verano de 1935) es preciso señalar algunas diferencias: no aparece el añadido de pliegues situado, en la otra versión, delante de las piernas de la mujer, lo que permite la visión completa del supuesto pez; y aparece, como elemento nuevo, un caballito de juguete (en el ángulo inferior izquierdo), procedente del grabado «El árbol de Navidad» (realizado por Frambauer, según dibujo de H. Merté), publicado en el núm. 103, 20 de diciembre de 1884, pág. 801, con 23,2 x 16 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 8. Este *collage* está confeccionado casi en su totalidad con materiales procedentes de *La Ilustración Ibérica.* La nocturna y escenográfica parte superior corresponde a dos fragmentos recompuestos del grabado «Ruinas del Anfiteatro de Verona», realizado por Carl Streller (en que ya aparecen las figuras de la parte superior, cuya inclusión atribuye Pérez-Lizano a razones estéticas, se supone que de Buñuel), publicado en el núm. 65, 29 de marzo de 1884, pág. 196, con 17,8 x 26,7 cm. de dimensiones.

La figura central y parte del ángulo inferior derecho es un fragmento del grabado «La mujer del sentenciado» (reproducción del cuadro de Leinburg, seguramente de 1882, en cuya explicación literaria se aboga encendidamente por la abolición de la pena de muerte), publicado en el núm. 62, 8 de marzo de 1884, pág. 156, con 26,1 x 18,8 cm. de dimensiones (si bien Buñuel añadió una tela o veste sobre la espalda y la cabeza de la figura femenina, cubriendo también la silueta del muslo izquierdo y parte del brazo derecho, lo que llevó a Pérez-Lizano a estimar que dicho brazo era añadido y que correspondía a un hombre, realizando algunas suposiciones acerca de posibles implicaciones del concepto de bisexualidad, etc., todo lo cual quizá se hubiese planteado de otro modo en el caso de haber conocido exactamente el conjunto de que procedía el fragmento; otro tanto ocurre con la parte del ángulo inferior derecho en que aparecen pequeñas casas, parte sobre la cual Pérez-Lizano considera que, ampliada, podría ser otro *collage,* cuando lo cierto es que dichas casitas corresponden al mismo grabado ya identificado, puesto que se trata de los juguetes con que se entretiene un niño, suprimido excepto en pequeñas partes, que suponemos hijo del sentenciado).

El resto de dicho ángulo, la palmatoria y las manos que la sujetan y protegen la luz, procede del grabado «Buenas noches» (realizado por R. Bong, copiando el cuadro de Otto Hom), publicado en el núm. 61, 1 de marzo de 1884, pág. 135, con 26,4 x 18 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 9. Para realizar el *collage* núm. 9, utilizó Buñuel dos ejemplares del grabado «A tal público, tal concierto» (de Gust. Igler), publicado por *La Ilustración Ibérica* en su núm. 17, 28 de abril de 1883, pág. 5, con 24,6 x 17,8 cm. de dimensiones, obteniendo así el escenario general, el gato juguetón y las dos figuras idénticas (excepto la cabeza, sustituida por otra, de la situada a la izquierda) que tocan el piano, cuya longitud también queda doblada.

La infantil espectadora fue sustituida por la joven, y bella, durmiente del grabado «Después del baile» (firmado por H. Schiechen), que publicó el núm. 5 del semanario, 3 de febrero de 1883, pág. 4, con 17,3 x 24,6 cm. de dimensiones.

El hueco de la ventana quedó cubierto con fragmentos del grabado «Relojero de la Selva Negra componiendo un reloj de péndola» (de Ernst Kausmann), reproducido en el núm. 27, 7 de julio de 1883, pág. 5, con 18 x 25,2 cm. de dimensiones, fragmentos que recogen una parte del centro de atención (con el reloj en reparación, las piezas sueltas sobre la mesa y parte del fuelle de limpieza) y uno de los relojes colgados sobre la pared del fondo.

Las dos lámparas que llamean, cerca del techo, proceden del grabado «Un recuerdo a Ricardo Wagner», publicado en el núm. 24, 16 de junio de 1883, pág. 5, con 17,5 x 26 cm. de dimensiones.

COLLAGE núm. 10. El escenario del porche doméstico en que se sitúa la escena del *collage* núm. 10, y las figuras de los gatos y la hilandera (excepto su cabeza, sustituida por otra), corresponden al grabado «La hilandera», publicado por *La Ilustración Ibérica,* acompañando, como pliego suelto de «Regalo á los señores suscritores á LA ILUSTRACIÓN IBÉRICA», al núm. 40, 6 de octubre de 1883, con 31,5 x 23,2 cm. de dimensiones.

El fondo de vegetación tropical (excepto la gran flor blanca) es un fragmento procedente del grabado «La muerte de una sílfide» que publicó el núm. 29, 21 de julio de 1883, en su pág. 4, con 25 x 17,5 cm. de dimensiones.

El robusto y barbado personaje, que ocupa el centro de la composición, forma parte del grabado «Barrabás» (realizado por Ernd, según original de Mathied), publicado en el núm. 118, 4 de abril de 1885, pág. 213, con 21 x 27,5 cm. de dimensiones.

La tela situada en el costado izquierdo del personaje a que nos hemos referido anteriormente, corresponde a un fragmento del grabado «Adiós» (realizado por Holewinski), reproducido en el núm. 54, 12 de enero de 1884, pág. 29, con 29,4 x 19,3 cm. de dimensiones.

La figura de Cristo muerto, que yace sobre la barandilla del porche, procede del grabado «Jesús en el sepulcro» (firmado por A. Ecosse), publicado en el núm. 118, 4 de abril de 1885, pág. 220, con 21 x 22 cm. de dimensiones.

Rafael Ordóñez Fernández

Collage núm. 5.

Fig. 1. Plaza del mercado (Segovia).

Fig. 2. Plaza del mercado (Valladolid).

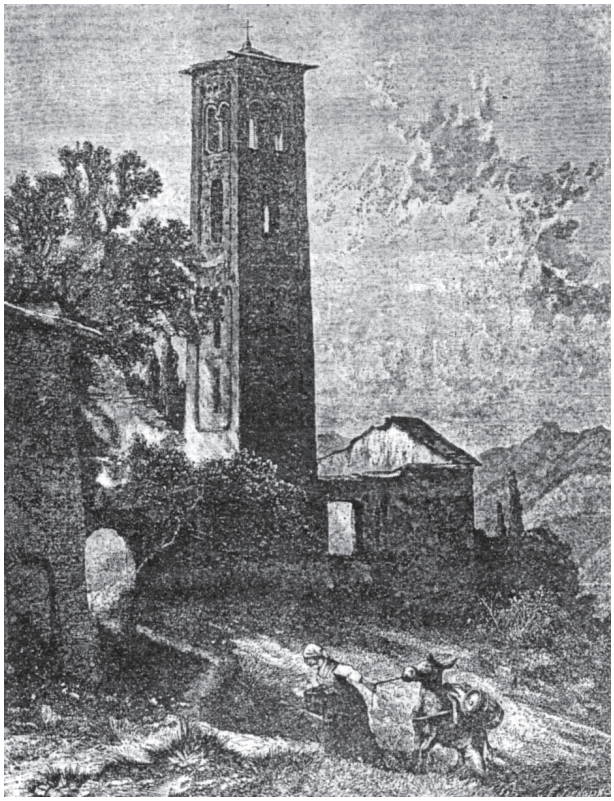


Fig. 3. Torre de la Madona, en el lago de Como.

Fig. 4. *¡Sin noticias!,* cuadro de Walter Langley.

Tradición y vanguardia en Agustín Ibarrola

PALOMA RODRÍGUEZ ESCUDERO Y DULCE OCÓN ALONSO

La cultura del País Vasco ha resurgido en los últimos años como un factor esencial de contribución al nuevo momento histórico. El interés se ha diversificado hacia todo tipo de manifestaciones, abarcando desde el pasado, más o menos lejano, al momento actual, en un justificado esfuerzo por comprender el propio contexto y cooperar en su proyección futura.

Con particular atención se analiza la generación de la posguerra buscando en ella claves interpretativas para el período presente. Muchos de los nombres que la integran se pueden considerar suficientemente conocidos y quizá sea ésta la causa de un cierto encasillamiento valorativo por el que se ven afectados. No obstante, la transcendencia plástica e ideológica de determinados artistas, hace imprescindible nuevas aproximaciones y posibilita otras lecturas de su obra.

En este caso se encuadra Agustín Ibarrola, personalidad interesante por su colaboración y contribución en la creación y desarrollo de la Escuela Vasca.

La biografía de este pintor, que hoy cuenta 54 años, no ha pasado desapercibida. Su adscripción a la vanguardia vasca de los años 60, su compromiso social y su militancia política han configurado la imagen de un luchador nato en la que los perfiles particulares quedan desfigurados.

Hay tres aspectos fundamentales para aproximarse a la personalidad de Agustín Ibarrola: amor a su país, actitud de vanguardia y compromiso social. Son imprescindibles por cuanto se entretejen en su vida condicionando el trabajo, las actitudes y la producción y tienen incluso un peso esencial en su consideración crítica.

