

RELACIONES DE INTERCAMBIO ARTÍSTICO ENTRE ESPAÑA Y PORTUGAL. 1940-1950

María Jesús ÁVILA CORCHERO

Contrariando la idea inicial que pudiéramos abrigar sobre la determinación de un acercamiento cultural propiciado por la proximidad geográfica, nos encontramos con el caso de España y Portugal. Aunque dentro del sistema de relaciones instaurado entre ambos países se admiten ciertos acercamientos, la tónica dominante a lo largo del siglo XX ha sido una ignorancia mutua.

El campo cronológico de este análisis ha sido acotado a la década que comienza con una nueva situación política en España, marcada por un régimen fascista. Dictadura que en nada le resulta desconocida a Portugal, donde desde 1933 Salazar instaura el *Estado Novo* y se erige en «*poder moderador*». Una década que se convierte en el germen de una transición hacia las nuevas posturas artísticas de vanguardia que cristalizarán en los años cincuenta, tanto para los españoles como para los portugueses, antes de producirse la definitiva subida al carro de la vanguardia internacional, a finales de los cincuenta en España, ya en la década de los sesenta en Portugal.

Antes de continuar debo aclarar que las ideas desarrolladas en la próximas páginas no pretenden ser más que una introducción a las políticas artísticas internacionales mantenidas entre los dos países. La complejidad y extensión del asunto —no porque los ejemplos de estos intercambios sean numerosos, sino por el denso entramado que conforman las circunstancias determinantes de los mismos—, lo hacen merecedor de un estudio más detenido, cuya realización no descartamos. Quedan aquí reflejadas las bases, las líneas directrices y los elementos a tener en cuenta para un posterior ahondamiento.

PRECEDENTES SITUADOS CON ANTERIORIDAD A 1940

A lo largo de los primeros cuarenta años del siglo actual podemos afirmar que los contactos no son cuantiosos y prácticamente se reducen a la participación de artistas portugueses en alguna exposición colectiva española y viceversa, añadiendo en el último caso una exposición individual.

El cariz general de cualquiera de ellas resultó ser de un marcado tradicionalismo, tanto en el envío portugués a la *Exposición Internacional de Barcelona*, de 1929

(fig. 1), como en la asistencia española a una exposición de carácter internacional celebrada en el Museu Nacional de Arte Contemporânea, en 1913. Esta institución museística personificaba en sí misma el más señero reducto del academicismo portugués, refugio e impulso de artistas perpetuadores de dicciones superadas y exponente del más significativo conjunto del arte lusitano, cuantitativamente hablando, que desdeñaba los postulados que muy cerca de él, en el café *A Brasileira*, se discutían y concretaban en las decoraciones de sus paredes. Es conveniente señalar que entre los españoles expusieron nombres que, si no se mueven dentro de la vanguardia —en 1919 aún no desarrollada como tal en España—, sí son exponentes de corrientes de pensamiento e inquietudes contemporáneas de carácter regeneracionista, como Aureliano de Beruete y otros que, como Toledo, representan altos niveles de calidad dentro de sus estéticas conservadoras o suponen pequeñas revoluciones dentro de los mismos, tal es el caso de Muñoz Degrain.

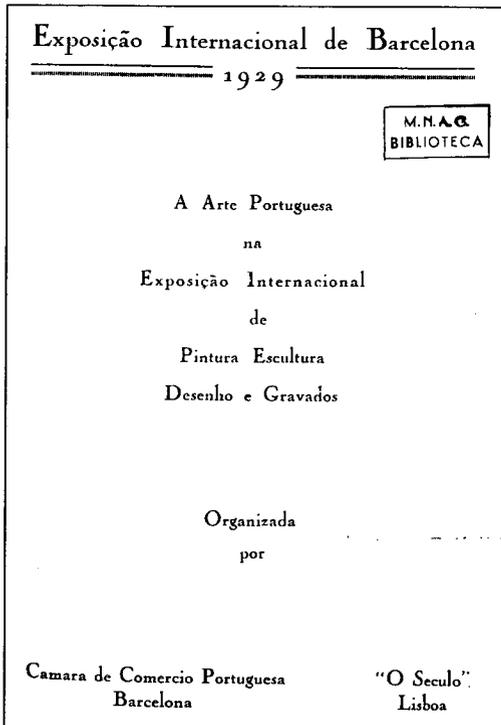


FIG. 1. *Catálogo de la participación portuguesa en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929.*

El año siguiente, 1920, un grupo de artistas españoles (Lorenzo Aguirre, Pedro Antequera, Aspíri, Fernando López Rubio y Tito, encabezados por Daniel Vázquez Díaz) asistían a uno de los eventos artísticos con más repercusión dentro del ambiente artístico portugués, el *Salão dos Humoristas*, que en esta tercera edición había perdido parte de su fuerza y también del eco que acostumbraba a recabar entre el público. Estos salones se iniciaron en 1912 con la participación de algunos de los más relevantes artistas de la época y dieron lugar a la entrada o afianzamiento del modernismo en Portugal, actuando como fuerza de ruptura, esperanza para unos, ame-

naza para el resto, y recibiendo una significativa atención por parte de la prensa. Sin embargo, habían de interrumpirse, tomando el relevo Porto, que dio paso en 1915 a las *Exposições de Humoristas e Modernistas*; se interrumpieron hasta 1920 en que se celebra este tercer y último salón, como oposición a los salones de la SNBA (Sociedade Nacional de Belas-Artes), junto a las *Exposições de Humoristas e Modernistas*, que desde Porto cubrieron su ausencia durante ese paréntesis.

A esto siguió, en 1921, una masiva¹ exposición de *Arte Catalá*, celebrada en los salones de la SNBA y distinguida por un acentuado eclecticismo que reunió a artistas del más retardatario estilo, al lado de jóvenes que desempeñaran un destacado papel dentro de la vanguardia, así como a un elevado número de nombres, del todo desconocidos para el arte actual.

Como en Portugal, en España los lenguajes de corte decimonónico, todavía en los años treinta, continúan teniendo una gran fuerza —y así será por mucho más tiempo— y son perpetuados desde el Estado a través de las enseñanzas académicas, de los certámenes nacionales, de premios, becas y encargos oficiales, hallando en la figura de Fernando Alvarez de Sotomayor a uno de sus más emblemáticos representantes. Este pintor expondrá en 1936, en las salas de la SNBA de Lisboa (fig. 2), acompañado por sus dos hijas. El Museu Nacional de Arte Contemporânea adquirirá entre el conjunto mostrado el lienzo *Rua del Villar*.

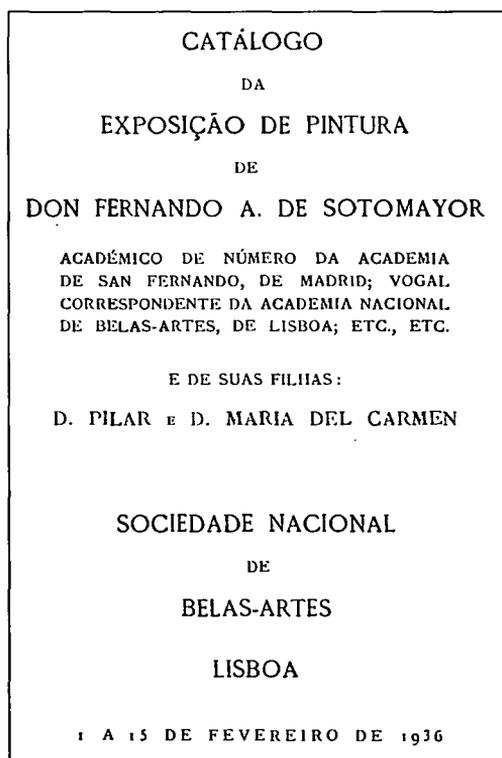


FIG. 2. *Catálogo de la exposición de Fernando Sotomayor y sus hijas. Lisboa, 1936.*

¹ Más de cien participantes, algunos hasta con tres obras.

