

# Imágenes milenaristas en el arte de vanguardia<sup>1</sup>

## *Millenarist images in the vanguardian art*

Lucía GARCÍA DE CARPI

Universidad Complutense de Madrid

### RESUMEN

En el artículo se aborda la recuperación de la iconografía románica por parte de los artistas de vanguardia, dentro de esa amplia reivindicación de las fuentes primitivas y arcaicas iniciada a finales del siglo XIX. Son objeto de especial atención el impacto que tuvieron las pinturas murales en los artistas catalanes y el de los Beatos en el ciclo de dibujos neoyorkinos de Federico García Lorca.

### PALABRAS CLAVE

Primitivo  
Románico  
Antinaturalista  
*Apocalipsis*

### ABSTRACT

This article analyses the recovery of the romanicon iconography by vanguard artists, as a part of the primitive and archaic sources assertion undertaken at the beginning of the XIXth century.

Special interest is given to the impact of the mural paintings on the Catalanian artists as well as the impact of «Beatos» miniature on the Federico García Lorca's New York drawings.

### KEY WORDS

Primitive  
Romanic  
Antinatural  
*Apocalypse*

**SUMARIO** 1. El referente medieval. 2. La fascinación por el románico. 3. La recuperación del románico en Cataluña. 4. La tradición apocalíptica.

---

<sup>1</sup> Este texto es la versión revisada de la conferencia pronunciada en el curso *Las crisis de fin de siglo del último milenio*, celebrado en La Gomera del 29 de julio al 2 de agosto de 2002.

A finales del siglo XIX la crisis del sistema figurativo tradicional propició, como es sabido, el interés de los artistas europeos por manifestaciones como la estampa japonesa, el arte tribal africano o el arte popular, en las que descubrieron una inmediatez y espontaneidad, que siglos de codificaciones académicas habían barrido del arte europeo.

Ese cambio de orientación no respondía únicamente a razones estilísticas. Formaba parte del rechazo generalizado a una determinada concepción del mundo, una escala de valores y una moral que ya no se compartían. Esto es, constituía una manifestación más de aquella crisis de la cultura burguesa que los sucesos de La Comuna no hicieron más que aflorar. Y de hecho, el amplio proceso de recuperación de manifestaciones primitivas y arcaicas, puesto en marcha en las dos últimas décadas del siglo XIX, coincide con el momento en el que, dentro de la cultura europea, se replantea la propia naturaleza del arte.

Cuando, en los años ochenta, figuras como Gauguin, Van Gogh o Cézanne cuestionan el naturalismo lo hacen, qué duda cabe, porque ya no se identifican con este tipo de lenguaje, pero, sobre todo, porque consideran que ese sistema de representación proporciona una imagen distorsionada de la realidad. Una realidad que, dicho sea de paso, había dejado ya de identificarse con la experiencia fenomenológica del mundo exterior.

Coincidiendo con la crisis del Positivismo, la pintura perdió su tradicional función descriptiva. Dejó ya de atender a la apariencia exterior de los objetos para ser concebida como una forma privilegiada de desentrañar la esencia del universo y de explicitar lo más profundo del alma humana. A esa nueva dimensión de la pintura se refiere Paul Klee cuando en uno de sus textos escribe que «el arte no describe lo visible, sino que hace visible una realidad hasta entonces ignorada»<sup>2</sup>.

En este contexto de ruptura con los fundamentos y las formulaciones plásticas de la pintura occidental hunde sus raíces «el primitivismo»; esto es, el gusto y la asimilación por parte de los artistas europeos de las codificaciones representativas de los llamados pueblos primitivos. A finales del siglo XIX, enfrentado a la tarea de redefinir un nuevo marco para su actuación, el artista decidió actuar como «un nuevo primitivo», al margen, por completo, de cualquier tipo de convencionalismo. Esta aspiración a una vuelta a los orígenes que subyace en toda la experiencia vanguardista, adquiriría sentido programático cuando André Breton sentenció: «el ojo existe en estado salvaje»<sup>3</sup>. No en vano el surrealismo se planteó la necesidad de reunificar de nuevo percepción y representación, instancias que se hallan disociadas en el hombre moderno.

El «primitivismo» responde, por tanto, a la necesidad sentida por una buena parte de los artistas de vanguardia de volver a un estado de pureza, al deseo compartido de articular un lenguaje virgen, al margen por completo de la tradición<sup>4</sup>. Y cuando Matisse, Derain, Picasso y

<sup>2</sup> Paul Klee, «Acerca del arte moderno» en *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Calden, 1971, p. 44.

<sup>3</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*. Gallimard, París, 1928. Citado por la edición de 1965, p. 11.

<sup>4</sup> Primitivismo y clasicismo constituyen, de hecho, para Valeriano Bozal los dos polos sobre los que se articula el discurso de las primeras vanguardias. Véase *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*. Madrid, Visor, 1991.

Kichner, entre tantos otros, hacen apropiaciones directas de codificaciones primitivas, lo hacen porque éstas conectan directamente con las exigencias del momento y, de algún modo, vienen a reforzar sus propios intereses estéticos. De hecho, esos objetos tribales que desde hacía ya un tiempo se acumulaban en los museos etnográficos, tan sólo entraron en juego cuando en el seno de la cultura europea se articularon propuestas afines de esquematización e intensificación expresiva<sup>5</sup>.

Como sostiene Gill Perry, si el arte primitivo se convirtió en un poderoso estímulo para los artistas europeos del cambio de siglo fue sencillamente porque «en el propio arte moderno se estaba configurando una tendencia <primitiva> que se iba a convertir, de hecho, en una característica fundamental de lo <moderno>»<sup>6</sup>. Es decir, «lo primitivo» vino a configurarse como una forma de modernidad, estrechamente relacionada además con las nuevas teorías sobre lo decorativo elaboradas en los círculos simbolistas y en plena sintonía con una actitud antiurbana de la que participaron no pocos artistas. Con respecto a esto último, no conviene olvidar que muchos de esos pintores que hoy tenemos por modernos, en realidad se mostraron extremadamente críticos respecto de aquellas fuerzas que más habían contribuido a la modernización de la sociedad como eran el desarrollo industrial y el proceso de urbanización. Lo que evidencia que, a finales del siglo XIX, los conceptos de modernidad gestados a lo largo de dicha centuria estaban siendo sustituidos por otros.