La vinculación con la tradición pictórica de la Escuela Vasca se produce de forma casi espontánea cuando cuenta poco más de catorce años. Conoce a los Zubiaurre, Arrue, Tellaeche, Arteta y Vázquez Díaz a través de Ruiz Blanco y encuentra en sus obras la justificación y ampliación de un primer momento de su trabajo definido por el propio pintor de «nacionalismo tradicional». Ruiz Blanco le enseña no sólo a apreciar los valores plásticos de estos pintores, sino a comprender su aportación a la cultura vasca [1].

El realismo que practicaban, cargado de pintoresquismo y romanticismo, se hallaba en línea con lo realizado contemporáneamente en otros países. Son sobre todo Arteta y Vázquez Díaz quienes marcan al joven pintor más claramente en sus motivos y temas. La influencia de Arteta, siempre reconocida por Ibarrola, se manifestará en su inclinación

Las conversaciones mantenidas con Ibarrola nos han permitido confrontar algunos datos y precisar valoraciones. Ello explicará la reducida referencia a publicaciones que indicamos. De otro lado la bibliografía sobre arte vasco no cuenta todavía con una obra que analice específicamente el período en el que se desarrolla su trabajo. A ello hay que añadir que, en obras generales de más reciente publicación, se enjuicia su aportación al arte vasco en términos generales, cuando o se parte de la premisa de dar por concluido su ciclo artístico.

[1] ANGULO, Javier: *Ibarrola ¿un pintor maldito?,* San Sebastián, Haranburo editor, 1978, pág. 19. (El libro en realidad es una transcripción de conversaciones con el pintor.)

al muralismo, a la obra monumental, para la que Arteta estuvo tan bien dotado [2], y muy particularmente en el tratamiento del ser humano. El juicio que se aplicara a Arteta —«más que personas concretas parecen personificaciones de fuerzas»— [3] es evidente en las figuras de Ibarrola. Tratando los mismos personajes la visión será, no obstante, diversa. Al acento heroico, mítico y a veces optimista del maestro, Ibarrola opondrá una realidad más cruda, de denuncia y de testimonio, acorde con su propia experiencia del mundo del trabajo

La línea de realismo emprendida se continúa en Madrid en el estudio de Vázquez Díaz. El «buen maestro» —en palabras de Ibarrola— que fue Vázquez Díaz no fomentó en el discípulo la copia de su propio estilo, pero la severa estructuración espacial y la racionalidad de sus paisajes urbanos se hallan tanto en las obras tempranas de Ibarrola como en sus pinturas realizadas años después y desde otros códigos.

En Madrid descubre la tradición realista española: los Murillo, Ribera, Zurbarán, Velázquez y, sobre todo, Goya que le impresionan. Pero ni el realismo tradicional ni el practicado por los pintores vascos respondían a los esquemas y planteamientos que se había trazado. Y es en este punto en el que la obra de Ibarrola comienza a definir actitudes de vanguardia, precisamente por dirigirse hacia un realismo políticamente comprometido. Es una reacción frente a la visión edulcorada y romántica del realismo oficial que se aparta de lo concreto y cotidiano. Los temas y motivos que elija habrán de ser cercanos, absolutamente próximos, de forma que el mensaje sea explícito. Esta concreción será precisamente la causa del rechazo que su pintura produce en instancias oficiales y círculos burgueses.

Sin embargo, su realismo tampoco asume los principios del Realismo Socialista que rechaza tan pronto como conoce. El arte es testimonio de una situación —«cuando yo pinto quisiera ser mi pueblo manifestándose»— [4] pero «el arte para el pueblo» puede convertirse en un subproducto difícilmente clasificable [5]. Si los códigos han de adecuarse a la comprensión, como meta primaria, la investigación se verá encorsetada.

Ibarrola se sirve del realismo como medio idóneo para hacer más comprensible su actitud de compromiso y su mensaje, sin renunciar por ello a la pura investigación sobre los recursos plásticos. Ello le define como un artista de vanguardia.

En este sentido es crucial su etapa en París a partir del 56. La estancia en la capital francesa marca un hito tanto personal como plástico. Hasta este momento los contactos que ha mantenido a nivel artístico se han desarrollado entre el País Vasco y Madrid. Ahora tendrá ocasión de confrontar su trabajo con otras opciones y conocer de cerca a Arp, Vasarely, Léger, Mortensen y un largo etcétera. Le interesarán no sólo los resultados plásticos sino los procesos y los planteamientos teóricos. De otro lado lo que aprecia en París es el triunfo, en las galerías de las corrientes informalistas e irracionalistas. Lo poco que se expone de carácter figurativo es un arte de evasión que supone la continuidad de los movimientos ya producidos.

No encuentra entre los exiliados el ambiente de investigación estética imaginado y ello conllevará inevitablemente una cierta decepción y la búsqueda de una alternativa. El resultado será el «Equipo 57» que integran con el propio Ibarrola, Oteiza, los cordobeses Pepe Duarte y Juan Serrano y más tarde Ángel Duarte y otros como Basterrechea y Hansen. El «Equipo 57» adopta una actitud racionalista frente al informalismo. Las investigaciones de Malevich, Vasarely, Mortensen, Mondrian y el constructivismo impulsan los análisis del espacio, signo, color y funciones de la forma que realizan en esta época. El manifiesto que prepararon para la inauguración de una exposición en el Rond Point recoge todos sus estudios y la Teoría de la Interactividad del espacio plástico, una de las más conocidas aportaciones del grupo.

Cuando el «Equipo 57» se traslada a Córdoba se inicia para Ibarrola un período de fecunda relación con otros artistas y grupos españoles —«Estampa Popular», «El Paso»— y de constantes viajes por la geografía peninsular. Ibarrola se sentirá

[2] ENCINA, Juan de la: *El realismo heroico de Aurelio Arteta,* publicado en «La Voz» (27-IV-1922).

[3] ENCINA, Juan de la: Ibídem.

[4] ANÓNIMO: *Ramón Ormazabal y sus compañeros,* Edité par le Comité de Défense des Victimes du Franquisme, París, Hermel. (Obra clandestina que recogió los testimonios del Consejo de Guerra Sumarísimo al que fue sometido Ibarrola en Madrid en septiembre de 1962).

[5] Opinión del propio pintor.

distanciado de lo que ocurre en el País Vasco, aunque no haya perdido el contacto con la Asociación Artística Vizcaína a la que aporta con frecuencia todo tipo de materiales culturales —literatura, música, cuadros, etc.—, que considera pueden ser de interés.

La segunda estancia en París del «Equipo 57» —en 1959— es fundamental en la trayectoria de Ibarrola. Estrecheces económicas y dificultades se combinan con la satisfacción de ir obteniendo cierto prestigio a nivel de revistas y círculos artísticos. Es en este período cuando establece una relación muy profunda con José Ortega de «Estampa Popular» y de su mano descubre el grabado. «Estampa Popular» llevaba ya tiempo trabajando en la revitalización del grabado en España. Hasta esas fechas y haciendo excepción de los realizados por los grandes maestros, los grabados eran considerados casi como obra menor y el interés hacia ellos, relativo. «Estampa Popular» se propone recuperar el medio tanto a nivel expresivo como de investigación, tanto para proponer y realizar denuncias concretas contra el fascismo, la guerra y las desigualdades con un lenguaje comprensible, como para ahondar en técnicas y recursos. Las producciones de este movimiento se caracterizan por la sencillez de medios empleados a fin de abaratar los costes y por la claridad de los mensajes. La idea ya tenía tradición en Europa pero suponía un avance para el arte español. La adscripción de Ibarrola al grupo, que culminará con la formación en el 61 de «Estampa Popular de Vizcaya», es una muestra más de su coherencia artística y personal.

Son muchas las razones que se pueden argumentar para explicar la vuelta de Ibarrola en el año 60, justo en el momento en que está más abierto a todo tipo de relaciones y que individualmente puede asegurar su futuro mediante un contrato como agente comercial con Denise René. Quizá, según sus propias palabras, fuese determinante el deseo de retomar contacto directo con sus raíces, con la realidad del País Vasco y contribuir a su recuperación. De lo realizado y planteado por Ibarrola en estos años hay dos aspectos particularmente significativos por su concepción: la organización de los artistas en grupos provinciales —que formarán el Movimiento de Escuela Vasca— y la actividad encaminada a dotar al país de una institución de enseñanza de la práctica artística que esté vinculada a las necesidades sociales.

Si la idea de asociar a los artistas no era nueva, sí lo eran las premisas con las que Oteiza, Ibarrola y Basterretxea junto con otros, las impulsan. Ni respondían a una defensa de intereses profesionales, ni presuponían una unidad estilística, a diferencia de lo que había sido usual en el arte europeo. Desde un principio el objetivo fue «crear una comunidad sin imposición de fronteras estéticas, ni de categoría, ni de calidad. No se trataba de hacer grupos de élite…» [6]. Esta apertura que partía de aceptar cualquier modo de expresión y de asumir el pluralismo como enriquecedor, topó con actitudes más cerradas de quienes sólo aceptaban la incorporación a los grupos de los artistas en línea con las últimas tendencias del arte mundial. Analizando los hechos que darían al traste con los grupos, y desde la óptica actual, se puede deducir que las ideas de Oteiza e Ibarrola en este punto eran más integradoras y amplias. Asumiendo la pluralidad de alternativas asumían el desarrollo mismo del siglo, y se anticipaban al eclecticismo imperante en la actualidad.

El afán de divulgación y enseñanza ha estado presente en toda la actividad de Ibarrola. No extraña por ello su participación en los proyectos tendentes a la creación de una institución, de un centro de investigación y enseñanza artística.