Tanto por parte de España como del lado de Portugal, esta tónica no difería mucho de la mantenida con otros países europeos. Como ejemplo sirva la exposición de *Arte Português em Paris*, de 1931, con un corte idéntico a las que venimos comentando y a aquella con que Francia contestó tres años después, *Arte francés em Lisboa*.

Una atención diferente e independiente merecen los contactos entre Portugal y el mundo americano y africano, a causa de la especial relación de acercamiento que Portugal mantiene con sus colonias, llevándole a la organización de una *Semana de las Colonias*, donde se recogen muestras de arte indígena de colonias como Nueva Guinea, Mozambique, Angola, Cabo Verde, en 1936, o de arte popular, como la *Exposição de Arte Popular da India Portuguesa*, en 1937. En ellas se cubren, además del artístico, otros campos culturales, con exposiciones individuales, como la *Exposição de Pedro Americo* o de *Mousinho de Alburquerque* (nombres hoy sin ninguna trascendencia). En este tipo de muestras hay que señalar por su actividad, la intervención de la Agência Geral das Colónias.

Es necesario hacer referencia a otro tipo de contactos, aunque éstos se concreten en ámbitos individuales, por la importancia que tendrán en la evolución de ciertos autores y, a veces, por extensión en la huella o ejemplo que éstos dejan sobre sus compañeros. Se trata de los viajes de jóvenes artistas portugueses a España en los inicios de sus carreras o al menos durante la etapa de formación. No se da el caso contrario, pintores y escultores españoles que en etapas de aprendizaje se desplacen a Lisboa. La razón es simple: además de vivirse durante el primer tercio de siglo un efervescente momento creativo, abierto y deseoso de conocer nuevas experiencias, Madrid se convierte para los artistas portugueses —igual que para los españoles de provincias— en la ciudad iniciática, en la antesala de París. Veremos llegar a numerosos artistas, españoles y portugueses, que prolongan o no su estancia tras pasar unos meses en la capital, durante los cuales parecen inevitables las visitas al Museo del Prado, al margen de entrar en contacto con otros jóvenes llenos de inquietudes y con artistas que les muestran nuevos mundos artísticos o con quienes comparten los propios. Después, el salto a París.

Este es el caso de artistas con un papel destacado en la renovación pictórica portuguesa, como Almada Negreiros o Mário Eloy, pero tiene antecedentes que podemos remontar a 1898 —por no excedernos en límites cronológicos—, año en que Leal da Câmara llega a Madrid.

La estancia y trabajo de Leal da Câmara se centró, a excepción de su trabajo ocasional como comentarista de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1898) o conferenciante (Ateneo, 1915), en una activa participación como ilustrador en numerosas revistas y periódicos de naturaleza diversa. Esta aportación dio lugar a trabajos igualmente variados que abarcan desde el dibujo cómico a la sátira, el dibujo político, aquel otro de tinte social, la caricatura y, sobre todo, retratos. Esta actividad se mantuvo más allá del tiempo que abarcó su estancia, 1916, perpetuándose en los años posteriores en que pasa a Francia. Y lo hace, entre otras, en las siguientes publicaciones periódicas: *El Liberal*, *El Imparcial*, *El Mundo Cómico*, *Revista Moderna*, *Madrid Cómico*, *Álbum Hispano-Americano*, *El Heraldo*, *La Esfera* o *La Vida Literaria*, de la que llegó a ser redactor, además de otros periódicos de diversos puntos de la geografía española. Des-

de la nada se fue abriendo camino hasta adquirir una respetable consideración, llegando a ser nombrado miembro de honor del Círculo de Bellas Artes.

Otros autores también visitaron Madrid y a casi todos les fueron comunes unas circunstancias de vida precarias. Es el caso de Paulo Ferreira, que se traslada a la capital en 1928, o de Mário Eloy, que también visita Sevilla, y donde, como relata Augusto d'Esaguy, se perdió «numa cidade de Pepitas de todas as cores» hasta que Augusto Pina, escenógrafo y amigo de la familia, fue en su busca y lo convenció para volver a Lisboa. Madrid no dejó una huella firme en la obra de Eloy, siendo únicamente dignos de mención los densos ambientes goyescos que en años posteriores transitarán por su obra.

Cercano a los dos anteriores, por participar de rasgos marcadamente expresionistas, e íntimamente unido a España, en especial a Galicia, nos encontramos con Domínguez Álvarez. Artista nacido en Porto y ligado a esta región española, lugar de origen de sus padres. Allí se trasladó en su juventud, en 1918, para cursar estudios de Telégrafos y Correos, que presumiblemente nunca llegó a realizar. A partir de entonces se tornó en un profundo conocedor y admirador de la región y del arte que en ella se produce, contándose entre las referencias pictóricas de Domínguez Álvarez los artistas gallegos del presente siglo: Castelao, Laxeiro, Maside, Souto, o Colmeiro, además de una fuerte personalidad española del momento, José Gutiérrez Solana. Los clásicos de la pintura española no estuvieron menos presentes en su obra, en especial El Greco, bebiendo de sus luces, del manierismo y el dramatismo de su línea, sus atmósferas y sus cielos plomizos.

Galicia será además una fuente de inspiración crucial para el pintor que siente esta tierra muy cercana de la portuguesa no sólo por sus caracteres plásticos: «*eternamente verde e húmida*», sino también por lo que el artista llamó «*afinidades rácicas*» y «*analogías espirituais*», y que quizá habría que poner en relación con el entonces floreciente movimiento nacionalista gallego que daba sus primeros pasos en los años veinte, con Vicente Risco, las Irmandades da Fala y la revista *Nos*, todos ellos preocupados en definir una cultura atlántica y en reivindicar la personalidad histórica de Galicia. No sabemos hasta qué punto el pintor portugués estuvo en contacto con los protagonistas de estas ansias nacionalistas y en qué medida participó de ellas, pero su vida y aquello que conocemos acerca de su carácter y obras nos conducen a pensar que no profundizó en ellas, por ser ajenas a sus intereses, centrados como estaban en aspectos puramente estéticos.

Sí sabemos, sin embargo, que recusó la vanguardia europea, que se mostró indiferente a ella sin registrarse en su obra ningún acercamiento a la misma, ni físico —no se registran viajes a París, Berlín o a cualquier otro foco de atracción para los jóvenes artistas del momento— ni tampoco plástico. Fue, por el contrario, el único portugués que no tuvo miedo o no se mostró reacio a acercarse directamente al arte que España producía, que no rechazó una aproximación a Galicia como a una tierra hermana y, por tanto, a España, aceptando las semejanzas entre ambos países y dejando una puerta abierta a la idea de un sentimiento hispánico y, en concreto, de un lenguaje galaico-portugués, ignorando las experiencias transpirenaicas y dando lugar a una dicción muy personal donde se hacen patentes las conjunciones entre un arte portugués y unos modos plásticos puramente españoles.