### 1. El referente medieval

En esa búsqueda de alternativas a su propia tradición figurativa, en un primer momento, los artistas europeos se sintieron atraídos por manifestaciones «exóticas», como el arte africano o el de Oceanía, descubiertas al hilo del expansionismo colonial. Con posterioridad ese abanico de referencias formales se ampliaría considerablemente, convirtiéndose en estímulos de su creatividad manifestaciones arcaicas del propio arte occidental o, en todo caso, no pertenecientes a la tradición figurativa de origen renacentista. De este modo también entraron en juego el arte de las cicladas, las pinturas neolíticas y el arte románico, entre otros.

Hasta el siglo XIX el arte medieval –visto como un ciclo indiferenciado, en el que no se distinguía el románico del gótico– era considerado una manifestación «bárbara», dado su alejamiento de los ideales clasicistas. La reivindicación de la tradición cristiana por parte del Romanticismo propició su recuperación. Y hacia 1830 en Francia ya se había tomado conciencia de la necesidad de conservar, proteger y estudiar el patrimonio medieval, cuya restauración

<sup>5</sup> La existencia de afinidades formales entre el arte primitivo y el arte moderno, como evidenciaba su título, fue el eje de la ambiciosa exposición *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern Art*, organizada, en 1984, por William Rubin en el MOMA. Frente a esta interpretación del fenómeno, últimamente se ha ido abriendo camino «la teoría discursiva» derivada de Michel Foucault, que incide menos en los aspectos formales y enfoca «el primitivismo» desde una compleja red de implicaciones sociológicas, ideológicas y culturales.

<sup>6</sup> Gill Perry, «El primitivismo y lo moderno» en Charles Harrison; Francis Frascina; Gill Perry, *Primitivismo, Cubismo y Abstracción*. Madrid, Akal, 1998, p. 7.

y, especialmente, la de sus grandes catedrales propiciaría una vigorosa corriente arquitectónica de carácter neogótico.

En esa recuperación del mundo medieval el gótico llevó siempre la delantera con respecto al románico<sup>7</sup>; hasta el punto de que los grandes estudios de Henri Focillon se publicaron en la tercera década del siglo XX<sup>8</sup>. La recuperación del románico, por tanto, viene a coincidir con el desarrollo de las vanguardias históricas y, sin duda, la experiencia visual del cubismo y de los expresionismos contribuyeron, en no poca medida, al aprecio de un arte fuertemente conceptualizado y tendente a la estilización como aquel, frente al mayor naturalismo del gótico. Juan Antonio Gaya Nuño, en su *Teoría del románico*, atribuye la estima del arte de los siglos XI y XII por parte del gran público directamente al desarrollo del expresionismo: «el expresionismo, como estilo militante y como retorno de muchos viejos decires nacionales, sustituía a la corrección académica. Y sólo entonces pasó el arte románico desde los gabinetes de los sabios hasta la emoción de anchísimas masas de entusiastas [...] el arte románico, arte que siempre gozó de inmensa libertad para expresarse y que resulta ser el menos convencional de toda la historia de Occidente, quedaba por su propio derecho alineado junto a lo más actual y novecentista, por una parte; al lado de otras plásticas en libertad como la estatuaria negra, la cerámica precolombina, el arte atemporal de los ingénuos, etc...»<sup>9</sup>.

Entre la pintura románica y algunos de los lenguajes vanguardistas existen evidentes coincidencias formales. En su condición de experiencias antinaturalistas, en uno y otro caso se tiende a la esquematización de la forma y a los fondos planos; se recurre a un colorido arbitrario, y, con frecuencia, altamente saturado; y, en cuanto al empleo del dibujo, se apuesta por un trazo vigoroso de carácter no descriptivo. No es de extrañar, por tanto, que a lo largo del siglo XX hayan sido muchos los pintores subyugados por la «modernidad» de los códices miniados y de la pintura mural, manifestaciones en las que a veces hallaron la solución a los problemas plásticos que tenían planteados. Esa asimilación del románico no conlleva, en todo caso, la asunción de unos ideales religiosos y sociales de tipo católico, al modo de lo que había ocurrido en el neogótico, pues en la vanguardia no cabe una recuperación historicista del pasado. A lo sumo, en algún caso concreto, comporta una apelación genérica a lo espiritual, como reacción al grosero materialismo de la sociedad moderna. En 1890 Emile Bernard, uno de los pintores más inquietos del grupo de Pont-Aven, describía así su experiencia en esa pequeña localidad: «Yo me embriagaba de incienso, órgano y de oraciones [...] y remontaba los siglos, aislándome cada vez más de los míos, cuyas preocupaciones industriales sólo me

7 Aunque en 1818 el término románico, que también se aplica a las lenguas derivadas del latín, ya había sido propuesto por el arqueólogo francés D. Gelville para identificar el arte de los siglos XI y XII. Por su parte, hacia 1830 Arcisse de Caumont publicó sus primeros estudios sobre la arquitectura románica.

8 Por ejemplo, su fundamental ensayo *L'Art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes* apareció en 1931.

9 Juan Antonio Gaya Nuño, *Teoría del románico*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1962, p. 145.

inspiraban rechazo. Volví a ser poco a poco un hombre de la Edad Media; no amaba más que la Bretaña»<sup>10</sup>.

Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*, por su parte, rechaza taxativamente toda posibilidad de «revivir» estilos ya extinguidos, cuando escribe: «Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse»<sup>11</sup>; aunque ello no le impide reconocer, a continuación, que pueda darse una semejanza con las aspiraciones espirituales de otra época, lo que, según el artista ruso, explica la simpatía y la comprensión de los artistas de su época por el arte primitivo. Cuando al filo de 1910 Kandinsky escribió este famosísimo ensayo, el término «primitivo» no se aplicaba exclusivamente a aquellas culturas que, vistas desde una posición eurocéntrica se consideraban más atrasadas que la europea. El historiador americano Bernard Berenson, por ejemplo, lo había hecho extensible a los pintores italianos de los siglos XIV y XV.