La creencia en la necesidad y utilidad de las escuelas de arte, reafirmada por él mismo recientemente, puede considerarse como una concepción tradicional. Sin embargo la idea de «escuela» que sustenta se aleja bastante de la que animaba los centros destinados a trasmitir modelos, a encasillar la creación y en los que la investigación era una actividad ausente. La escuela debe ser una entidad totalmente relacionada con la sociedad. Para ello deberá investigar, sobre todo tipo de formas culturales, «transmitir los conocimientos artísticos, promover la creatividad y crear el pensamiento correspondiente al tiempo presente» según afirmaba recientemente en San Sebastián [7].

La enseñanza artística es planteada como una tarea en la que es imprescindible la colaboración de los propios artistas. Desde los inicios de su trayectoria plástica, Ibarrola ha sustentado la opinión

[6] ANGULO, Javier: Op. cit., pág. 181.

[7] IBARROLA, Agustín: Curso impartido en San Sebastián sobre «El Futuro del Arte» en agosto de 1984. Documentos aún inéditos.

de que esta colaboración sería la respuesta responsable del artista a las demandas sociales y quizá el único modo de evitar el «exagerado distanciamiento de las realidades». Es bastante significativo que no tuvieran —Oteiza y el mismo Ibarrola— reparos en colaborar en las instituciones oficiales de la época franquista, subordinando sus preferencias a aquello que consideran su misión, planteándose la manera de luchar contra el dirigismo político. «Nosotros nos distinguíamos de los demás artistas en que recabábamos siempre la participación en las instituciones que considerábamos de nuestra competencia. No aceptábamos ni la clausura de la Escuela de Bellas Artes de Achuri en 1937 ni nuestra marginación de los centros y las instituciones referidas al arte [8].

Estas convicciones expresadas recientemente resumen una actitud de toda una vida. Resultado de ellas fue la colaboración desinteresada en la Escuela de Deva, una de las experiencias pedagógicas más interesantes que se han llevado a cabo en el País Vasco y que tuvo su momento de máximo auge entre 1969 y 1971. En la misma línea se inscribe su actual trabajo en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, donde desde hace unos años es profesor. Una vez más Ibarrola ha descendido de la teoría a la práctica asumiendo, ya con 50 años y una salud en precario, una función que desgasta y que exige, en contacto con las nuevas generaciones de artistas. Como afirmaba todavía hace poco «soy uno de los artistas que está tratando de evitar que la Facultad de Bellas Artes se constituya en un cuerpo autosuficiente de profesionales de la enseñanza, carentes de los vínculos con la vida real del arte» [9].

El compromiso de toda una vida y la voluntad de seguir tomando el pulso a la realidad impiden el encasillamiento de la ora de Agustín Ibarrola. La modernidad de sus concepciones, que sigue reflejando en sus constantes escritos, unida a su trabajo de investigación, atento a cuanto se realiza, ofrecerán sin duda material susceptible de nuevos análisis en el futuro.

Paloma Rodríguez-Escudero
Dulce Ocón Alonso

[8 y 9] IBARROLA, Agustín: Ibídem.

Entre la tradición y la modernidad: seis escultores gallegos

María Teresa Rivera Rodríguez

Las manifestaciones artísticas de regiones periféricas o alejadas de los grandes centros culturales del país son, a veces poco conocidas o valoradas. Con esta ponencia no pretendemos hacer un estudio en profundidad de unos artistas, sino llenar un vacío y divulgar a través de este Congreso algunas manifestaciones importantes del arte gallego actual.

A nivel provincial y autonómico se han hecho algunos trabajos de interés, pero por una serie de circunstancias no llegan a un conocimiento nacional, entre los estudiosos del arte.

Quiero referirme en concreto a algunas de las manifestaciones artísticas orensanas, y he escogido por su significación la obra de seis escultores orensanos nacidos en los primeros cincuenta años de nuestro siglo. Corresponden a momentos artísticos distintos pero en todos ellos está presente su galleguidad, donde lo nuevo y lo autóctono se mezclan sin extremismos, «… se advierte siempre, siempre, cierta ponderada mesura, cierto gusto… tradicional de la forma y el orden naturales… Cierto oscuro espíritu conservador… Y esa reserva… Que va, aunque vaya también hacia lo nuevo, siempre hacia lo hondo de la natura. Y hacia lo más profundo de lo humano. Y de lo primitivo del hombre…» [1].

Antes de entrar en el comentario de la obra de estos artistas, me parece necesario, aunque sea brevemente, hacer una descripción del panorama histórico-artístico de Galicia en este período, para entender el lenguaje de estos hombres gallegos que es expresión de su historia y de su tierra.

La Historia de Galicia se enmarca dentro de los acontecimientos de la vida nacional con las características propias de la región, que en los primeros años del siglo están protagonizados por el paso del movimiento regionalista nacido en el siglo XIX a un sentimiento nacionalista en el XX. Con la aparición de «As Irmandades de Fala» y la generación «Nos», una generación literaria, hay una reafirmación de una cultura gallega, y el entusiasmo galleguista se manifiesta en las ciudades más importantes de Galicia. Con la República se crea el Partido Galleguista y se elabora el Estatuto de Autonomía aprobado en 1936. Después de la guerra civil y de la posguerra afloran de nuevo las aspiraciones autonómicas en la década de los cincuenta.

Son importantes las transformaciones en Galicia con la terminación del sistema foral en los primeros años del siglo, la prosperidad del comercio y la reactivación de la industria sobre todo en la Galicia costera que queda paralizada con la guerra civil para resurgir en los años sesenta.

En el arte hay el mismo deseo de recuperar la identidad gallega, que refleje sus propios caracteres, su personalidad. Contribuyeron a ello una serie de instituciones que surgieron en estos años [2].

[1] Trabazo, Luis: *Piedra, barro, bronce en los escultores gallegos frente a la estética de lo deleznable,* Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijóo, Orense, 1978, pág. 73.

[2] Barreiro Fernández, X. R.: *Historia de Galicia. IV. Edad contemporánea,* Vigo, Galaxia, 1981.

El panorama escultórico de Galicia durante el siglo XX, lo mismo que en la arquitectura y en la pintura, presenta dos períodos. Un primer período hasta los años sesenta, que se caracteriza por la búsqueda de un arte gallego, y coincidiendo con la afirmación de la nacionalidad. Y un segundo período que abarca desde estos años a la actualidad, en el que hay una mayor incorporación al desarrollo de las artes plásticas a nivel mundial y a sus tendencias.

En relación con el primer período tenemos una recuperación de la tradición gallega, con un retraso en relación con la arquitectura y la pintura, como ocurre a nivel nacional, y que viene motivado por la falta de una tradición inmediata escultórica y la ausencia de una clientela.

A pesar de esta situación poco favorable, hay un deseo de renovación y de incorporación a los nuevos lenguajes artísticos. Se deja sentir en las obras que se realizan, la tendencia mediterránea de influencia europea, el humanismo de tradición española y la presencia de los auctóctonos que asume arcaismos y primitivismos, unido todo a la valoración de la materia, fundamental en la escultura contemporánea.

En su evolución se inserta en el movimiento galleguista del momento, tanto en la temática de base iconográfica popular, como en los materiales, barro, madera, piedra. En especial la piedra, el granito, de honda tradición gallega, que por su dureza impone unos condicionamientos técnicos y estéticos muy determinados y característicos del arte gallego: formas redondeadas, monolíticas, tendencia cerrada, «… Los materiales nobles de tipo elemental, como la piedra y también el barro, presentan cierto carácter especial, que es muy apropiado para cumplir esa doble función, que le asigna el artista gallego. Por un lado es rica y preciosa. Dura y resistente a las embestidas del tiempo… Por otro lado, es pobre, desnuda, primaria, austera…» [3].

Después de la guerra civil y de los años de atonía de la posguerra, en los que la escultura permanece ajena a los movimientos de vanguardia y se mantiene en postulados tradicionales, hay un comienzo de renovación hacia el final de los años sesenta. A partir de estos años la escultura gallega se incorpora a las nuevas tendencias, a las innovaciones en relación con la forma, el espacio y la materia.

Tropieza la escultura en este momento con una falta, también, de tradición inmediata. Surge, sin embargo, una gran transformación en la que hay una tendencia del abandono del bloque, del concepto de plenitud y potencia formal, que es característico de otros momentos. Aparece el hueco, una nueva consideración del espacio, el sentido dinámico de las formas.

Pero, más que las innovaciones que llegan tardíamente, lo más interesante de nuestra escultura es, no la introducción de nuevos materiales, sino la nueva manera de utilizar los tradicionales, piedra, barro, bronce, y la expresividad de ellos. Esto da lugar a la investigación y empleo de elementos combinados, de acabados inéditos, de la valoración de la piedra o la madera en su estadio original.

Todo este movimiento se manifiesta en distintos lenguajes que van desde las corrientes figurativas —tradicionales y nuevas— hasta las tendencias abstractas con predominio de masas y formas que se encuadran, lejos del racionalismo de algunos lenguajes abstractos, en la tradición del país [4]. En toda la escultura está presente lo viejo y lo nuevo, las influencias foráneas y una presencia profunda de lo autóctono.

Los escultores orensanos que tratamos de dar a conocer se enmarcan en este esquema de la evolución de la escultura gallega y participan de estas características.