De 1927 datan sus primeras obras sobre Galicia, fecha desde la cual no desaparecerá nunca de su repertorio y a la que se sumarán a partir de 1932 visiones de Castilla, Cantabria y Extremadura. Y entre ellas podemos contemplar algunas de sus obras más notables ejecutadas dentro de la temática paisajística, de terrible desolación: vistas plomizas de la catedral de Santiago, Toledo, castillo de Turégano o Torrelobatón, y dentro de las composiciones con figuras, donde los paisajes se tornan parajes dramáticamente habitados: *O Bispo* (1933) y *Homem Compostelano* (1934).

Sin embargo, una de las estancias que revistió mayor trascendencia fue la del polifacético José de Almada Negreiros. Además de dilatada —se marchó a Madrid en marzo de 1927 y permaneció hasta abril de 1931— tuvo una colaboración directa y fructífera en diversos campos del arte, estableciendo lazos de amistad con numerosos personajes del mundo de la cultura española, algunos de los cuales sería conveniente contemplar con detenimiento a la hora de analizar algunos de los objetivos estéticos del artista portugués.

Poco después de su llegada se integra en el círculo de Ramón Gómez de la Serna, frecuentando la famosa tertulia del Café Pombo, de cuyo recibimiento en la misma nos ha llegado una crónica de Antonio Espina, junto a noticias sobre la exposición individual celebrada ese año por Almada en los salones de la *Unión Iberoamericana*, de Madrid. También en 1927 expone en una muestra colectiva en las Galerías Dalmau de Barcelona, junto con Barradas, Biosca, Luis Gary, Joan Miró y Miguel Paredes. Por tanto, una rápida introducción en los círculos artísticos madrileños y catalanes, que ampliará el año siguiente al contactar con Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Juan Manuel Díaz Caneja, Federico García Lorca y el periodista portugués Joaquim Novais Teixeira. Hombres de letras y pintores que le llevarán a conocer al grupo de arquitectos que se mueven en torno a García Mercadal y Luis Lacasa, en las tertulias del Café Zahara y la Granja del Henar.

Mientras, continúa apareciendo en diversas empresas colectivas de relieve como la exposición de la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, en San Sebastián, junto a Vázquez Díaz, Solana, Garay, Pérez Rubio, etc. Sin embargo, las muestras públicas no siguen el ritmo deseado, pudiendo ser una de las causas que determinan su regreso de Portugal. En todo este tiempo sólo envió obras a una exposición colectiva portuguesa, el *I Salão dos Independentes*.

Sí fueron abundantes las colaboraciones como dibujante en prensa y en ediciones de la época: *El Sol*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Revista de Occidente*, *La Farsa*, etc., realizando además cuantiosos anuncios publicitarios para diferentes empresas o acontecimientos públicos, así como tiras cómicas y trabajos de escenografía.

De entre toda la producción madrileña de Almada Negreiros sobresalen los murales que realizó para el cine San Carlos: 12 paneles (8 en la fachada y 4 en el «hall») realizados entre 1929 y 1930, para conmemorar el estreno de un aparato sonoro. En ellos quedaron reflejados, con la habitual destreza compositiva de Almada, distintas escenas y personajes que aluden a los diversos géneros cinematográficos, sin faltar un personal homenaje de Almada al cine mudo en la figura de uno de sus más insignes y populares representantes, Charlot.

No fueron los citados paneles las únicas intervenciones de Almada en proyectos arquitectónicos de la época; a éstos hay que añadir los murales del cine Barceló y los del teatro Muñoz Seca, hoy desaparecidos.

Durante todo este tiempo no dejó la actividad literaria, escribiendo durante su estancia en Madrid *El Dibujo* (1927), *Deseja-se mulher* (1928), *S.O.S.* (1928) o *El publico en escena* (1931).

LA DÉCADA DEL AISLAMIENTO. 1940-1950

Un año antes del propuesto como inicio de este estudio en España ha comenzado, con el triunfo del bando nacional en la Guerra Civil, una nueva situación política marcada por una dictadura militar con las consecuencias políticas, económicas, sociales y culturales que de ella se derivaron. Mientras, Portugal lleva sometido a un régimen político de carácter totalitario, presidido por Salazar, desde 1933.

En lo que al arte respecta, escasas fueron las mejoras experimentadas durante la década de estudio propuesta.

En 1939 comienza esta nueva etapa en la historia de España que habría de avivar las esperanzas en el país vecino, pero que acaban por convertir a los dos países en islas, cuya particularidad refuerzan mutuamente. Portugal es ignorado por el mundo, en la misma medida que lo será también España, que, cerrada desde el interior por una política autárquica, constituye a la vez un macizo muro que incomunica a Portugal². Y a este hecho podemos reducir la principal relación entre los países, a la reafirmación de la política artística de uno a través de la proyectada por el vecino.

Hemos de mencionar un hecho que ha captado nuestra atención y es, precisamente, el desinterés de que es objeto Portugal por parte de la historia del arte español que profundiza en el marco histórico-artístico de postguerra y su contextualización dentro del panorama internacional. La historiografía alude certeramente al respaldo político e ideológico que España halla en las dos potencias del Eje, Alemania e Italia, así como a la reafirmación que experimenta con su presencia de cara al exterior, hasta que se produce el desenlace de la Segunda Guerra Mundial y tiene lugar la derrota de los mismos y el desamparo del gobierno de España. Sin embargo, en todos los estudios históricos sobre arte español, a excepción de Valeriano Bozal³, se olvida una referencia ideológica cercana: el Portugal de Salazar.

Y esta referencia próxima que los historiadores de arte español generalmente olvidan, es en Portugal, y así se sintió durante los primeros años de postguerra, constatándolo después los estudiosos, un punto de atención constante. Cuando en Portugal se preparaba la *Exposição do Mundo Português*, que tendría lugar en 1940, Salazar y todo su aparato político la concebían como una puesta de largo del gobierno, una expresión de su poder y, por otro lado, un festejo de la reafirmación que la victoria franquista le proporcionaba. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial

² GONÇALVES, R. M., *Pintura y Escultura em Portugal, 1940-1980*, Lisboa, Biblioteca Breve do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980, p. 10.

³ Cf. *Pintura y Escultura Españolas de 1939 a 1990*, en *Summa Artis*, t. XXXVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, aunque esta mención se centre en el momento posterior de la liberación.

se transmite la idea de paz que el gobierno portugués augura y proporciona, y la esperanza en la victoria del Eje. Nunca perdió de vista Portugal a España y al gobierno de Franco, ni tampoco lo hicieron con posterioridad algunos historiadores de arte encargados de estudiar esta etapa. Entre tanto, España permanecía ajena a Portugal a niveles culturales. Precisamente a esta conmemoración del régimen portugués de 1940 contribuyó España con un conjunto de documentos y obras de arte que aluden a los lazos históricos que unen a ambos países: artistas con sangre portuguesa; españoles que se sentaron en el trono portugués y viceversa; colaboración conjunta en gestas históricas, etc., en una subjetiva e incompleta panorámica que pretendía tender lazos culturales, políticos y científicos. Se completó con todo un aparato documental compuesto por códices, libros, mapas, manuscritos y armas (fig. 3).