Como se apuntaba anteriormente, las fuentes primitivas fueron integradas en el arte de vanguardia como meros referentes formales, desprovistas por completo de sus contenidos simbólicos y rituales<sup>12</sup>. Y no es casual que este nuevo interés por períodos y artistas ajenos a la tradición clasicista haya coincidido en el tiempo con el arranque de la teoría artística de la «pura visibilidad», más atenta al significado intrínseco y autónomo de las formas que a sus contenidos narrativos, y entre cuyos representantes más cualificados figuran los antes mencionados Berenson y Focillon.

## 2. La fascinación por el románico

Las referencias al arte románico aparecen ya en Gauguin, uno de los pintores que de forma más temprana y nítida representa el rechazo a la ciudad y la búsqueda en el medio rural de una humanidad incontaminada y pretendidamente feliz. Hastiado de París, en 1886, se trasladó a Pont-Aven, una pequeña aldea de Bretaña, donde se hallaba radicada una importante colonia de artistas. No sería, sin embargo, hasta 1888, durante su segunda estancia en esta localidad, cuando Gauguin, estimulado por Emile Bernard, avanzó en su reflexión sobre la abstracción y el simbolismo en la pintura, al mismo tiempo que adoptaba la temática bretona en la que afloran referencias precisas al arte románico. Junto a un paisaje pintoresco y la amabilidad de sus gentes, Pont-Aven tenía el atractivo de haber preservado intactas sus costumbres ancestrales, sus atuendos típicos y, en definitiva, un modo de vida sencillo y «primitivo» que contraponer a los estragos de la industrialización. La profunda religiosidad de aquella pequeña comunidad

<sup>10</sup> Manuel Jover, «Emile Bernard (1868-1914)», *L'Oeil*, número monográfico dedicado a la exposición *Pont – Aven – Gauguin. L'aventure*. París, 2003, p. 29

<sup>11</sup> Barcelona, Barral, 1972, pp. 21-22.

<sup>12</sup> Este enfoque meramente estético sería cuestionado por el grupo de intelectuales articulado en torno a la revista *Documents*, París (1929-1930), dirigida por Georges Bataille, quienes, en sintonía con el nombre de la publicación, reclamaron para el arte primitivo la condición de documento etnográfico. Lo que, entre otras cosas, comportó una revisión de los criterios museológicos al uso. La labor de este grupo de surrealistas heterodoxos respondió a una premeditada voluntad de resistencia frente al formalismo imperante en los años veinte.

fue considerada un exponente más de la identidad bretona y como tal fue ampliamente registrada en los cuadros de esta época. Una de las obras gauguinianas más significativas dentro de este apartado es *El Cristo amarillo* (1889, Albright-Knox Art Museum, Búffalo), en la que representó a una serie de mujeres del lugar, con sus vestimentas características, rezando ante un crucero. Éste reproduce una talla románica de madera policromada que se veneraba en la ermita de Tremaido, situada a un kilómetro escaso de Pont-Aven. En un autorretrato de la misma época Gauguin se representó flanqueado por esta misma imagen de devoción popular y una especie de ídolo primitivo, por lo que puede ser considerado como una auténtica declaración de principios. No está de más destacar, sin embargo, que la «modernidad» de estas piezas, no deriva de su temática popular, sino del lenguaje sintetista empleado por el pintor. Viendo al joven Emile Bernard pintar de memoria, durante esta segunda estancia en Pont-Aven, Gauguin abandonó la pintura del natural por un pintura de la idea expresada mediante formas esquematizadas y un colorido, sin matización tonal, aplicado en grandes áreas.

Dentro entro ya del fauvismo, *La danza* (1906, Fridart Foundation) de André Derain<sup>13</sup> constituye un magnífico ejemplo del incipiente interés de los artistas de vanguardia por las formulaciones plásticas del románico. Fue pintada en el mismo año en el que se celebró en París la gran antológica de Gauguin, determinante para que los fauvistas abandonaran el neopuntillismo de sus primeras piezas. Se trata de una obra enigmática y estilísticamente muy compleja que, a primera vista, no parece muy alejada de *La alegría de vivir* y del ciclo de pinturas de tradición arcádica pintadas por Matisse. Sin embargo, resulta mucho más primitiva e inquietante que éstas. No sólo por los animales que, en medio de una lujuriente naturaleza, amenazan a las tres figuras femeninas, sino especialmente porque en ellas resuenan fuerzas desconocidas y sus fuentes de inspiración son muy diversas. La bailarina de la derecha —con la cabeza y las piernas de perfil y el torso de frente— muestra los convencionalismos propios del arte egipcio; la situada en el centro, a su vez, parece directamente extraída de la fachada de un templo hindú; mientras que la situada a la izquierda, de contorsionada postura, está claramente emparentada con la figura del profeta Isaías que decora el pórtico de Souillac (siglo XI). Pero no es ésta la única conexión de *La danza* con el mundo medieval. Para Jane Lee, el cuadro se halla estrechamente conectado con *L'Enchanter pourrissant*, un poema de Guillaume Apollinaire de inspiración artúrica publicado en 1904 que despertó el interés de Derain por este tipo de temas. Es más, la historiadora identifica la escena con aquel episodio de la leyenda medieval en el que tres hadas se internan en un bosque en busca de la tumba del mago Merlín<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> El pintor tras una intensa colaboración con Matisse durante la cual realizó algunas de las obras más relevantes del fauvismo, hacia 1911 se decantó por a un tipo de figuración más convencional, que en algunas ocasiones encontró su inspiración en la escultura gótica.

<sup>14</sup> «L'Enchanter pourrissant», *Revue de L'Art*, 1988, recogido por Jacqueline Munck en «La danza», *A. Derain (1880-1954). El pintor del malestar moderno*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1995, p. 118.