Al primer período y dentro del segundo tercio del siglo, pertenece la obra de Antonio Failde Gago (1907-1979) que se entronca con el primitivismo, vinculado a lo popular, enraizado en lo gallego, de principios del XX, «… nos encontramos ante un artista que por nutrirse en las raíces de la tierra se halla más allá de los tiempos, presente y arcaico, con ritmos que ondulan en el siglo XII y con esquematismos que están en el corazón del arte moderno» [5].

El material empleado por Failde es la piedra, el duro granito orensano, que trata con una finísima

[3] Trabazo, ob. cit., pág. 96.

[4] Sobrino Manzanares, M.ª L.: *Historia del arte gallego,* Alhambra, Madrid, 1982.

[5] Camón Aznar, J.: *Nota crítica,* en el «A.B.C.», de (31 de octubre de 1953). (Tomado de la Revista «Orense», año III, núm. 7, pág. 27).

sensibilidad y una técnica dura con la que arranca esas formas redondeadas, serenas, donde el sentido de la masa y el cuidado de la forma reflejan un mundo interior rico, no elemental como puede aparecer por la ingenuidad y primitivismo de sus obras.

Vive desde sus primeros años de formación los movimientos de vanguardia y recibe sus influencias pero al mismo tiempo su obra «como la de los artistas populares, coincide con el románico por su adaptación al marco y al espacio límite» [6].

Luis Trabazo [7] divide su obra en: grandes y pequeños monumentos, grupos y figuras solitarias en bulto redondo (maternidades, niños, diosas, campesinos), relieves o paneles con una galería de personajes populares, cruceros y petos de ánimas de carácter popular y fuentes. En todas predomina el volumen puro que se hace esférico, con sentido rítmico y abstracto y una profundísima humanidad, cuerpos y rostros macizos «no ríen ni lloran sus figuras. Están».

Muy próximo a Failde, dentro de la tradición popular, está Arturo Baltar (1924), «… El gran silencio de la piedra que duerme y habla… es el ansia secreta de Failde… Baltar, en cambio, no es nunca un gran silencio… Baltar es un grito» [8]. Modela en barro esculturas pequeñas, relieves, murales, cruceros y sus delicados y deliciosos «belenes». Es el maestro de lo pequeño, de lo sencillo y sobre todo de lo popular, siempre entre la denuncia y el humor, la naturalidad y la ironía. Son gentes, las de sus esculturas que hablan, gritan, se ríen, todo un mundo de ermitaños, alquimistas, brujas, máscaras.

En su obra hay un síntesis de tradición, a veces parecen, sus esculturas arrancadas de un capitel o una portada románica, y de expresionismo jubiloso, máscaras, figuras distorsionadas, fantasmas. Es el grito del que decíamos el que le da modernidad y le incorpora a las corrientes modernas. El profundo realismo de su obra resalta con una policromía de vivos colores que le acercan a la imaginería.

A las piedras silenciosas de Failde y al barro expresivo de Baltar sigue la sintetización y la búsqueda matérica del bronce de Buciños, Manuel García Vázquez (1938). Buciños no es orensano de nacimiento pero si de adopción. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, al terminar la carrera, hizo estudios en Italia, Gregia y Egipto. Pertenece a la corriente figurativa de las últimas décadas del siglo.

En su obra abstrae de la naturaleza la síntesis de sus formas pero no es propiamente un artista abstracto sino que la masa moldea sus figuras. Tiene predilección por la figura humana, en la masa de bronce surge su humanidad, madres, niños, aldeanas, impregnadas también del candor popular. Sus esculturas son piezas inacabadas, a veces placas que se insinúan las formas llenas de dinamismo, «… Buciños… levanta y estructura sus despliegues en desarrollo, sus masas de bronce, que representan, si, humanidad… pero sobre todo representan un ritmo, que es el ritmo entrañable y cósmico de la Naturaleza madre…» [9].

Más joven que los anteriores pero incorporado a la corriente figurativa es Xosé Cid (1946). Trabaja el barro y la madera, «non ten tono académico nin é formalista. Tampouco e ledo no senso da verba, nin rústico, nin imitativon nin candoroso. Na cincela hai forza e tamen dureza, sana creatividad que ven da sua sensibilidade para ver o entorno…» [10].

Su obra figurativa tiene, también, temática popular, pero sabe reunir los elementos arcaizantes con las líneas más severas del clasicismo. Abstrae de la madera y del barro las formas que no son imitativas sino una sucesión de planos que se engendran y se suceden unos a otros, buscando expresiones nuevas entre lo abstracto y el realismo.

Una escultura muy personal es la de Florencio de Arboiro, Florencio Martínez Vázquez (1945). Dentro de la tendencia figurativa, combina procesos de piedra, bronce y madera. Autodidacta, busca las formas arrancadas del bronce y de los «coios» graníticos, creando sugerentes figuras dentro de una temática genuinamente gallega llena de un naturalismo ingenuista que en muchas de sus obras desemboca en un expresionismo irónico.

6 Sobrino, ob. cit., pág. 462.
7 Trabazo, ob. cit., pág. 176.
8 Trabazo, ob. cit., pág. 186.
9 Trabazo, ob. cit., pág. 264.
10 Anxo, revista «Orense».

Sus obras son piedras cubiertas con peanas o apoyos de madera, en las que se contraponen las masas y los huecos.

ACISCLO MANZANO (1940). Su obra se sitúa entre la neofiguración y la abstracción. Desde muy joven se siente atraído por la talla y realiza sus primeras obras dentro del expresionismo ingenuista de Failde o Baltar. En esos años forma parte del grupo de jóvenes denominado por Vicente Risco «Os Artistiñas», recibe sus primeros encargos y pasa a completar su formación en la Escuela de Artes y Oficios de Santiago con Asorey y Liste. Hacia los años sesenta viaja al extranjero y se incorpora a las corrientes de vanguardia.

Durante varios años utilizó la madera como material más expresivo hasta que se decide por el barro, primero de tonalidades oscuras que se asemejen a las maderas quemadas utilizadas en su juventud, después, en Ibiza, se inclina por el barro blanco. Por los años 75 y 75 pasa al bronce algunos de sus barros ibicencos.

De la temática rural y de la estética gallega pasa a buscar una escultura de planos y volúmenes donde la referencia humana es mínima, crea torsos irreales que cubre con telas transparentes, algunas veces sus formas se llenan de energía y se asoman pequeños rostros. Siempre hay en su obra una serena belleza y equilibrio.

De regreso a su Galicia natal, en un ambiente tranquilo, llega a su etapa más informalista. El barro utilizado se vuelve oscuro, de un gris verdoso, y en su obra aparecen muy claramente las referencias clásicas fidianas, en las telas húmedas que se pegan a sus fragmentos de cuerpos. La serenidad está presente en la escultura actual e intemporal de Aclisco.

M.ª Teresa Rivera Rodríguez

Coloquio sobre las ponencias de Álvarez Lopera y Gamonal Torres, Anguiano de Miguel, Baranano, Barón Thaidigsmann, Castro Morales, Cirlot, García de Carpi, Carrasco, Julián Martín Martín, Ordóñez Fernández, Rodríguez Escudero, Ocón Alonso y Rivera Rodríguez

RODRÍGUEZ, Paloma. Me gustaría preguntarle a Fernando Martín, aunque no quiero que el debate se limite al aspecto terminológico porque el reunir una serie de personas que trabajamos sobre Surrealismo, puede dar juego para mucho más. Pero le quisiera preguntar si cuando utiliza la palabra «Superrealismo» lo hace por una predeterminación o por alguna razón determinada en vez de «Surrealismo». Si es así me gustaría conocerla, y sino, pienso que ya sería hora que nos pusiéramos de acuerdo en la terminología y que todos los que estamos refiriéndonos al mismo movimiento lo denomináramos de una misma manera. Y en este aspecto propondría, no es creación mía, ni mucho menos, el utilizar, por muy galicismo que sea, el término «Surrealismo», porque el mismo Bréton lo bendijo. En el texto de «Gaceta de Arte», debajo de la declaración, viene la frase explícita: «Reconozco oníricamente la palabra *Surrealismo* en español para denominar el movimiento francés». O sea un poco ponernos a unificar criterios y denominar a lo mismo con el mismo término.

MARTÍN, Martín. Creo que el término «Surrealismo», es un neologismo, como usted sabe, y, desde el punto de vista conceptual, a mí me parece que el término «Superrealismo» se acerca más, entra más entro de lo que significa en sí este movimiento.

RODRÍGUEZ. O sea que lo utiliza de una manera predeterminada.

MARTÍN. Sí, sí, sí.

RODRÍGUEZ. Bueno, yo no quiero continuar en este campo. Mi postura es la contraria y creo que hay cosas más interesantes. Pasando a otro aspecto, discrepo un poco de la interpretación que das al acto de «Telefonía Celeste», considero que es un acto surrealista, y la versión que tengo, a través de uno de los participantes, Pepe Caballero, es que se pretendió crear un acto de provocación. Al mismo tiempo que Adriano del Valle iba recitando los poemas, había dos pizarras, dos encerados, y, mientras Pepe Caballero pintaba, dibujaba, deprisa en uno, en cuanto estaba cubierta de dibujos esa pizarra, pasaba rápidamente a la otra y un ordenanza se lo borraba; con lo cual se fue creando dentro de la sala una tensión, una irritación cada vez más constante porque el público no conseguía ver que es lo que había dibujado Pepe Caballero. Esto fue encrespando los ánimos, fue creando en la sala un malestar cuyo clímax fue aprovechado después para el numerario de Adriano del Valle, de decir el versito y de decir aquello de que «como soy un poeta tan surrealista, tan original y tan nuevo, ahora mismo me agacho y pongo un huevo». Y va y pone el huevo encima de la mesa. Que esto provocara hilaridad también es lógico, además hay que pensar en la mentalidad del momento, pero que indudablemente eso tuvo una carga provocativa, yo creo que sí. Y además, de todas formas, el Humor es una vía de realización del mundo que han utilizado los surrealistas, y si es «negro» mejor.