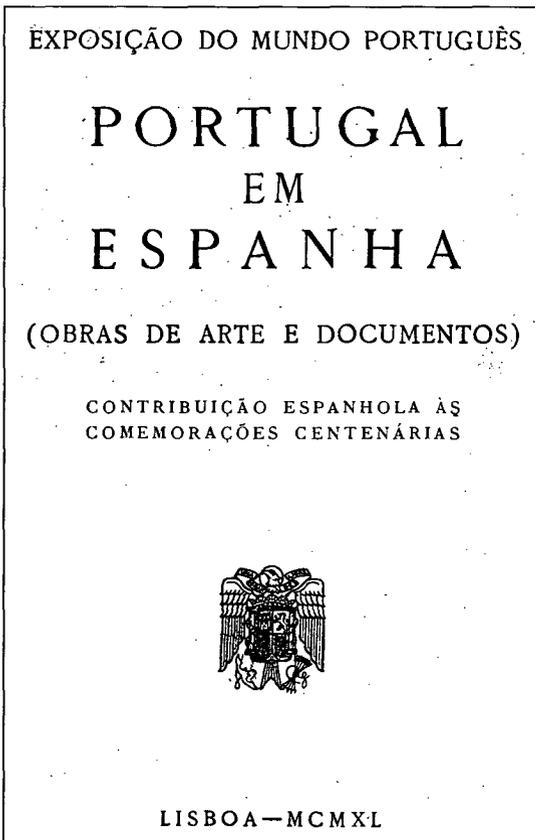


FIG. 3. *Catálogo de la contribución española a la Exposição do Mundo Português. Lisboa, 1940.*

La alusión mutua en cualquier estudio de historia del arte de los años cuarenta debe ser ineludible a causa de la corroboración que cada sistema obtiene en el otro, del acomodo que el conservadurismo llegado de un país encuentra al otro lado de la frontera. Ni España ni Portugal han de disfrazar su real situación artística, ni han de prohibir o controlar la entrada de la información que desde el país vecino llega; en resumen, no necesita de «fachadas», porque casi ninguna referencia precedente

vía España-vía Portugal durante esta década habla de modernidad o de vanguardia. Al contrario, lo foráneo en estos casos sirve para ratificar los naturalismos, folclorismos y modernismos trasnochados que en cada país se desarrollan. Casi existe la certeza de que la situación habría sido muy distinta si en uno de los dos países se diera un sistema político democrático y las élites artísticas hubieran propiciado la contemporaneidad del arte y la apertura a los nuevos lenguajes. La información que desde cada país llegaba, los intercambios artísticos, los contactos personales habrían sido radicalmente distintos. Los últimos no habrían quizá acontecido entre Mariano Benlliure y Teixeira Lopes, o entre Ramón Rogent y António Duarte, sino entre António Dacosta o Vespeira y cualquier miembro del grupo catalán *Dau al Set*. O bien hubiera sido simplemente necesario canalizar las noticias, tamizarlas o prohibirlas. En cualquier caso, casi con seguridad hubieran tenido frutos positivos, como sucedió en Cataluña al contacto directo y cercano con Francia.

DE PORTUGAL A ESPAÑA

Nos encontramos en un contexto absolutamente conservador, no sólo en el campo de la política sino también en todas las dimensiones en que se mueve la vida portuguesa. No faltando, además de lo anteriormente indicado, el uso censorio del poder, incluso en las actividades artísticas, en especial durante los años siguientes a la segunda guerra mundial, cuando el gobierno sintió la fuerza de la oposición. Algo similar sucede en España, donde el academicismo rige todas las manifestaciones del arte, a pesar de los intentos de apertura que expresa una facción de los intelectuales del régimen y de la carencia de censura, salvo en los casos de denuncia política explícita⁴.

El principal responsable de los derroteros artísticos oficiales en Portugal es, desde 1933, António Ferro, quien convenció a Salazar acerca de la conveniencia de utilizar el arte para la consecución de una imagen propicia de cara al exterior. Desde el gobierno se inicia una *Política do espírito*, en favor de la sección modernista de la pintura portuguesa, dentro por supuesto de un «indispensable equilibrio» y sin desatender nunca —antes al contrario— aquellos otros lenguajes desfasados que el arte portugués, como el español en esta época, arrastraban como si de un pesado lastre se tratara. António Ferro instaura en 1935 las *Exposições de Arte Moderna*, que acogerían importantes nombres de la modernidad artística portuguesa como Almada Negreiros, Stuart Carvalhais, Sarah Affonso o Bernardo Marques⁵. Esta tónica continuó más adelante en celebraciones de carácter independiente que abarcan diferentes manifestaciones plásticas que van desde la pintura o la escultura a la ilustración, el dibujo, las escenografías, la cerámica y otras artes decorativas, y en las *Exposições Gerais de Artes Plásticas*. Estas últimas encuentran cierto paralelo en España entre

⁴ CALVO SERRALLER, F., «¿Aislamiento internacional o vacío social?», en *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1994, p. 71; NIETO ALCAIDE, V., «Recuperación y persistencia de la vanguardia», en *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1994, p. 82.

⁵ Empleo el término modernidad porque considero que en Portugal, tras Amadeo de Sousa-Cardoso, Guilherme Santa-Rita y Mário Eloy, no se puede hablar de una verdadera vanguardia hasta 1944, en que Fernando Lanhas realiza sus primeras pinturas abstractas.

los criterios eclécticos y abiertos de Eugenio d'Ors y sus *Salones de los Once*, abiertos en 1942, y en las exposiciones individuales o de grupo que con el mismo talante «moderno» acogían las galerías que ya entonces funcionaban en Madrid: Estilo, Biosca, Clan, etc.

De este modo, se mantiene una esperanza para el arte contemporáneo portugués que, protegiendo lenguajes de modernidad, impidió que los vestigios vivientes del arte decimonónico ocuparan toda la escena artística del país. Sin embargo, este apoyo al modernismo provocó la excesiva pervivencia de unos estilos igualmente superados desde la vanguardia, creando una idea falsa de contemporaneidad artística.

Dentro del programa del SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), después SNI (Secretariado Nacional de Información), desde el que actuaba Ferro, se guardó un sitio para el arte, tal como expresó en 1948, en la conmemoración de los catorce años de su fundación: «*O Estado não quer viver à margem das verdades eternas da beleza*»⁶. En este catorce aniversario se resumieron las actividades plásticas promovidas desde el gobierno en la convocatoria de las *Exposições de Arte Moderna* y en la creación de premios para los artistas participantes en estos salones (Premio Columbano, Premio Sousa-Cardoso, Premio Mestre Manuel Pereira), así como otros premios para el *Salão Anual de Arte Moderna de Aguarela e Desenho*, para los *Salões de Primavera* y los *Salões de Inverno*. Además de poner los salones del SNI a disposición de todos los artistas que «*tenham alguma coisa à sério a dizer*». Y expresaba sus proyectos y consecuencias del siguiente modo:

«*Defender audaciosamente, com irreverência oficial, a arte moderna, não porque deba ser privilegiada nem por falta de respeito ou admiração pelos mestres do Passado, mas porque o equilíbrio da maturidade é filho da audácia dos 20 anos, porque a arte viva se presta mais à divulgação das coisas e ainda porque lhe pareceu indispensável recuperar para a vida e a arte nacional certos valores que, por falta de apoio ou incompreensão se poderiam perder. A Exposição do Mundo Português marcou a grande vitória desta política*»⁷,

y proponía:

«*mais respeito pelos artistas modernos e o êxito nas exposições internacionais*»⁸.

Respecto a las relaciones artísticas internacionales, centraba sus deseos de apertura fundamentalmente en dos países de «amizade espiritual»: España y Brasil, si bien en relación a España, este proyecto no pasó de una formulación teórica.

En los diez años propuestos para este estudio, la presencia del arte portugués en España es prácticamente nula si exceptuamos las muestras de arte popular llevadas a Madrid y Sevilla en 1941 y 1942, respectivamente. Y junto a ellas, una individual que hemos conseguido documentar, realizada en Madrid por José Dias Sánchez, artista portugués que volverá a exponer su obra en Vigo, Madrid, Cáceres y Badajoz a lo largo de los años cincuenta. Esta escasez nos habla de una cerrazón que impide

⁶ *Catorze anos de Política do Espírito*, Lisboa, SNI, 1948.