Al margen ya de tales conexiones literarias es altamente significativo, para el tema que nos ocupa, la intensificación lineal de la figura de la izquierda, ya que, como Paul Klee explicaba, cuanto más puro es el componente gráfico en una representación más se restringe su capacidad descriptiva. En ella Derain ha recurrido a un tipo de estilización espiraliforme utilizado frecuentemente en la pintura románica para el tratamiento de paños y en función del cual Pilar Parcerisas, en el catálogo de la exposición *Agnus Dei. L'Art romànic i els artistes del segle XX*, la ha puesto en relación con los personajes del frontal de Santa Margarita de Sescorts del Museo Episcopal de Vic <sup>15</sup>; aunque, por idéntica razón, podría hacerse con otras. Con ello Derain no sólo otorga de nuevo un especial protagonismo al diseño gráfico, —postergado en favor del color desde el impresionismo— sino que parece compartir la valoración matisiana por el elemento decorativo. En el contexto del fauvismo «lo decorativo» carece del sentido peyorativo habitual del término y es entendido como un modo de revalorizar el plano pictórico y, por ende, de potenciar la autonomía del cuadro respecto de la realidad. con anterioridad M. Denis y G. - A. Aurier habían formulado ya un concepto de lo «decorativo» como señal positiva de lo «primitivo» y lo «moderno», considerando incluso que éste poseía la capacidad de hacer resonar las verdades esenciales. Y ecos de esta teoría simbolista, aunque un tanto atemperada, pervive todavía en la poética fauvista, vía Matisse<sup>16</sup>.



Fig. 1. André Derain: La danza (1906). Fridart Foundation.

<sup>15</sup> Barcelona, MNAC, 1995, p. 16.

<sup>16</sup> Véase Gill Perry, *opus cit.* pp. 65-66.



Fig. 2. Detalle del frontal de Santa Margarita de sescorts (siglo XII). Museo Episcopal, Vic.

Plenamente fauvista por el uso del color y el componente emotivo de su pintura, Georges Rouault no compartió la visión placentera de la existencia del resto de los componentes del grupo. Su intensa religiosidad otorgó un carácter de denuncia a buena parte de su producción, en la que abunda la temática religiosa. Esta última no remite a modelos medievales concretos, pero aún así muestra, ciertas analogías formales con los murales románicos, sobre todo en el tratamiento de las cabezas. Especialmente a partir de los años treinta, el pintor resolvió sus figuras a base de estructuras geométricas muy sencillas: óvalos para el contorno rostro, círculos para los ojos y cilindros para la nariz. Todo ello dibujado con un grueso trazo negro que define con precisión los contornos.

En el ámbito del cubismo, como es lógico, resulta más difícil encontrar referencias al románico. Desde un punto de vista formal, Picasso y Braque se sintieron verdaderamente fascinados por las potentes síntesis constructivas de las máscaras africanas. Sin embargo, como apunta Joan M. Minguet, para Aguste Herbaine, uno de los miembros del círculo de Puteaux, el estudio de las pinturas murales de la pequeña iglesia de San Martín de Fonollá (siglo XII), realizado durante su segunda estancia en Céret, resultaría determinante para el proceso de conceptualización de la realidad que finalmente le conduciría al campo de la abstracción<sup>17</sup>.

En el caso de Rousseau, el Aduanero, las afinidades existentes entre su obra y el arte románico derivan lisa y llanamente de su impericia técnica. Sus dificultades con la perspectiva y su reconocida incapacidad de representar el escorzo correctamente dieron lugar a un forzado desarrollo frontal en sus escenas y a unas figuras muy hieráticas; limitaciones que se ven ampliamente compensadas, como suele ocurrir en la mayoría de los autodidactas, por un refinadísimo empleo del color. No obstante, no hay que descartar tampoco el hecho de que, en ciertas ocasiones y con objeto de solventar determinados problemas compositivos, Rousseau recurriera a modelos románicos, puesto que sus fuentes de inspiración fueron extraordinariamente diversas. Tal ocurre con uno de sus cuadros más conocidos *El poeta y su musa* (1909, Kunstmuseum, Basilea), en realidad, un retrato de Guillaume Apollinaire acompañado por una figura femenina que simboliza su inspiración y para la que posó la pintora Marie Laurencin. Esta última está directamente tomada de uno de los apóstoles de la puerta principal de Saint Sernin de Toulouse (ca. 1100), actualmente emplazado en la girola, y cuyo gesto repite la bendición del Pantocrátor desde los ábsides románicos. La representación de «Cristo en Majestad» también ha servido de modelo para el severo *Retrato de Joseph Brummer* (1909, Kunsthalle, Hamburgo), un escultor amigo suyo que trabajaba en el taller de Rodin, mientras que *La niña con muñeca* (1904-1905, Museo Nacional de L'Orangerie, París), se inspira en las

<sup>17</sup> Su fascinación por estas pinturas, descubiertas y restauradas poco antes de su llegada, fue tal que en 1919 reprodujo a la acuarela algunas de sus escenas. Un año más tarde también pintaría un serie de bandas decorativas inspiradas en la decoración geométrica de la misma iglesia. Véase Joan M. Minguet, «La fascinació pel romànic», *Agnus...opus cit.* p. 46.



Fig. 3. Henri Rousseau: Retrato de Josep Brummer (1909). Kunsthalle, Hamburgo.

de la Virgen con el niño y, al igual que en muchas de ellas, la niña, de rostro absolutamente simétrico y mirada grave, lleva una flor en una de sus manos.

Ahora bien, sin duda el pintor del siglo xx que más afín se muestra a la poética del románico es Marc Chagall y no es de extrañar, ya que el pintor afincado en París desde 1910, al fin y al cabo es deudor de la misma tradición judaica que alimenta el *Apocalipsis* de San Juan, una de las fuentes determinantes de la iconografía medieval. Chagall supo conciliar de manera



Fig. 4. Pantocrátor de San Clemente de Taüll (siglo XII) MNAC, Barcelona.

feliz las innovaciones más radicales de la vanguardia francesa, —especialmente del cubismo y del fauvismo— con la herencia cultural judía. Y al igual que los miniaturistas medievales del texto que cierra el Nuevo Testamento, no hizo más que representar un universo conceptual de acusado carácter simbólico. Formado en el hasidismo, una corriente del judaísmo menos intelectualizada y más popular que la talmúdica, que descubre la presencia divina en cualquier manifestación de la vida cotidiana, Chagall recrea en sus cuadros, de un exultante y arbitrario colorido, un mundo lleno de prodigios. Sus parejas de enamorados flotan felices en

el espacio, los violinistas tocan sobre los tejados, y hombres y mujeres aparecen frecuentemente representados cabeza a bajo, al igual que ocurre, por ejemplo, con los ángeles que, en el fol. 145 del *Beato de Fernando I y Sancha* de la Biblioteca Nacional de Madrid, retienen los vientos en los cuatro puntos cardinales del planeta, mientras que un ángel procedente de oriente porta el signo de Dios<sup>18</sup>.