MARTÍN. Bueno, en primer lugar si eso no fuese surrealista, o no lo hubiese conceptuado como tal, yo no lo hubiese traído, ¿no?

En segundo lugar nunca he negado, y además lo puedes leer en mi ponencia, que eso no tuviese una función provocativa, al contrario, las tenía, y

con todas las de la ley. Pero, lo que sí digo, y así te lo debería explicar José Caballero, perdón, Pepe Caballero, pero a mí no me lo dijo de esta manera. Pero además, hay una prensa en la que queda muy bien marcado cual fue la interpretación real, tanto el «Diario de Huelva» como «ABC». La intencionalidad de provocación no la consiguieron, según los testimonios escritos. O sea que, su intencionalidad por supuesto era ésta, pero el resultado no lo fue ni muchísimo menos, por lo menos a raíz de la lectura de los testimonios escritos.

Insisto, por supuesto, que era un acto pedido para provocar dentro del público, pero que no lo consiguieron.

Sobrino, Marisa. Yo quería decir que la ponencia del Sr. Gamonal me interesa mucho, pero me hubiera gustado que hubiera profundizado más en esa relación entre el planteamiento de *Los Desastres de la guerra* de Goya y el de los dibujos de la guerra en la época republicana. Me gustaría saber si hubo, digamos, algún punto o perfil común entre los diversos dibujantes que trabajaron apoyando la República en ese momento, durante la guerra. Y me gustaría saber si hubo temas comunes, que creo que los hubo en el caso de Castelao, e incluso matizar los distintos planteamientos entre Goya en *Los Desastres;* la «barbarie» parte tanto del enemigo, del invasor, como del propio pueblo español, mientras que eso parece que no ocurre en los dibujos de la República, que siempre la «barbarie», la destrucción es el Fascismo.

Gamonal, Miguel. En eso estoy completamente de acuerdo. Lo que ha podido ocurrir es que, dada la brevedad a que me he visto sometido, no haya quedado muy claro, pero, vamos, creo que al final lo he dicho, que fundamentalmente el dibujo pretendía ser una invectiva. Todo este dibujo propagandístico pretendía, y en eso estoy perfectamente de acuerdo contigo, una invectiva frente a la denuncia indiscriminada de la «barbarie», tanto por un lado como por otro como en Goya. Prácticamente en ningún dibujante republicano llega a existir esa visión mucho más global de Goya, eso por supuesto. Pero mi compañero, que ha hecho la ponencia conmigo, quiere contestar también.

Álvarez Lopera, J. No, lo que pasa es que la lectura que hicieron los republicanos de Goya, y hablo de la versión oficial, fue excesivamente esquemática. No había lugar en la lectura de un Renau, por ejemplo, a mantener que en la obra de Goya hubiese el menor síntoma de contradicción interna. Simplemente el pueblo se identifica con la causa de la libertad, para Renau, tanto en 1936 como en 1808, y a Goya se le convierte en el intérprete de este sentimiento popular. En consecuencia, la mayor parte de la obra gráfica o de los carteles que se hicieron no podían dar lugar a este tipo, de reflejar la «barbarie» como un todo. Entre otras cosas porque, de lo que estamos hablando es de arte de propaganda, se quiera o no, y en el arte de propaganda ese tipo de matizaciones no pueden existir, porque en el momento en que se hagan visibles, se pierde el papel propagandístico y entonces, ¿para qué lo hacía el gobierno republicano?

Hay, de todas maneras, en algunos escritores una visión más matizada. Xurriguera, por ejemplo. Xurriguera se refiere a lo que después ha estudiado con bastante mayor perspicacia quizá Hubert Damis: *Goya y la contradicción del siglo de las Luces;* pero, son casos aislados. Igual que un caso aislado, o al menos digamos que está al margen de la versión oficial republicana, lo que van a sostener gente como Gaya, en cierta manera, o sobre todo Bergamín. Hay un artículo primoroso de Bergamín, escrito fuera de España, que se llama nada menos que *Goya, pintar como querer,* en el que la defensa que se hace de Goya es precisamente el de la libertad del artista, el del antidogmatismo. Pero, ya sabemos que las posiciones de estos escritores que estaban alrededor de «Hora de España» no eran precisamente las que eran asumidas por los organismos de propaganda.

Sesenà, Natacha. He estado escuchando con atención todas las ponencias, y, yo quisiera quizá que reflexionáramos un poco juntos, sobre todo porque ha sido mencionado muy de pasada en la comunicación de Javier Hernando Carrasco, la incidencia que en el arte actual tiene el mercado. La aceptación o no por el artista de los valores del mercado. Yo sé que es un tema arduo, es un tema evidentemente muy polémico, pero creo que no debía de obviarse en un Congreso sobre *lo Nuevo y lo Viejo del Arte Contemporáneo.* Entonces, como él ha sido quien ha hablado de este Grupo que acepta el mercado del arte, me gustaría que ahondara un poco más en este tema. Y también en como este mercado a veces es manipulado por otros circuitos, que son los circuitos que manejan los medios de comunicación.

Carrasco, J. H. Bien, yo he planteado el mercado no como un tema en sí porque ése sería un

tema de Sociología del Arte. Lo que decía es que efectivamente, los pintores de soporte de superficie, a pesar de que son muy radicales en términos ideológicos, sin embargo dan por asumido que no van a poder luchar contra esa práctica de mercado burgués. Es decir, que está aceptando el valor de cambio de la obra artística. Esto es una cosa que tampoco es que nos tenga que extrañar mucho porque desde el momento en que el arte de concepto, precisamente sí que se plantea este tema, y su fracaso me parece bastante patente, y ahí además hay un libro bastante interesante, *El escrito de las vanguardias artísticas,* hecho desde varias perspectivas, en que queda bastante claro. Yo, simplemente, lo planteaba como una cierta contradicción que existe entre unos artistas, que a pesar de ese radicalismo y a pesar de esa práctica que no quiere ser burguesa, están asumiendo un medio de difusión de la obra artística que es eminentemente burgués. Esto por una parte, por otro lado los artistas, hasta los de posiciones más radicales, no han sido capaces, porque probablemente no exista, de dar una alternativa al mercado burgués sería la de una sociedad de mercado, por tanto una sociedad que nada tiene que ver con ésta. E indudablemente en este ámbito no es posible. Tenemos casos de artistas, precisamente estoy pensando en un artista catalán como Niebla, que es un hombre que siempre se ha preocupado por este tema, por este problema, y que ahora, últimamente está intentando resolverlo a base de hacer grandes murales en diferentes sitios, en Playa de Aro acaba de terminar uno, como una manera de llevar el Arte al ámbito social, en una relación más directa entre el público y el artista. En que el propio trabajo se convierta en un elemento de relación con el público; todo esto lo está planteando Niebla desde hace tiempo y últimamente se le ha ocurrido esta idea más o menos. Pero claro, yo recuerdo que el propio Niebla, en el año 74-75, en una revista de arte que ya no existe, que era «La Gazeta de Arte» de Madrid, planteaba la imposibilidad absoluta de evadir este mecanismo, es decir, la alternativa de otro trabajo o la asunción del mercado del arte. No hay otra posibilidad. Entonces, ya digo, yo lo planteo en su propia superficie como una contradicción que es significativa: a pesar de toda esa ideología y toda esta relación entre obra, entre objeto, etc. sin embargo van a las galerías y salen los panfletos. Por ejemplo el texto aquí aludido de Carlos León en la Galería Juan Mas de Madrid en el año 76-77 es un auténtico panfleto, en una línea más clara, pero está allí, es el Catálogo de una Galería. Por tanto no se lo plantea. Esto no es más que una consecuencia de ese fracaso, de esa imposibilidad, por tanto la solución sería transformar la sociedad. El Arte no puede evadirse de esa práctica si no se transforma la sociedad. Por tanto, creo que es un fracaso asumido por todos los artistas. Lo que ocurre en los 80, es que, además de asumir ese fracaso del mercado, diríamos también que relegan el tema ideológico absolutamente. Se ha caído ya en la práctica más burguesa, en ese sentido en la total autonomía artística, que por otra parte es lo que estaban planteando los americanos ya en los años 60. La nueva abstracción americana asume plenamente este planteamiento. Entre un Moherwell, que todavía es un hombre bastante ideológico, y por ejemplo un Reinhart, bueno aunque sea del 50, un Olitsky o un Kelly, hay esta diferencia. Ya ese elemento ideológico no existe. En Europa esto ha pasado después hacia los años 80, y se ha relegado definitivamente.

Entonces, ya no se plantea sólo el tema del mercado ni siquiera el tema ideológico, es ya la autonomía absoluta, la autonomía plena. Es una contradicción más dentro de esa enorme contradicción que es el soporte de superficie en España. Pero, ya digo que el tema del mercado artístico habría que verlo más en ese ámbito de una nueva sociedad. Yo por lo menos no veo otra solución y me parece que los pintores tampoco han visto otra hasta el momento.