⁷ *Ibidem*. Un éxito que cifraban en los elogios recibidos en las artes menores, especialmente en cerámica, que ellos consideraban que contribuían a crear un particular estilo nacional.

⁸ *Ibidem*.

cualquier comparación con España, país con un horizonte más abierto, a pesar del conservadurismo dominante quizás por la mayor trascendencia de figuras individuales y por las experiencias vanguardistas de preguerra que en Portugal no se desarrollaron.

Sin embargo, sí hizo acto de presencia en el panorama europeo con apariciones como *Arte portuguesa na Alemanha Nazi*, celebrada en 1942. Al mismo tiempo, recibe dos muestras cruciales que permiten por primera vez contemplar en Portugal algunos de los principales nombres de las vanguardias históricas, *Exposição de Gravadores Franceses* y *Exposição de Arquitectura do III Reich*, en 1941, y *Exposição de Arte Francesa Contemporânea*, en 1942. A éstas siguieron una de grabadores alemanes, en 1944, y más adelante, ya en 1948, *Pintura Francesa de Hoje*. También se registra el paso de artistas individuales que adquirieron una gran significación en su momento, por la influencia que habían de ejercer en pintores portugueses. Este es el caso de Portinari, quien marcó profundamente a los neorrealistas portugueses con su exposición de 1946. Finalmente, Portugal es receptor también de numerosas exposiciones individuales de artistas, por lo general de tercera fila, que se entregan al paisajismo amable, al retrato, al bodegón, a escenas populares, tanto del lugar de origen —muy variado: Italia, Bélgica, Francia, Dinamarca, España, Alemania, Polonia, Marruecos, etc.— como de diversos puntos de Portugal, con especial preferencia por el casco antiguo de Lisboa y las escenas de pueblos pesqueros como Nazaré⁹.

A pesar de las dificultades, a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta tienen lugar en Portugal acontecimientos artísticos decisivos al superarse por primera vez la simple idea de modernidad para entrar a formar parte de movimientos internacionales específicos de vanguardia, existiendo representación de algunos de los más importantes: neorrealismo y surrealismo, como en España enfrentados, y el abstraccionismo geométrico. Corrientes que es posible contemplar en exposiciones, aunque no sean lo mayoritario y este lugar prioritario lo ocupe la Academia. Al compás de esta actualización y diversificación de las poéticas plásticas se da la gran batalla entre la figuración y la abstracción, que no sería superada hasta la segunda mitad de los años cincuenta y que siempre permanecería latente, aunque lo hiciera como polémica rebasada. Y los artistas, en especial los neorrealistas, más politizados que en España, boicoteaban ya en los años cuarenta las acciones del SNI, llegando a crear en 1946 un órgano de reunión expositiva de marcado acento antifascista, las *Exposições Gerais de Artes Plásticas*.

En 1949 las *Exposições Gerais de Artes Plásticas* se habían fortalecido, a pesar de la presión y la censura que el gobierno proyectó sobre ellas, incluso con la cárcel para algún artista como Júlio Pomar. Los participantes de este «salão da oposição» consiguieron desalojar al SNI de su lugar artístico central, comprometiéndose sus expositores a no colaborar con él. Éstos eran fundamentalmente neorrealistas, línea estética favorecida por el Partido Comunista, por servir mejor a sus intereses políticos, y formaban parte de las filas del MUD (Movimento de União Democrática),

⁹ Entre ellos Anne Marie Jauss, Cecilia Lita Botez, Antoine Serneels, Alfredo Fonga, Bernard Daydé, Sonia Horvath, Henry de Buys Roessigh, y un sinfín de nombres desconocidos casi en su totalidad.

muchos de los cuales António Ferro protegió con anterioridad. El gobierno, tras descubrir la naturaleza antisalazarista de algunos de estos artistas favorecidos por el SNI y tras considerar que después de su aceptación en la OTAN, en 1949, no necesita del arte para tener una imagen de cara a los países extranjeros, aleja al inspirador y alma de estos servicios, António Ferro, poniendo su dirección en manos de otros personajes mediocres y ajenos al arte.

DE ESPAÑA A PORTUGAL

Entre los sistemas políticos de ambas naciones, a pesar de las distancias, se generan situaciones paralelas propias del totalitarismo: discursos altisonantes que abogan por el orden y el equilibrio, la unidad y la patria, al tiempo que previenen contra los males de la vanguardia, arma de rojos, judíos y masones para acabar con el orden; similares órganos de propaganda e información que pasan a convertirse en instituciones portavoces del Estado y del arte que éste quiere para el pueblo; idéntica carencia de museos de arte moderno, las mismas agrupaciones espontáneas de jóvenes artistas con ideas que no se proyectaban en programas plásticos escritos; el mismo conservadurismo de los encargados de promocionar el arte dentro de las Direcciones Generales de Bellas Artes y Ministerio de Asuntos Exteriores; igual resistencia desde los museos de arte contemporáneo y desde las escuelas de Bellas Artes y exacta dificultad en contemplar la obra de Amadeo de Sousa-Cardoso en Portugal o la de Picasso en España.

A pesar de ciertas analogías, en España los acontecimientos se desarrollaron conforme a un proceso opuesto, a causa de la existencia de una vanguardia de preguerra de mayor fortaleza, cuyas cenizas tras la guerra nunca llegaron a apagarse. Por ello, terminada ésta y pese a las graves circunstancias políticas, sociales y económicas, el arte más moderno no dejó de latir. Así, mientras se instalaban en las esferas dominantes del arte artistas de corte académico a causa de la falta de un programa artístico del gobierno, algunos particulares comenzaron a actuar. De este modo surgieron las primeras galerías: Clan, Biosca, Estilo, Buchholz, con grandes obstáculos económicos de supervivencia, obligadas a asociarse a otros negocios, generalmente muebles y libros, que acogieron a pintores y escultores encaminados por los senderos de la renovación plástica, aunque siempre con cierta timidez. Mientras, semioficialmente, intelectuales adscritos al régimen de la talla de Eugenio d'Ors y Eduardo Lloset daban vida, enfrentándose a los numerosos detractores de las vanguardias, a la *Academia Breve de Crítica de Arte* y sus *Salones de los Once* y *Exposiciones Antológicas*. Simultáneamente, otros intentaban innovaciones desde el interior de organismos como el Museo de Arte Moderno o desde la prensa. Los frutos de estas tentativas no se dejan sentir hasta el final de la década, apoyada, curiosamente, por la consolidación del régimen en 1947-1948¹⁰ que da lugar a su apertura al exterior (efecto contrario, como hemos visto, al ocurrido en Portugal). Resultados que se palpan no sólo entre nombres o agrupaciones como en Portugal, sino también

¹⁰ TUSSEL, J., «Ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de postguerra», en *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1994, p. 23.

en iniciativas de la talla de la *Primera Semana de Arte Abstracto*, en Santander, o del *VII Salón de los Once* (1945), donde se recogen novedades plásticas de distintas geografías de España, en la formación de los grupos *Dau al Set*, la *Escuela de Altamira* o *Pórtico* y desembocarían, de cara al público, en la *I Bienal de Arte Hispanoamericano*.