Dado el arraigo de la iconografía cristiana en nuestra cultura, no deja de sorprender las virulentas reacciones suscitadas en su época por algunas de las obras del pintor ruso. Una de ellas titulada *Dedicado a mi prometida* (1911, Kunstmuseum, Berna) fue directamente tachada de obscena cuando fue expuesta por primera vez. Había sido pintada a su llegada a la capital francesa y en ella Chagall se representó a sí mismo acodado en una mesa, con apariencia humana y cabeza de toro. Junto a él aparece su novia representada cabeza abajo, con un flujo de saliva que conecta sus respectivas bocas. Es evidente que quienes se escandalizaron por la insólita escena y criticaron su animalesca apariencia, no repararon en el hecho de que Chagall, recién llegado en busca de éxito, no había hecho más que asumir el símbolo de San Lucas, patrono de los pintores. El Tetramorfos que simboliza a los evangelistas deriva de «los cuatro vivientes» que en el capítulo IV del *Apocalipsis* rodean el trono de Dios: «El primero semejante a un león, el segundo semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre y el cuarto era semejante a un águila voladora»<sup>19</sup>. En la Biblia de Avila (siglo XII) encontramos una representación del Tetramorfos muy cercana a la, antes mencionada, escandalosa imagen del pintor. Cobijados bajo arcos de medio punto los cuatro evangelistas aunan la apariencia humana con la cabeza del ser que les simboliza. Con la particularidad añadida de que no presentan una encarnación naturalista, como cabría esperar, sino sorprendentemente azul. Con la misma arbitrariedad cromática de la que hace gala el pintor medieval, Chagall pinta sus figuras de rojos, verdes o azules intensos. La tradición hebraica, de carácter literario y no visual, rechaza las imágenes, y esta carencia de una tradición iconográfica propia explica también que Chagall cuando, ya en los años treinta, quiso denunciar la persecución de que estaban siendo objeto los judíos recurriera a la doliente iconografía cristiana del Cristo crucificado.

*El almanaque del Jinete Azul*, publicado en 1912 por Kandinsky y Franz Marc, es buena muestra del cambio de referencias artísticas operado en el grupo expresionista de Munich con respecto a la vanguardia anterior. Junto a estudios dedicados al análisis de la forma o a las relaciones existentes entre el color y el sonido, se alternan en sus páginas reproducciones de grabados populares, manifestaciones de arte infantil e imágenes medievales entre estas últimas figura la expresiva cabeza de un serafín románico, lo que denota que su interés se había desplazado desde Gauguin, Cézanne o van Gogh hacia un tipo de experiencias ingenuas y anónimas. Si a ello unimos concepción espiritual del arte, formulada por Kandinsky en el prin-

<sup>18</sup> *Apocalipsis* (VII, 1-3). Cito por *La Biblia*. Vol. VI. Madrid, B.A.C., 1970, p. 706.

<sup>19</sup> *Apocalipsis* (IV, 7), *opus cit.* p. 706.

cipio de la necesidad interior, no es extraño que Paul Klee, otro de los integrantes del grupo muniquíes, que pocas veces prescindió por completo de la figuración, pintara a lo largo de los años veinte y treinta toda una serie de seres angélicos, en algunos de los cuales perpetúa la tradición iconográfica del serafín románico con sus característicos tres pares de alas.

Casi por las mismas fechas (1909-1910), en las que esta segunda oleada de expresionistas alemanes desarrollaba su actividad en Munich, en Rusia se articulaba una vigorosa corriente neoprimitivista, caracterizada por la elección de temas ingenuos, formas esquematizadas y un colorido intenso. Natalia Goncharova, los hermanos Burliuk y Mijail Larionov, entre otros, estimulados por el interés de los pintores occidentales hacia el arte primitivo y en sintonía con ciertas corrientes de pensamiento que otorgaban a las comunidades rurales una especie de creatividad innata, volvieron sus ojos hacia su propia tradición cultural, iniciando así la recuperación de xilografías religiosas, iconos, bordados campesinos, juguetes, etc... y, en especial, de los lubki, grabados populares coloreados a mano. Los recursos estilísticos de este tipo de manifestación popular, determinaron en ellos una representación abreviada, carente de perspectiva, y figuras aplanadas, que, de hecho, configura la primera propuesta específica del arte de vanguardia ruso. En el neoprimitivismo subyace también un rechazo al seguidismo de los modelos franceses y alemanes practicado por la generación anterior, identificándose con él la mayoría de aquellos pintores que poco a poco irían decantándose hacia la abstracción con opciones como el rayonismo y suprematismo.

Uno de los ejemplos más singulares de esa corriente neoprimitivista lo constituye *Imágenes místicas de la guerra*, una carpeta de catorce litografías de Goncharova, publicada en Moscú en 1914, a raíz de la intervención del ejército ruso en la Primera Guerra Mundial. Su cubierta lleva impreso un ángel justiciero, con una espada en la mano, de caracterizada tradición bizantina, mientras que en los restantes grabados se entremezclan motivos iconográficos de procedencia muy diversa. Al menos dos de estas litografías: *El caballo pálido* y *La ciudad maldita*, entroncan directamente con el texto profético de San Juan. En la primera de ellas la guerra aparece identificada con uno de los cuatro jinetes del Apocalipsis, mientras que en la segunda, unos ángeles lanzan grandes piedras sobre una ciudad, reactualizando así la destrucción de Babilonia anunciada en el mencionado texto<sup>20</sup>. Soló que en este caso los seres angélicos, encargados de ejecutar el castigo, sobrevuelan la ciudad entre aviones, emblemas de una modernidad futurista que en Rusia se había encargado de divulgar el mismo F. T. Marinetti.