JULIÁN, Imma. Para Paloma Rodríguez. Mi pregunta es en relación con la obra de Ibarrola, me ha interesado el tema de la estampa popular, en relación al grabado. Pero, discrepo en el sentido de que Ibarrola cuando inicia su investigación con el Equipo 57, partiendo como todos los estudiosos, hacia un arte abstracto de la obra de Malevich, y formulan toda la teoría de la interacción de espacios, espacio color, espacio masa etc. etc… Creo que cuando el equipo se deshace, se deshace por cuestiones políticas pero también porque llegan, no a un punto cero, sino a un punto mil, que no tiene ya más salida. Se encuentran con las mismas fórmulas que pueden hacer sus obras no figurativas, o sea abstractas, pueden también hacer obras figurativas. Y no creo en la obra de Ibarrola plasmado este positivo y negativo, que se nos da en la obra

de Malevich, dentro de una obra figurativa. Esto es una cuestión.

Otra cuestión sería, cómo se hace, lo que podríamos decir la vía tradicionalista dentro del País Vasco tipo Arceta.

Por otro lado, en relación de la cuestión de la obra en sí, y del estatus del arte, del estatus de la obra, del mercado etc. etc… cómo Ibarrola lucha en contra de ello, para vender sus grabados a unos precios irrisorios. Me acuerdo haberla comprado por ciento veinticinco pesetas.

Todo esto son puntos que me parecen muy interesantes dentro del conjunto de esta producción.

Rodríguez. En primer lugar, hablando con Ibarrola, porque la principal fuente no son los libros escritos, sino la propia persona que yo la tengo muy cerca, ya que es compañero en la faculta de Bellas Artes, y es fuente de ineludible primera mano.

Él señala, según su criterio, que en la desaparición del Equipo 57, a parte de haber llegado a punto, digamos cero, está el hecho político, y el político con mucha gravedad. ¿Por qué? Porque al Equipo 57 se le va sumando gente, y una de las personas que se le suman, es precisamente Néstor Basterrechea. Y en estos momentos del año 60 o por ahí la controversia, partido comunista, partido nacionalista vasco al que pertenece Basterrechea, es una controversia perfectamente fuerte. Entonces Basterrechea teme que este arte popular en que están empezando a aparecer los obreros, las fábricas, incluso mensajes que el que entiende sublimares, pueda al final convertirse en un arte realista al servicio de un determinado grupo político.

Pero hay otro hecho que es muy curioso, que no me ha dado tiempo de señalar, y es que el Equipo 57 desaparece, pero Ibarrola vuelve al País Vasco, justo en un momento en que Denis René, le hace el ofrecimiento de convertirse en el intermediario de su galería, una de las más importantes de París. Ibarrola tiene la tentación, de aceptarlo, puesto que tiene una situación económica totalmente precaria, su mujer trabajando de señora de la limpieza, él mal viviendo, y se da cuenta que como se quede en París, tiene que renunciar totalmente a su vinculación a la escuela Vasca, que tiene que renunciar a lo que han sido sus principios hasta este momento. Ibarrola abandona París por sorpresa, dejando todo el mundo allí, y se planta en Bilbao, y encuentra evidentemente un Bilbao muy dispar, completamente dispar a París. Creo que quizá por la falta de ambiente y de apoyo, éste es el gran problema, es por lo que no sigue la línea del Equipo 57. Porque como tú bien dices, a pesar de que haya pintura figurativa incluso ahora, o la utilización en escultura de las vías del tren, sigue utilizando un lenguaje conceptualmente abstracto.

Por otro lado, respecto a lo que ha señalado sobre Arceta, el realismo primero es un realismo deudor de Arceta y de Vázquez Díaz. Lo que ocurre, como él indica, es que Vázquez Díaz es tan excelente maestro que no deja a sus alumnos que le copien, y él intenta superar. Evidentemente en cuanto a Arceta, yo lo que sigo viendo en Ibarrola, incluso en el principio, es esta tendencia hacia el muralismo, lo grandioso que le lleva a hacer obras desmesuradamente grandes.

Respecto al mercado, bueno yo te podría decir que Ibarrola actualmente cambia cuadros por mercancía, que estamos casi en una economía de trueque medieval, es una medida absolutamente real. Para cambiar su coche que tenía agujeros infinitos, acaba de cambiarlo por otro, por un coche de segunda mano. Con lo cual, su negativa al mercado es total, pero si se le quedara algún resquicio de negativa al mercado, es que el mercado a su vez, quitando la fantástica galería que fue Migueli, hasta que desapareció, le ha apoyado muy poco. Porque un hecho curiosísimo en el País Vasco, es que en diez o doce años que yo llevo no han aumentado las galerías, al contrario han ido desapareciendo. ¿Así, es que lo que hace no encuentra sensibilidad, o qué es lo que ocurre?

Rovira, José M.ª Quisiera plantear sólo tres discrepancias con la intervención de Aída Anguiano. Las tres discrepancias serían:

1. Discreparía con la idea de arquitectura moderna que has defendido, en el sentido que arquitectura moderna en Madrid en la década de los 40-50 sería aquella que se dedica a inspirarse, por decirlo de alguna manera, en las arquitecturas más o menos vanguardistas, organicistas, aaltianas o llámale como quieras. Me parece que desde los años 40, es decir desde la reconstrucción, y precisamente porque la arquitectura no es un cuadro, no es una pintura, sino una técnica intelectual que abarca diversos campos desde la tecnología hasta lo que tú quieras, los arquitectos que se ocupaban de la reconstrucción hacían una arquitectura, unas plantas de arquitectura directamente copiadas de las

experiencias más vanguardistas de Holanda, de Berlín, etc.; es decir que si te repasas las plantas de los ejercicios de arquitectura… de los individuos de esta época; arquitectura moderna no es sólo ésta que más o menos se ocupa de estos temas. Esto sirve, para entender que es mentira este corte dramático que quieren ser muchos arquitectos y artistas en lo que representó la postguerra. La postguerra, evidentemente, representó cosas, pero tampoco tantas, al menos en arquitectura.

2. Cuando has dicho que en los años 50 se pone de moda, o los arquitectos se empiezan a ocupar del tema de las preexistencias ambientales, tampoco creo que sea verdad. En los años 50, lo que pasa es que aparece un libro de Rogers, que se llama la *Experiencia de la Arquitectura,* en el que el tema de las preexistencias ambientales se quiere ver como una crítica al dogmatismo de las experiencias de las vanguardias, el racionalismo: el dogmatismo de la carta de Atenas, el dogmatismo de los cinco puntos de Le Corbusier, etc… No es más que ideología bastante barata. Pero en cualquier caso, el tema de las preexistencias ambientales, no se inventa en esta época, sino que esto se inventa cuando el arquitecto como individuo es una persona o un intelectual que sabe enfrentarse a un contexto, y esto lo inventa Alberti y lo sigue Borromini, Alberti es del s. XV y Borromini del s. XVII, como tú bien sabes.

3. Que esta preocupación que hay por los críticos, los arquitectos que quieren explicarse en clave clásica o clave moderna me parece que lo ven zanjado, a mi modesto entender ahora; en la revista de la Dirección General de Arquitectura hay un artículo del año 46-47 de Alomar, no el que tú has citado, sino uno mucho anterior, y otro de J. M.ª Sostres y otro de Francisco Mitjans; que dejan perfectamente a las claras este problema, desde la teoría, sin fijarse tanto en cuestiones puramente estilísticas o puramente de actitud vagamente relacionadas con determinada ideología nacional-socialista, o de ésta que todos sabíamos que había por los años 40. Quiero decir que estos tres artículos, a mi entender son los que nos explican cómo el arquitecto, como intelectual se desmarca de estos Ismos, de estas mimesis, de estos parecidos tan directos.

El artículo de Mitjans, por ejemplo, recuerdo que tiene un dibujo precioso en el que se ve un edificio en construcción que sería uno suyo, que es el que está en Balmes-Mitre de Barcelona, en el que se ve medio edificio en estructura y medio terminado. Los propietarios con abrigo de pieles y un traje negro y una especie de neo-cadillac en la puerta, miran cómo se construye el edificio. En cambio se ve muy bien que el arquitecto no está. Y en el artículo de Mitjans deja bien a las claras este papel de técnico-reproductor que es el arquitecto y que será el arquitecto. Por tanto me hubiera gustado más escuchar esto. Tampoco tú me tienes que contar lo que a mí me hubiera gustado escuchar, pero en estos tres artículos está bastante lanzada una teoría de arquitectura, tanto desde Madrid, como desde Cataluña, que durará bastantes años, al menos hasta lo que luego Fullahondo, Moneo y compañía definieron la Escuela de Madrid o la Escuela de Barcelona.