Mientras, Madrid y Barcelona continuaron recibiendo muestras de origen europeo, con una importante presencia de Italia, que inaugura la década con una exposición de Giau Domenico de Marchis y continúa en 1942 con Guido Caprotti, el mismo año que Barcelona recibía la exposición *Gravure française moderne de Manet at nous jours*, que el año anterior visitara Lisboa. El año siguiente llegaba a Madrid, por iniciativa del gobierno de Vichy y supervisada por el director general de Bellas Artes, Louis de Hatecour, *Artistas Franceses Contemporáneos*, que igualmente pasó por Portugal. A éstas les sucedieron el *Grabado Italiano*, en 1944, y *Moda parisina desde 1830 a 1900*, ambas en Barcelona y tres años después en Madrid, *Arte Contemporáneo Italiano*, exposición decisiva para los jóvenes artistas españoles que pudieron conocer directamente a Morandi, Campigli, Carrá, de Chirico, Modigliani, y a diversos componentes de *Valori Plastici* que dejaron una huella «metafísica» y neoconstructivista evidente en las atmósferas de las pinturas realizadas, entre otros, por Rafael Zabaleta, Ortega Muñoz y algunos componentes de la *Escuela de Madrid*. Y, finalmente, en 1949, en la Galería Palma de Madrid, se inauguraba *Arte Contemporáneo Europeo*.

En contrapartida a la escasez de exposiciones portuguesas que llegan a España hay que señalar la abundancia de visitas de artistas españoles a Portugal, en concreto a Lisboa. Podemos comenzar por ocuparnos de aquellas que presentan un carácter colectivo y, entre ellas, la más sobresaliente por su volumen es la *Exposición de pintura y escultura españolas. 1900-1943*, año el último de su celebración. Fue presentada como un paso adelante dentro de una política de «*fraternidade peninsular*»¹¹. La integraban artistas distinguidos con una medalla en las sucesivas ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes y, consecuentemente, acordes con una línea artística tradicional conforme a los postulados más reaccionarios del principal comentarista de estos certámenes, Bernardino de Pantorba. Puede servirnos esta sucesión de nombres de artistas premiados para sentir la ligera apertura que se estaba produciendo en la política artística española¹². Pintores que van avanzando desde Sotomayor, Anglada Camarasa, Eduardo Chicharro, Fortuny, Eugenio Hermoso, Marcelino Santa María para permitir que se introduzcan los de Gerardo Prieto y Genaro Lahuerta y después, algunos de los nombres que integraron lo que se llamó *tercera fuerza*, compuesta principalmente por paisajistas, de los cuales vemos en esta exposición a Joaquín Vaquero y Benjamín Palencia. Un giro casi imperceptible, pero que cristaliza mediante el merecido reconocimiento de José Gutiérrez Solana y las medallas a Vaquero y Palencia, ambos representantes de un nuevo espíritu que centrará en el paisaje sus ansias renovadoras. Deseo de innovación el de esta «van-

¹¹ Catálogo de la *Exposição de pintura e escultura espanholas 1900-1943*, Lisboa, SNBA, 1943.

¹² Aún teniendo en cuenta que los artistas concurrían a este certamen con las obras más clásicas dentro de su producción para acomodarse a los gustos de los jurados de admisión y selección.

guardia moderada» que chocará con una fuerte oposición oficial, pese a lo que una primera mirada pudiera indicar, y con una gran resistencia a su continuidad por diversos personajes de la cultura, concretándose su actuación en un decisivo papel como elemento propiciador de la transición del arte oficial a la vanguardia. Las obras colgadas proceden en su mayoría de colecciones particulares, a excepción de unos cuadros pertenecientes a los fondos del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

No más avanzada se presentaba la *Exposición de Acuarelistas de España y Portugal*, de 1947, organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores (fig. 4). La presidió una acuarela de don Carlos I de Braganza y en ella participaron un conjunto de nombres pertenecientes a la *Sociedade dos Aguarelistas Portugueses*. Esto es lo mismo que hablar de un conjunto de artistas anclados en direcciones plásticas superadas. Junto a ellos un grupo de cierta representatividad moderna entre los que figuran Mily Possoz, António Lino, António Cruz, António Dacosta y Júlio Resende. Por su parte, la aportación española mantiene una tónica similar, sin registrarse nombres nuevos o con un papel importante en los años venideros y permanece dentro de los cauces tradicionales, con participantes de cierta categoría, aunque en general de escasa representatividad: Francisco Esteve Botey, Genaro Lahuerta, Antonio S. Lagarcha, Magdalena Leroux, Federico Lloveras,

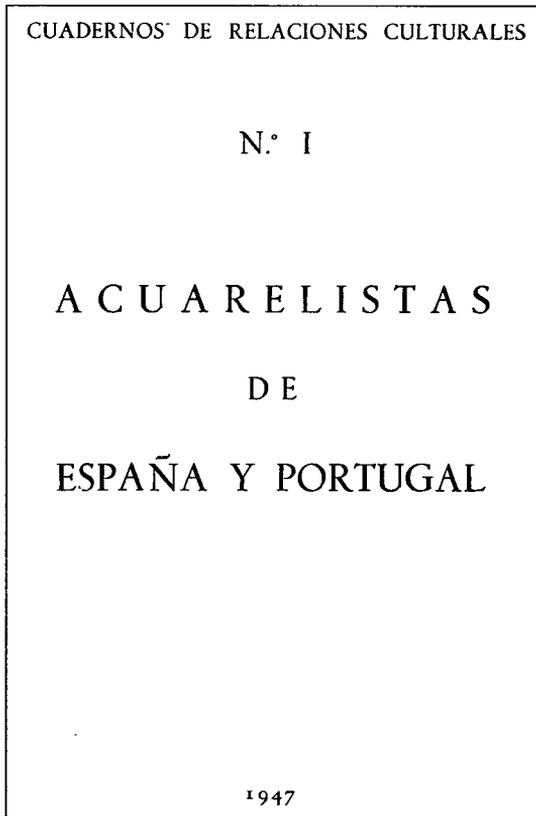


FIG. 4. *Catálogo de la Exposición de Acuarelistas de España y Portugal, 1947.*

Ramón Reig Corominas o Ramón Vázquez Molegrín, a los que una numerosos nombres desconocidos y sin rastro en el panorama nacional posterior.

Por otro lado, se documentan exposiciones individuales, que inauguran la década en 1941 con una figura de cierto avance, uno de los protagonistas históricos de la *escuela española en París*. Se trata de Daniel Vázquez Díaz, conocedor del cubismo y creador de un lenguaje directamente heredero de él, nacido de alguno de sus medios formales, pero personalizado en función de unos fines concretos. Es, por tanto, un representante de la «modernidad» española de postguerra que aparece en Lisboa en una muestra, promovida desde el SPN, dando a conocer el *Poema de los descubrimientos*, consistente en un conjunto de dibujos, bocetos y cartones para los frescos del monasterio de La Rábida. Los artistas portugueses entran en contacto con su particular manera de concebir y utilizar el cubismo por medio de la proyección de una dimensión de fuerza y volúmenes casi escultóricos. Manera que atrajo la atención de muchos, llegando incluso a proporcionarle un alumno, Pedro Leitão de Barros, y obteniendo un eco que le permitió formar parte de los fondos de algunos de los más destacados museos portugueses.

De esta exposición dirá el artista portugués Dominguez Alvarez en una carta dirigida a Numídico Bessane:

*«Cá recibí a tua carta e o catálogo da exposição de Vázquez Díaz que muitíssimo deve ter impressionado os amadores do bom. É um grandíssimo pintor que eu muito aprecio e admiro, se bem que esteja num campo diferente da finalidade que eu persigo... A arte de Vázquez Díaz eleva-se a grande altura pelas qualidades ráticas que encerra, é muito profunda»*¹³.