Las referencias a esta tradición apocalíptica también está presente en la producción religiosa de Natalia Goncharova anterior a su etapa rayonista. Y uno de sus óleo titulado *Anciano con siete estrellas* (ca. 1909, colección particular, París) constituye una trasposición literal de la visión del capítulo XVIII del texto de San Juan, en la que se describe a Cristo rodeado de los sie-

<sup>20</sup> *Apocalipsis* (XVIII, 21)



Fig. 5. Natalia Goncharova: La ciudad maldita. Imágenes místicas de la guerra (1914).

te candelabros de oro que simbolizaban a las siete iglesias, portando en su mano derecha las siete estrellas correspondientes a los ángeles de las mencionadas iglesias<sup>21</sup>.

Tal y como ocurrió con el paso del primer al segundo milenio, en las situaciones de crisis o en circunstancias especialmente conflictivas, como puede ser una guerra, se suele reactivar el sentimiento religioso. Lo que ya no es tan frecuente es que éste se canalice a través del ballet, como ocurrió con *Litúrgia*, un proyecto ideado por Natalia Goncharova y Mijail Larionov para la compañía de Ballets Rusos de Diaghilev. La pareja se ocupó también de seleccionar la música dentro del repertorio religioso ruso, Léonide Massine se hizo cargo de la coreografía y Natalia Goncharova se responsabilizó de los figurines. El ballet fue ensayado

<sup>21</sup> *Ibid.* (I, 13-14)

durante la estancia de la compañía en Laussane, en 1915, pero finalmente, no se sabe bien por qué, no se llegó a estrenar. La pintora, que un año antes había empezando a trabajar como escenógrafa para el célebre empresario ruso, diseñó para esta obra una serie de bellísimos figurines inspirados en el arte románico,<sup>22</sup> con cuyas manifestaciones se había familiarizado durante sus desplazamientos por Europa con la compañía. Las estructuras angulosas de raigambre constructivista junto a los refinamientos gráficos de sus plegados confieren a estos diseños una entidad plástica muy superior a la que suele ser habitual en el figurín teatral. Y de hecho, el mismo año en que se suspendió el proyecto, Goncharova editó una carpeta de grabados con quince de estos trabajos para ballet<sup>23</sup>.

### 3. La recuperación del románico en Cataluña

En Cataluña la recuperación del arte románico, que venimos comentando, se inscribe en el amplio proceso de renovación cultural de la *Renixença*, lo que hace que adquiriera connotaciones nacionalistas. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, uno de los primeros en reaccionar contra la tiranía de las formulaciones neoclásicas fue Elies Rogent, a quien se debe el edificio neorrománico de la Universidad de Barcelona. Pero, sin duda, la figura clave en el redescubrimiento y valoración de la arquitectura románica fue Josep Puig i Cadafalch. Lejos ya de la mera descripción pintoresca de esos edificios, el arquitecto, historiador del arte y futuro presidente de la Mancomunidad catalana, aplicó criterios científicos al estudio de un riquísimo patrimonio que, junto a los monumentos góticos, constituían el mejor exponente del esplendor catalán durante la Edad Media. Fruto de los mismos fue la publicación entre 1909 y 1919 de su monumental *L'arqueologia romànica a Catalunya*<sup>24</sup>. Puig i Cadafalch, que como arquitecto se decantó por el neogótico, veía en tales construcciones la mejor expresión del espíritu de su pueblo, defendiendo siempre la teoría de su originalidad. Un argumento esgrimido para establecer diferencias con el resto de las experiencias románicas peninsulares.

Al tiempo que se publicaban estos primeros estudios sobre la arquitectura, se puso en marcha también un ambicioso programa de recuperación y exhibición de tallas y tablas románicas. En 1880, con los fondos procedentes de la desamortización, se inauguró el Museo de Antigüedades de Barcelona, emplazado en la capilla de Santa Ágata. Y ocho años más tarde, en el contexto de la Exposición Universal de Barcelona, se exhibió un conjunto de pinturas románicas procedentes de Vic. En esta línea de actuación revistió especial relevancia la

<sup>22</sup> En este momento, no entramos a valorar su adecuación a las exigencias del baile. De todos modos, parece que la pintora, consciente del estatismo consustancial al arte románico, intentó compensarlo con posturas muy movidas en la mayoría de sus figuras.

<sup>23</sup> Que representan los siguientes personajes: un hombre del pueblo, Santa Ana, un querubín, Cristo, un pastor, un soldado romano, dos Reyes Magos y siete apóstoles. De la carpeta se hizo una tirada de 35 ejemplares.

<sup>24</sup> Esta faceta suya ha sido abordada por Xavier Barral i Altet en, «Josep Puig i Cadafalch, historiador del arte medieval». Recogido en *J. Puig i Cadafalch: la arquitectura entre la casa y la ciudad*. Barcelona, Fundación Caja de Pensiones, 1989.

organización en 1902 de una gran exposición de frontales que por primera vez ofreció al gran público la posibilidad de contemplar un conjunto significativo de ese importantísimo apartado del patrimonio cultural catalán. Su conocimiento, además, recibió un impulso decisivo con la creación en 1907 del Instituto de Estudios Catalanes.

En este proceso de recuperación de lo que fue entendido como una de las señas de identidad catalana, también revistió gran importancia la decisión de trasladar al Museo de Arte y Arqueología del Arsenal, emplazado en el parque de la Ciudadela, una serie de significativas pinturas procedentes de varias iglesias del Pirineo. Su laborioso y complejo proceso de extracción y montaje realizado entre 1919 y 1923, año en el que finalmente fueron abiertas al público, fue seguido con verdadera expectación en los medios intelectuales y artísticos barceloneses. En 1934 éstas serían trasladadas a su emplazamiento definitivo en el Palacio Nacional de Montjuïc, sede del actual Museo Nacional de Arte de Cataluña<sup>25</sup>. Desde su incidencia ha sido palpable tanto en los pintores catalanes como en otros muchos de los afincados en la Ciudad Condal, empezando por el mismo Picasso, que, a comienzos del siglo XX, vivió en Barcelona el redescubrimiento de esas manifestaciones de una originalidad y expresividad indiscutibles.