Anguiano, Aida. Yo he optado por un criterio, y me parece muy bien que a ti te gusten en cambio otras cosas, tienes tu perfecto derecho a plantear que esta teoría, se plantea muy claramente en Madrid y en Barcelona desde los años 46. Y discrepo, lo siento, porque creo que hay una cosa: la década que yo he elegido, la del 49 al 59, me parece mucho más interesante, es una cuestión personal. Me parece mucho más interesante que la anterior porque tú podrás decir que la arquitectura ha acabado, que a ti te parece que es un problema de estilo…, yo no he hablado jamás de estilo y tengo clarísimo que no se puede hablar en términos de estilo desde el s. XVIII, como signo de una época, sino que se puede hablar de tendencias distintas que responden a ideologías y a grupos sociales de finales del s. XVIII. No sigo por ahí porque la discusión podría ser muy larga. Pero yo me he centrado claramente en esta década porque me parece una década importantísima, y además, por lo leído al inicio de mi ponencia he establecido la relación que efectivamente tiene esta revolución arquitectónica. La exposición ha tenido que ser rapidísima, pero una de las cosas que no he dicho, es que los arquitectos madrileños, llamados la Escuela de Madrid, como los denomino en mi ponencia, en esta década consiguen una serie de premios internacionales clarísimos. Cuando el ministro de Asuntos Exteriores encarga a Ramón Vázquez Molezún y Gavino el Pabellón español en la Trienal de Orlén, se llevan también el premio de la Trienal de Milán, un reconocimiento internacional y da la casualidad que es precisamente en este Pabellón cuando se da a conocer por primera vez en el extranje-

ro Chillida. Por primera vez la escultura de Chillida sale de España en este Pabellón que se lleva el premio de la Trienal de Orlén. Para mí, estas obras, y podía haberme extendido muchísimo más, son revolucionarias. Entonces podría decirte la idea que yo tengo de la arquitectura, hay quien dice que la arquitectura ya ha desaparecido, como hay quien dice que la pintura había muerto, como decía el otro día Ángel González; yo creo que la arquitectura no ha muerto, pienso que por un lado tiene que responder a unas funciones muy claras; y que la arquitectura es el espacio que el hombre puede transformar y en el que va a vivir, y que yo no sé por qué se va a considerar una iglesia románica arquitectura en el sentido de obra de arte, una catedral gótica, en el sentido de obra de arte, el Palacio Farnesio, y no vamos a considerar una arquitectura en sentido de obra de Arte el pabellón de la exposición de Bruselas de Molezún. Para mí sí, porque significa que tú configuras un espacio de una manera estética, que al mismo tiempo cumples una función específica, y que lo construyes con unas técnicas y con unos procedimientos que ese momento en el que vives te aportan y que les entregas. Yo creo que la arquitectura no ha muerto, tú puedes creer lo contrario, yo creo que en los años 40 no se hizo la arquitectura en el ámbito madrileño; para mí ahora Cataluña nos ha precedido en este campo porque efectivamente algunas obras de Coderch de la década de los 40 efectivamente para mí están anunciando un nacimiento de la arquitectura moderna en España. Creo que la vanguardia arquitectónica, y no he querido emplear este término porque no me gusta, he preferido decir arquitectura moderna, la arquitectura de los arquitectos que he citado es auténtica arquitectura como la crítica internacional reconoció y desde luego no han copiado miméticamente ni plantas, ni distribuciones, ni organizaciones especiales; se han inspirado como todo el mundo se tiene que inspirar en algo.

De Baranano, Kosme M.: Quisiera detenerme en un *a priori* con el que ha comenzado Paloma Rodríguez su exposición, apoyado por no sé qué conclusiones tomadas recientemente en San Sebastián. Creo que ha hablado de escuela vasca al comienzo como un apartado histórico artístico en el que ella no iba a cuestionar el valor o la validez. Vamos, lo que yo me cuestiono es su existencia. Y como crítico, o como historiador, o como lo que quieran ustedes, creo que primero hay que desmitologizar esa falsa categoría que existe de pintura vasca y también ciertas posturas, mejor dicho, ciertas obras (en las posturas no quiero entrar), y por ejemplo, las de Ibarrola como otros muchos, podríamos empezar con Maeztu e incluso con Guiard, habría que ver los modelos referenciales, constantes, permanentes, que imitan, por utilizar una palabra sin demasiada agresividad, no quisiera citar nombres ahora porque estas cosas se hacen muchísimo mejor con diapositivas, comparando, pero claro no las he traído. Únicamente quiero señalar una frase de Julio Cortázar, el escritor, que hablando de otros escritores dice algo así como: «los escritores deben matar freudianamente a los maestros de los que se han ocupado o de los que se han servido, matar freudianamente en la práctica del oficio»; y en la práctica del oficio de Ibarrola, y como Ángel González ha señalado acertadamente con respecto a los grabados, a las xilografías yo creo que no han superado a los maestros, no los han matado y en este sentido haría un recorrido por toda la historia de este mito de la pintura vasca; desde la primera obra (en 1919) que así se titula, de Juan de la Encina y como los mitos, ésas se repiten clínicamente, 20 años después Gregorio Ibarra se volvió a ocupar, años después, por los 40 creo, se ocupa Flores Caperociti, desde el exilio, en los 60, Gorostiza y creo que fue en 1981, la propia Caja de Ahorros montó una exposición que paradójicamente o simbólicamente se llamaba también «la trama del arte vasco».

Rodríguez. He intentado aquí no definir mi creencia o no en la escuela vasca sino intentar analizar cuál era la creencia de la persona a la cual estaba dedicando el trabajo. Si lo que quieres saber es cuál es mi planteamiento, estoy de acuerdo contigo: yo no creo en la existencia de la escuela vasca. No lo creo porque no lo he creído nunca y porque repasando la historia desde lo que se llama los inicios de la escuela vasca me doy cuenta de que no existe. Es un mito auténtico, un mito real, sobre el que se montan muchas cosas que tú acabas de citar ahora, y que sigue vivo; y lo curioso del caso es que los jóvenes artistas salidos de facultades de Bellas Artes en el año 84, siguen pensando que existe la escuela vasca. ¿Por qué no creo en la escuela vasca? Pues porque creo que lo que han hecho la mayor parte de los pintores que hoy denominamos escuela vasca, es, cuando han sido sufi-

cientemente conocidos, mirar por dónde iba la especulación, el trabajo, la investigación artística europea, e intentar trabajar en esa línea. Hace poco leía en un libro un artículo sobre ese tipo de cuestión. El problema no es si existe o no la escuela vasca, sino cómo se definen a sí mismos los que están dentro de lo que se puede llamar escuela vasca, o lo que se da en llamar escuela vasca. Además sería muy conveniente separar, si cuando hablamos de escuela vasca hablamos de la escuela vasca como podríamos hablar de la catalana, con unos componentes específicos, que son sólo suyos, o si lo que hablamos es de pintores que nacen en el ámbito vasco y que, por lo tanto, forman la escuela vasca. Pero esto no habría que referirlo a la escuela vasca, sería una cuestión mucho más amplia, porque habría que referirlo al resto de lo que hoy llamamos escuelas. Si por el mero hecho de nacer en una zona hay unas características, unas improntas, unos rasgos, se puede hablar de una coordinación, o si, por el contrario, lo que ocurre es que son gente que ha nacido en una misma región, como podría ser el caso de hablar de arquitectos madrileños o hablar de historiadores japoneses. Por otro lado, respecto a la mimesis en Agustín Ibarrola yo no pretendo indicar que no exista, pero no creo que sean mayores a otras. Es muy vieja la polémica entre Chillida y Ramón Carrera y entre Chillida y Oteiza: curiosamente, son los dos grandes mitos de la escultura actualmente en el país vasco. Problemas que les han llevado en muchas ocasiones a que rompan sus relaciones y a que precisamente sean estas cuestiones las detonantes de que se vengan abajo grupos como Rain, Emen, Gaur, etc. Por otro lado tú me has señalado el intento de superación de los maestros, efectivamente yo estoy absolutamente de acuerdo en que tienen que superar a los maestros, pero el problema que yo intento analizar aquí es en darles recomendaciones a los pintores sobre qué es lo que tienen que hacer o en poner flotadores a las obras de arte, sino que como misión de un historiador puede ser única y exclusivamente recoger cuál es la realidad que ve. Son muy discutibles las referencias de Agustín Ibarrola, como es muy discutible si es anterior la obra de Jorge Oteiza que tiene 80 años a la de Eduardo Chillida que es mucho más joven; se inscriben dentro del mismo contexto. También Chillida, descalificó a otro escultor, Ramón Carrera, por decir que le copiaba, la vieja polémica. Precisamente, ese es uno de los datos que yo he señalado para indicar que se vienen abajo los intentos de creación de grupos, yo no voy a hablar de escuela vasca, sino de grupos de gente que trabaja en una misma provincia, en una misma y que intenta conjuntamente subir el nivel, el listón de su zona, o hacer algo que tenga relación con su zona.

Respecto al grabado que tú me has indicado ahora, no lo supera, efectivamente; pero lo que yo me cuestiono es si Estampa Popular se planteó en algún momento superar algún maestro; lo que pretendió Estampa Popular fue recuperar el grabado que antes era un producto de segunda categoría para 1.º, conseguir revalorizarlo y 2.º romper un poco con la idea de la obra de arte única, irreproducible que por lo tanto tiene unos costes muy superiores y de que esa misma razón, al recuperar el grabado, para conseguir abaratar sus costos, y ellos mismos lo confiesan, recurren a técnicas muy pobres, incluso utilizando un papel espantoso o unas planchas increíblemente malas. Pero lo hacen conscientemente de que el grabado en ese momento es vehículo temático, vehículo de compromiso. Entonces, evidentemente la calidad de los grabados de Estampa Popular es muy cuestionable, pero están ahí. Yo no me he puesto a analizar si como grabados son buenos o son malos.