Le siguió, en 1943, Juan Cabanas, artista poco conocido en España pero que obtendrá también el favor del gobierno portugués, viéndose favorecido con la adquisición de un cuadro por el Museu Nacional de Arte Contemporânea, *Calle de la Alberca*.

Prologado por Reynaldo Santos y el entonces director general de Bellas Artes en España, el marqués de Lozoya, expone en abril y, nuevamente, en noviembre de 1947 un artista, también de escaso relieve, Rafael Sanchís Yago, procedente de la Real Academia de San Carlos de Valencia (figs. 5 y 6). Un origen que por sí solo nos proporciona en estos años los datos en torno a la línea artística practicada por este pintor, que mostraría en Lisboa un conjunto de jardines y retratos de la más selecta sociedad española. Al año siguiente exponen Luis Colomina Domingues y Molina Sánchez, conjuntamente, y Ruiz Ferrandis, quien repetirá en 1949 (fig. 7), fecha en que se enseñará al público portugués la obra de Palacios Escrivá y Fernando Escrivá.

De acuerdo con lo expresado páginas atrás, eventualmente se produjo la relación entre artistas portugueses y españoles. En 1948 en el Salão Silva Porto exponía el portugués Teixeira Lopes varios dibujos y esculturas. Entre éstas se podía contemplar un bajorrelieve representando dos escultores y que firmaban Teixeira Lopes y Mariano Benlliure, así como un retrato del artista luso salido de las manos de Benlliure.

¹³ Carta publicada en *O Primeiro de Janeiro* (3-12-1958) y recogida en Álvarez, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 145.

BIB
EXPOSIÇÃO
SANCHIS YAGO



EX.ª SENHORA DE FRANCO

N.º 3 DO CATÁLOGO

NO ESTÚDIO DO SNI
MARÇO-ABRIL DE 1947

SOCIEDADE NACIONAL DE BELAS ARTES



MENINO SALVADOR CORRÊA DE SA FERREIRA N.º 13 DO CATÁLOGO

M. N. A. C.
BIBLIOTEC.

EXPOSIÇÃO
DO PINTOR ESPANHOL
RAFAEL SANCHIS YAGO

DA REAL ACADEMIA DE BELAS ARTES DE S. CARLOS
DE VALENCIA-ESPAÑA

VELHOS JARDINS DE ESPANHA

RETRATOS

1 A 10 DE NOVEMBRO DE 1947 ♦ LISBOA

Figs. 5 y 6. *Catálogo de las exposiciones de Sanchís Yago. Lisboa, 1947.*

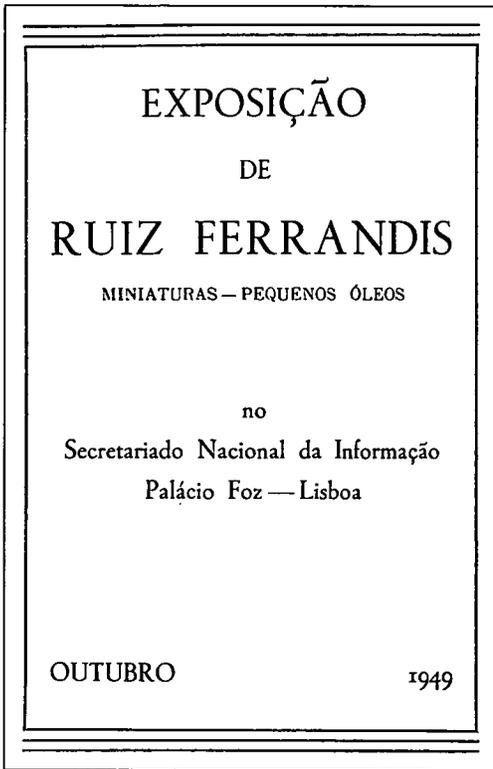


FIG. 7. *Catálogo de la exposición de Ruiz Ferrandis, 1949.*

Por último, se registra la participación en colectivas nacionales portuguesas de algún pintor español. El propio Daniel Vázquez Díaz, a quien ya habíamos aludido y vimos exponer en proyectos de conjunto en 1920 en el *III Salão dos Humoristas Portugueses*, es un ejemplo de estas cooperaciones de los años cuarenta. Vuelve a Portugal en 1941 para exponer individualmente y participar junto al crítico de arte español José Francés en el *Congresso dos Humoristas*, organizado por Leal da Câmara, André Brun y Luís de Oliveira Guimarães, apoyando también al primero en su iniciativa de construir una escuela en Rinchôa.

Éste es también el caso de Juan de Ávalos, cuyo nombre leemos en 1946 entre los artistas extranjeros asistentes a la *1.ª Exposição de Arte Moderna de Desenho, Aguarela, Guache, Pastel e Gravura*. Ramón Rogent concurre a la segunda edición de este certamen, ya celebrada en el Palácio de Foz, sede del SNI desde 1947 (fig. 8). En enero de este año Ramón Rogent ya había expuesto en la *10.ª Exposição de Arte Moderna*, del SNI, y volverá a hacerlo en el *Salão de Lisboa* y en la *2.ª Exposição de Arte Moderna de Desenho, Aguarela, Guache, Pastel e Gravura*, de 1947. Este mismo año los portugueses contemplarán nuevamente la obra de Juan de Ávalos en el *Salão da Primavera*, en la *11.ª Exposição de Arte Moderna* y en el *Salão de Lisboa* del año siguiente. Finalmente, veremos desfilar las incursiones en artes decorativas de artistas como Fernando Escrivá y José Antonio Molina Sanchez en la *Primeira Exposição Anual de Cerâmica*, en diciembre de 1949 ambos, con un plato realizado en el taller del portu-



FIG. 8. Página del catálogo de la 1.ª Exposição de Arte Moderna de Desenho, Aguarela, Guache, Pastel e Gravure. Lisboa, 1946.

gués João Fragoso, lo que vuelve a hablarnos de contactos entre los artistas de ambos países, aunque esta vez entre nombres de muy discreta consideración.

Por el contacto establecido con Portugal, merece una mención aparte el pintor extremeño Bonifacio Lázaro Lozano, y por ello lo abordaremos con más detenimiento.

Nacido en Nazaré, su familia es de origen español, de Extremadura. Realiza los estudios en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa, siendo alumno de Veloso Salgado. Durante el período de aprendizaje recibe ya una tercera medalla en la exposición que anualmente se celebraba en la SNBA, en 1929. Esta formación artística habría de completarla posteriormente en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando.

En 1942 recibe el Premio Rocha Cabral por el tríptico *Gentes do Mar* —después adquirido por el Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa— y en 1944 el gobierno Portugués lo distinguió con la Orden de Cristo. A éstas siguieron otras distinciones: la primera medalla de pintura de la SNBA de Lisboa, una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, por *Paisaje de Candelario*, y en una época más reciente, en 1978, el Oscar d'Oro de la Real Academia Leonardo da Vinci de Roma. Fue pensionado en Tánger y Nazaré, primero por la Academia de Bellas Artes de Madrid y después por el gobierno español.

Durante toda la carrera expuso tanto en Portugal como en España, realizando su primera muestra en Madrid, en 1933, si bien obtendría mayor repercusión la siguien-

te, celebrada en 1941 en el Museo de Arte Moderno. Alternó igualmente su vida en Madrid con estancias en Nazaré, de donde partía lleno de ideas y obras para exponerlas después en España y regresaba a continuación a Portugal mostrando las obras españolas realizadas. De este modo podemos contemplar lienzos que tienen por tema todos los lugares recorridos: Tánger, Salamanca, Madrid, Cuenca, Extremadura, Nazaré, Lisboa, Figueira da Foz, etc.