A finales de 1901, y tras su segundo viaje a París, Picasso permaneció en Barcelona, hasta la primavera de 1904. Es el momento de su etapa azul, en la que más allá de la tendencia general a los seres silenciosos y ensimismados y del fuerte componente dibujístico, la impronta del románico se deja sentir de manera específica en algunas de sus obras. Una de ellas es *Las dos hermanas* (1902, Museo del Ermitage, San Petersburgo), pintada en el mismo año de la importante Exposición de Arte Antiguo de Barcelona, antes mencionada. Por su disposición de las figuras con las cabezas unidas, supone una trasposición literal en clave laica del tema de la Visitación, del que existen muy buenos ejemplos en las colecciones del MNAC. Dentro de la personal revisión de la historia del arte llevada a cabo por Picasso a lo largo de su dilatada trayectoria artística, el románico junto con la pintura de El Greco fueron de las primeras manifestaciones del pasado que atrajeron su atención. A éstas le seguirían después, entre otras, el arte ibérico, el griego arcaico, el arte negro, el esquimal o el oceánico. Sin olvidar la voracidad con la que el malagueño diseccionó también a los grandes maestros del pasado.

En 1934, año en el que las pinturas murales fueron transferidas a su sede definitiva del Palacio de Montjuïc, Picasso, de paso por Barcelona, aprovechó su estancia en la ciudad para ir a contemplarlas. La prensa catalana se hizo eco de esta visita, en la que el pintor estuvo acompañado por el director del museo, Joaquín Folch i Torres, y un pequeño grupo de amigos<sup>26</sup>. Su interés por este tipo de manifestación artística se había visto acre-

<sup>25</sup> Del esplendor del excepcional conjunto allí expuesto se hizo eco, tres años más tarde, la prestigiosa revista *Cahiers d'Art*, dirigida por Christian Zervos, gran amigo de Picasso, quien, en plena guerra civil, le dedicó un número monográfico titulado *L'Art de la Catalogne. De la seconde moitié du neuvième siècle à la fin du quinzième siècle*. París, 1937.

<sup>26</sup> Carles Soldevila publicó una crónica de la misma en *La Publicitat*, 6- XI-1934.



Fig. 6. Pablo Picasso: Crucifixión (1930). Museo Picasso, París.

centado, si cabe, en los últimos tiempos gracias a su contacto con los círculos surrealistas y, en especial, a su estrecha relación con el grupo de *Documents*, cuyos componentes, deseosos de profundizar en los aspectos irracionales de la naturaleza humana, habían impulsado toda una serie de estudios sobre los mitos, ritos arcaicos y manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos, en los que creían vislumbrar la libre manifestación de las pasiones humanas, antes de que éstas pasaran a ser recluidas en el inconsciente del hombre moderno. Muchos de estos estudios publicados a finales de los años veinte y comienzos de los años treinta —en revistas como *Cahiers d'Art* y *Minotaure*, además de la mencionada *Documents*— están firmados por amigos de Picasso como Michel Leiris, Robert Desnos o George Bataille.

Cuatro años antes de esta estancia suya en Barcelona, Picasso había pintado *La Crucifixión* (1930, Museo Picasso, París), una obra excepcional, no sólo por lo inusual del género religioso dentro de la producción picassiana<sup>27</sup>, sino también por su extraordinaria ferocidad. En cuanto al tema, Picasso se mantuvo absolutamente fiel a la tradición cristiana, pero acentuó, mediante las violentas distorsiones de las figuras y el chirriante color, lo que de rito expiatorio tiene la Crucifixión. En un brillante estudio Ruth Kaufmann<sup>28</sup> estableció su conexión con los

<sup>27</sup> En 1932 lo abordaría de nuevo en una serie de 8 dibujos a tinta basados en *La Crucifixión* que remata el retablo de Isenheim de M. Grünewald, conservado hoy en el Museo de Colmar.

<sup>28</sup> «La Crucifixión de Picasso de 1930», recogido en Victoria Combalía (ed.), *Estudios sobre Picasso*. Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 166 y ss.

ritos mitraicos del culto al sol, a los que Bataille había dedicado un estudio en la revista *Documents*, más concretamente, en un número homenaje a Picasso<sup>29</sup>. Un año antes, es decir en 1929, el mismo autor había publicado otro sobre el códice de Saint Sèvere (siglo XI) de la Biblioteca Nacional de París<sup>30</sup>, cuyo texto principal es el Comentario del Beato de Liébana al *Apocalipsis* de San Juan. Se trata del único manuscrito de dicho texto realizado fuera de España, ilustrado además, en un estilo análogo al de los Beatos españoles, por un tal Stephanus Garsia. El texto de Bataille iba acompañado de cinco de estas ilustraciones, una de las cuales, la referente al Diluvio, sirvió de inspiración a Picasso para las figuras de los dos ladrones muertos que aparecen en el primer plano de *La crucifixión*, y cuya disposición, por otro lado, preanuncia la del guerrero de *El Guernica*. El intenso y desabrido colorido del óleo sugiere además que Picasso, deslumbrado por la fuerza de las imágenes en blanco y negro de *Documents*, debió de haber visto el original, antes de pintarlo.

Otro de los pintores deslumbrados por los murales románicos, cuando éstos se hallaban instalados todavía en el Museo de Arte y Arqueología de Barcelona, fue Francis Picabia, ligado por vínculos familiares con España. En 1902 el compañero de aventuras dadaístas de Duchamp realizó un primer viaje por la península que le condujo hasta Sevilla, donde inició su conocida serie de «españolas», unas representaciones de medias figuras —muchas de ellas tocadas con mantilla y peineta—, de una belleza un tanto anodina. Este tipo de obras, de trazo fluido y colorido suave, a partir de entonces, acompañaría, a modo de contrapunto amable, su quehacer artístico radical y provocador. Picabia volvió de nuevo a Barcelona en 1909 y en el año 1916, cuando la Ciudad Condal se había convertido en refugio de algunos miembros de la vanguardia internacional, que huían de la Guerra del 14. Una exposición de sus obras en la mítica galería Dalmau determinó otro viaje a Barcelona, en noviembre de 1922, esta vez en compañía de André Breton, quien pronunció una memorable conferencia el día de la inauguración, en la que adelantó las líneas maestras de lo que sería el surrealismo. Dalmau Picabia dio a conocer su doble línea de actuación, por un lado, las obras de tipo mecanicistas y, por otro, sus almibaradas españolas.