De Baranano. Bueno, en 1er lugar perdona si he entendido mal que has comenzado con un «a priori». Respecto de lo que dices ahora, escuelas, haylas, pero no las hay en el siglo XX. De superar a los maestros yo hablaba en términos de la práctica del oficio y Chillida supera a Oteiza; Chillida tiene una obra inmensa de más de 100 piezas distribuidas por los mejores museos del mundo, y Oteiza tiene una obra en tizas y las obras que tiene en piedra, por ejemplo, el monumento al padre Donosti entre otros, están mal trabajadas y la técnica es fundamental en la obra de arte: que las obras estén bien trabajadas, que estén en el sentido también por citar a Ángel González, de la perfección, del acabamiento. No quisiera entrar en la polémica Chillida-Oteiza porque estamos en otro país y creo que a muchos les queda un poco lejano; pero es evidente, sobre todo cuando se contrastan las obras. El criterio de edad, que Oteiza sea mayor que Chillida no es ninguno: porque con el tiempo hay gente que aprende más que los maestros y que los superan. Si nos hubiéramos tenido que quedar todos en los conocimientos o en la categoría hu-

mana y profesional de algunos maestros que hemos tenido, pues no sé…

RODRÍGUEZ. Yo no he dicho que Oteiza sea superior a Chillida, sólo he dicho que las soluciones que tú planteas de superación a los maestros y de enfrentamiento, están ahí que hay mucha gente que siguen opinando que se copian. Chillida está en todas partes, efectivamente, pero es que Chillida se ha preocupado de estar en todas partes, mientras que Oteiza se ha quedado recluido voluntariamente en Alzuza, evitando presentarse a Bienales, después de aquella famosa a la que se presentó. Tienen dos planteamientos diferentes, yo no me meto a enjuiciar actitudes. A uno le puede parecer superior una u otra, lo que responden las realidades es a dos situaciones diferentes.

DE BARANANO. Bueno, el criterio de reclusión voluntaria no me sirve puesto que Oteiza, aunque se ha recluido como tú dices, ha seguido trabajando en tiza, que es más fácil que trabajar con materiales que ofrecen una resistencia a la actividad humana; y con respecto a gente que se recluye, pues no sé, creo que también Antoñito López está bastante recluido, pero la obra de Antoñito está dispersa por el mundo.

CIRLOT, Lourdes. Yo tan sólo quiero hacer un comentario a Imma Julián, en relación al grupo Gallot. Hay un tema que me preocupa y es si el grupo conocía o no las actividades del grupo Gutai, japonés, en Osaka, porque claro, realmente hay posibilidad de que las conocieran a través de las actividades en Norteamérica del Black Mountain College con John Cage. Entonces realmente no serían unos neo-dadás o unos neo-futuristas, sino que lo que serían es unos pre-happenings en Cataluña, pero teniendo en consideración que el happening ya era una corriente casi plenamente instaurada e instituía en Norteamérica, tanto por Cage, que en el 52 empieza esas actividades como por el grupo japonés Gutai.

JULIÁN. Me parece una pregunta excelente. No conocían al grupo Gutai, porque ellos mismos se declaran reiteradamente absolutamente ignorantes; o sea, que no conocen nada, que lo hacen todo por instinto. Hay un texto largo, por una parte de Alexandre Cirici, por otra parte de tu padre, supongo que lo debes conocer. El de Cirici mostraba de forma extraordinaria el entusiasmo (eso era muy propio de Cirici) y decía de ellos: «estamos lejos de la época de los críticos cuando unos dilettantes de las obras de arte dogmatizaban sobre el gusto. En nuestro tiempo de "Kunstwissenschaft" lo más propio es entender las cosas como las entiende el biólogo, etc…». Tu padre era más reflexivo, era mucho más sereno, y decía: «el grupo Gallot actúa más desde un ángulo sociológico, aunque con significativas maneras de cerrar el círculo y negar la subversión en el mismo momento de producirla, que en lo propiamente artístico. Seguidores de Pollock, Hartung y Mathieu, aparecen como partidarios de la «Action Painting», llevando las cosas a su extremo; es decir, multiplicando el factor activista en la medida en que se arriesgan a dividir el factor pictórico». Cuando alguno dice que tal cuadro podría haberlo hecho quien fuera, tiene a veces razón, pero éste es un signo positivo y negativo a la vez de nuestros días, la búsqueda del valor de la pintura, materia y color en sí. Yo de todo lo que he leído del grupo Gallot en ninguna parte se dice que ellos conocieran al grupo Gutai y yo creo que no lo debían de conocer. O sea que tal vez tenían una ligera referencia, pero si la tenían, que no lo sé con certeza, sería muy cogida por lo pelos; eran una gente bastante «bruta» para entendernos.

CIRLOT. Quizá encuentro la respuesta en el texto de mi padre, porque habla de que hay una relación con el conocimiento de la obra de Pollock, de Hartung, de Mathieu… Si hay un conocimiento de la obra de Pollock puede haberlo y de hecho estoy completamente segura, que existe también un conocimiento de la obra del Gutai, porque esa relación se ha establecido en numerosas ocasiones. Pollock como elemento relacionado con John Cage y con el Black Mountain College; esa posibilidad de establecer la conexión a través de esos elementos creo que podría mostrarnos un camino en ese sentido. Aparte de todo, si ellos se declaran seguidores de artistas como Pollock y del «Action Painting», tampoco son tan ignorantes.

JULIÁN. Quería decirte que una cosa es lo que escribe un crítico erudito y otra cosa es lo que pueden hacer unos artistas no eruditos que han oído hablar de Pollock, que han oído hablar de Mathieu, o de otros nombres que sonaban mucho, pero esto es un nivel. Otro nivel es que conocieran realmente la obra de estos otros artistas a fondo.

BONET CORREA, Antonio. Sí pero a veces, y ésta es la labor del historiador; pasados los años y tras investigaciones de hemeroteca y algo así, se puede

encontrar, a lo mejor un nombre de una revista americana cualquiera, absurda, una revista internacional en español, donde hay un artículo que puede ser leído por uno y que le da la idea. Porque esas cosas ocurrían mucho en esos años, que casi nada, podía dar una sugerencia enorme a unos jóvenes artistas. Pero eso es una hipótesis que a lo mejor, con los años, se puede encontrar entre los papeles.

Julián. Yo por ejemplo, cuando hablé con Tàpies y le mencioné el grupo me dijo: «bueno hay un antecedente japonés que era precisamente pintar directamente con gallos».

Bonet. El antecedente es Hokusai, del siglo XVIII.

Suárez, José Carlos. Mi pregunta va dirigida a Paloma. Si tenemos en cuenta el informalismo y el arte normativo había acabado con la representación, el caso de Ibarrola estaría entonces incluido en lo que Tomás Llorens ha denominado conversiones, que se encuadraron en un neo-expresionismo muy en la línea de José Ortega de Estampa Popular. Entonces, ¿en qué fórmula basa Ibarrola su paso de la linealidad rigurosa normativa a la representación de la figura? Luego otra pregunta que iría dirigida a Ángel González. Yo no entiendo muy bien cuando habla de que el Equipo 57 era hermético, no sé hasta qué punto, más bien habría que llamarlo «desconocido» en vez de hermético, porque es muy curioso que su primer manifiesto lo publican en París, su actividad la desarrollan de cara a centroeuropa y norte de Europa. Su segundo manifiesto ya lo hacen en Madrid, pero es muy sintomático que si las corrientes de vanguardia, es decir, corrientes normativas en las que estaba el Equipo 57, y el informalismo, en Cataluña el Equipo 57 pasa totalmente inadvertido, el mismo Tàpies lo reconoce en una entrevista que precisamente le hace Imma Julián, y de hecho tampoco hicieron ninguna exposición. Luego por otra parte dices que las propuestas del Equipo 57 eran inviables; Paloma dice que también de ese «impasse» hubo otros grupos que salieron, ¿por qué no el Equipo 57? Entonces quizá habría que preguntarse si no fue quizá por la situación, por el contexto histórico del país, que hizo que miembros del Equipo 57 se replantearan la especificidad del arte; porque es muy curioso y sintomático que no fuera sólo Ibarrola uno de los «conversos» como le llama Tomás Llorens, sino que también Pepe Duarte se pasase a Estampa Popular; y teniendo en cuenta que el manifiesto del Equipo 57 viene encabezado fundamentalmente con ese alegato que hacen en contra de los salones capilla, contra los marchantes aprovechados y contra los precios abusivos; cosa que estaría dentro de la concepción que del mercado artístico tenía Estampa Popular.

Rodríguez. Creo que la contestación a tu pregunta la has dado implícitamente tú. Por un lado no se puede descontextualizar a Ibarrola, cuando hace ese linealismo, ese arte informal, está en París. De acuerdo que como el mismo indica tiene contacto con la realidad de lo que está ocurriendo en España, pero en el momento en que vuelve otra vez, es cuando se da cuenta de un tipo de necesidades del mismo modo que el grupo Estampa Popular vehicula su idea a través de una renovación formal pero figurativa. Yo pienso, y está claro en la obra de Ibarrola, que éste busca una forma de compromiso entre la investigación, puesto que de hecho, como ya ha indicado Imma Julián, sigue en la misma línea de la concepción del espacio de cuando hacía informalismo, a través de una fórmula figurativa que puede resultar quizá más acorde con el compromiso político que él mismo asume.