Durante su estancia en Portugal celebró varias muestras individuales, sobre todo en los años cuarenta, como la de pintura y dibujo de 1941 o la de óleos de 1944 (fig. 9), ambas en la SNBA, y la última exposición individual tuvo lugar en 1982 en la Galería de arte del Casino de Estoril, así como su última colectiva dentro de la *Semana de Coimbra*, en 1984. Las colaboraciones se iniciaron en 1930 con la 27 *Exposição da SNBA*. Algunas de estas exposiciones colectivas revistieron gran importancia por su repercusión en el ambiente portugués, como las ya mencionadas *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, cuya participación inicia en la segunda edición de 1945 y repite en la séptima, octava, novena y duodécima, así como en el *Homenaje a José Malhõa* promovidos desde el GAP (Gremio de Artistas Plásticos), motor de estas exposiciones.

Otras colectivas contaron con sus cuadros, entre ellas la *Exposição dos Artistas do Distrito de Leira*, en 1943, o la 13.^a *Exposição de Arte Moderna*, en 1949, y, a



FIG. 9. Catálogo de la exposición Bonifacio Lázaro Lozano. Lisboa, 1944.

en los años cincuenta, en la *Exposição de Pintura Comemorativa do VIII Aniversário da Fundação da Biblioteca*, en el Museu Municipal de Vilafranca de Xira, en abril de 1955, la *Exposição de Pintura Moderna. Algumas obras do Museu Nacional de Soares dos Reis*, en 1958, o, en el mismo año, el *Salão da Primavera, 54.º Salão anual de pintura a óleo e escultura*.

Finalmente, hay que decir que su obra ha quedado en museos españoles, como el Museo Provincial de Bellas Artes de Badajoz, y museos nacionales portugueses, entre ellos el Museu do Chiado, de Lisboa, el Museu Nacional de Soares dos Reis, de Porto, y el Museu José Malhõa de Caldas da Rainha, así como en los municipales de Figueira da Foz, Lagos y Nazaré.

En los años cuarenta, década de nuestro estudio, Bonifacio Lázaro Lozano comienza a desarrollar trabajos que se mueven dentro de unas líneas naturalistas de escaso interés. Derroteros que abandona cuando comienza a simplificar las composiciones y sobre todo la concepción de la figura humana, a la que somete a un expresionismo de anatomías deformadas, de expresiones contenidas y concentradas en los rostros y de dureza en las miradas. El estatismo y el recogimiento de estas figuras del mundo pesquero portugués se salen del folclorismo y tipismo costumbrista para convertirse en un reflejo personal y duro del trabajo en el mar. Un mar que, en excepcionales ocasiones, forma parte de la obra, aunque permanentemente determine su contexto, manifestando su presencia a través del sentimiento que despierta en los hombres y de la determinación que ejerce sobre sus vidas. Eventualmente, el mar se muestra, y cuando esto ocurre suele erigirse la obra como un paisaje independiente.

Por su parte, los hombres son personajes anónimos, analizados desde la intimidad y el sentimiento, causa de que en sus rostros lleven escrita la angustia de la espera y el miedo por la pérdida de personas arrastradas por el mar. Nazaré es el marco donde se desarrollan las escenas, atentamente estudiadas desde el punto de vista compositivo y técnicamente plasmadas mediante el empleo de gruesos contornos negros y de colores oscuros que ensucian las superficies pictóricas, evitando terminaciones limpias de cromatismos, a lo que une gruesos empastes y restregones¹⁴.

El dibujo se somete a un gran rigor, es recio y seguro y adquiere una dimensión constructiva fundamental que llevaría a algún autor portugués a emparentarlo a una escuela española de pintura, relacionando su nombre con Zurbarán, Alonso Cano y Goya¹⁵.

Este estudio nos obliga a concluir con un balance realmente pobre, no sólo en lo que respecta a la producción artística de cada país, de la cual cabía esperar bastante más, pero sí en cuanto a aquella en que cristalizan los intercambios artísticos y en cuanto a la cantidad e interés de los mismos.

Portugal quedó prácticamente excluido de los programas españoles, más interesados en otros países europeos como Italia y Francia, pero sobre todo en los de

¹⁴ LOZANO BARTOLOZZI, M.^a M., y otros, *Plástica Extremeña*, Badajoz, Caja Badajoz, 1989, p. 324

¹⁵ REGO, R., *Lázaro Lozano*, Estoril, Casino de Estoril, 1982.

¹⁶ Cuya huella en los artistas del país vecino habrá que estudiar con mayor detenimiento.

América del Sur, de acuerdo con el deseo de reconstrucción de un panorama imperialista, que añora los momentos gloriosos y pretende tenerlos presentes y revivirlos mediante programas culturales de naturaleza «hispanoamericana». Los contactos establecidos con Portugal evolucionan progresivamente desde posturas académicas que abarcan naturalismos, regionalismos, ciertos romanticismos, etc., hasta un modernismo ecléctico que se observa en las nuevas medallas de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, posteriormente, en la presencia de Vázquez Díaz¹⁶, que continúan conviviendo con otros lenguajes de corte oficial como el de Juan de Ávalos. Vázquez Díaz anuncia la entrada de otros lenguajes caracterizados por unas intenciones de modernidad, pero detenidos en dicciones moderadas que no llegan a adquirir conciencia ni deseo de vanguardia y que, precisamente por estas razones —por ser «vanguardia pero menos»— obtendrán el apoyo oficial en una época de transición, los años cincuenta. Nos referimos a la entrada de Pancho Cossío, Benjamín Palencia, Francisco Arias, etc., quienes logran el respaldo gubernamental que les permitirá ser exhibidos en determinadas ciudades extranjeras como Lisboa.

Por otro lado, y a pesar de estar España dentro de los objetivos de Portugal a causa de la pobreza de la política artística de este país, lo que nos llegó fue una reducidísima parte de aquello que se estaba realizando y se redujo bien a expresiones académicas, bien a artes menores en ferias internacionales. Por tanto, la situación fronteriza no favorece el establecimiento de acciones conjuntas en el campo de las artes y, como decimos, en los cuarenta entre España y Portugal los contactos culturales fueron menores que entre este país y sus respectivas colonias o entre España y Francia e Italia, aún teniendo en cuenta la grave limitación que en esta década tuvieron. El desconocimiento del acontecer artístico de cada país en relación el vecino era patente, revelándose en la naturaleza que adoptaron los contactos a que nos hemos referido y de los que se hallan ausentes las más interesantes propuestas de cara al futuro.

Los resultados conducen a centrar las relaciones de los años cuarenta a encuentros esporádicos y a los intercambios estéticos e ideológicos que algunos artistas españoles mantuvieron durante sus breves estancias en Portugal, frecuentando los talleres de otros artistas portugueses y colaborando con ellos en muestras públicas. Y los efectos de los mismos se limitaron a una cierta influencia que se deja entrever en la producción de pintores como Pedro Leitão de Barros o en las incursiones pictóricas del arquitecto Frederico George, procedente de Vázquez Díaz, o en la que Leopoldo de Almeida recibe de Juan de Ávalos. Pero, en especial, en la reafirmación y tolerancia que las políticas artísticas oficiales de cada país hallaban en el otro, así como en la ausencia de interferencias vanguardistas que desde las instancias oficiales se garantizaba.