No sería, sin embargo, hasta el verano de 1927, cuando, de nuevo en la ciudad, descubriría, en compañía del crítico Magí A. Cassanyes y del marchante Josep Dalmau, los frescos románicos catalanes. María Lluïsa Borràs ha apuntado que si el iconoclasta dadaísta se decidió a visitar el museo, se debió más al interés suscitado por el complejo proceso de traslado de los frescos del valle de Boí que por la pintura en sí misma<sup>31</sup>. Pero el hecho cierto es que éstas le impactaron de tal modo que hasta el día de su marcha volvió cada tarde al museo para contem-

<sup>29</sup> Georges Bataille, «Soleil pourri», *Documents*, n° 3. París, 1930. En él establecía dos significados distintos para el sol; pues mientras que el sol de mediodía constituye la más elevada y abstracta de las realidades, también puede cegar si se le mira directamente. Este último sol degradado es el que, en su opinión, prevalece en las culturas primitivas.

<sup>30</sup> G. Bataille, «L'Apocalypse de Saint-Sèver», *Documents*, n° 2. París, 1929.

<sup>31</sup> María Lluïsa Borràs, «Picabia al museu de Belles Arts» en *Agnus...opus. cit.* p. 62.



Fig. 7. El diluvio. Códice de Saint Sèver (siglo XI). Biblioteca Nacional, París.

plarlas. En sus conversaciones con Raillard, Miró recuerda su encuentro con Picabia en una de esas ocasiones: «Yo iba a entrar y él salía. Estaba entusiasmado con los frescos románicos. Sólo me dijo. ¡Qué hermoso es esto!»<sup>32</sup>. Tras su regreso a Francia, en el otoño de 1927, Picabia empezó a sobreponer sobre las cándidas imágenes de sus españolas motivos iconográficos extraídos del románico catalán. Desde aproximadamente un par de años antes, éstas lánguidas figuras ya habían empezado a ser objeto de notables alteraciones al superponerse a ellas

<sup>32</sup> Aunque el pintor emplaza erróneamente dicho encuentro en el Museo de Montjuïc, al que las pinturas fueron trasladadas en 1934. Georges Raillard, *Conversaciones con Miró*. Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 24-25.



Fig. 8. Francis Picabia: Barcelona (ca. 1926-1927). Seattle Art Museum.

los trazos de un grafismo vigoroso, en gran medida automático. A raíz de esta última estancia en Barcelona, sin embargo, dicho grafismo iría adquiriendo la forma de la Virgen de Montserrat, de ángeles de grandes alas desplegadas o del perro que acompaña a la figura de Lázaro en los frescos de San Clemente de Taüll. Un conjunto mural del que Picabia también tomó prestada la famosa figura del cordero místico dotado de siete ojos. A esta etapa conocida también como la de «las transparencias», por su característica superposición de imágenes, pertenecen, entre otras, *Barcelona* (ca. 1926-1927, Seattle Art Museum), *Cordero místico y beso* (1927, Galerie Hauser & Wirth AG, Zurich), *La mujer con cigarrillo (Virgen de Montserrat)* (1928, colección particular, Francia), *Joven en el Paraíso* (ca. 1927-1928, colección particular) y *Española* (ca. 1927-1928, colección particular). Esta singular iconografía le serviría también de

inspiración para, años más tarde, ambientar una gala, una de las actividades con las que Picabia se ganó la vida cuando su situación económica empeoró. Y así, en enero de 1935, motivos característicos del románico catalán cubrieron las salas de un casino, en la que fue presentada como la Gala del Apocalipsis<sup>33</sup>.

En el caso de Joan Miró, al que antes hacíamos referencia, no se trató ya de una mera asimilación iconográfica, como ocurrió con Picabia, sino de una verdadera convergencia espiritual. La crítica se ha mostrado unánime a la hora de destacar la profunda identificación del pintor con Cataluña, su apego físico a una tierra, a un paisaje y a un territorio del que la masía familiar de Montroig se convertiría en emblema. Robert Lubar ha desentrañado el proceso de elaboración de una concepción intemporal, primitiva y mítica de Cataluña por parte de Miró<sup>34</sup>, de cuya identidad cultural el románico constituía una manifestación más. Años antes Joan Perucho también había emplazado claramente al pintor en una tradición artística autónoma: «Hemos de señalar, finalmente, la órbita de la gran tradición catalana en que se mueve Joan Miró. Órbita que informa una manera de expresarse viva, directa, en la que los colores se exaltan libremente, cosa que hace pensar tanto en los frescos de nuestras iglesias medievales como en la punzante clarividencia de los ilustradores de los Beatos»<sup>35</sup>.

Mientras que el gótico había sido recuperado desde una óptica burguesa y culta, el románico comportaba para muchos la esencia de lo auténticamente popular, y es en esta segunda línea interpretativa donde se emplaza Miró, quien, en numerosas ocasiones, reconoció su estrecho vínculo con el arte románico. A Raillard le confesó sus frecuentes visitas de niño al «Museo de Arte Románico»<sup>36</sup>. La asunción por parte del pintor de que su identificación con el románico había sido muy temprana, es evidente que le indujo a equivocarse en cuanto a la cronología de tales visitas, imposibles con anterioridad al año 1924 en el que fueron abiertas al público<sup>37</sup>. Y ya en otro contexto, en 1955, al hablar del gran mural cerámico, dedicado al sol y a la luna, que se le acababa de encargar para la sede de la UNESCO en París, explicó Miró que las tres fuentes plásticas que él y Llorens Artigas iban a tener en cuenta a la hora de abordarlo eran: el parque Güell de Gaudí, las cuevas de Altamira y las pinturas románicas del Museo de Arte de Cataluña<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> María Luïsa Borràs, *opus. cit.* p. 63.

<sup>34</sup> Robert Lubar, «El Mediterráneo de Miró. Concepciones de una identidad cultural» en *Joan Miró 1893-1993*. Barcelona, Fundació Joan Miró, 1993.

<sup>35</sup> Joan Perucho, «Joan Miró», *Ariel*, IX, 1946. Citado por Joan M. Minguet Batllori, *Joan Miró l'artista i el seu entorn cultural (1918-1983)*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 27.

<sup>36</sup> Georges Raillard *opus cit.* p. 25.

<sup>37</sup> Las supuestas visitas de un Miró niño ya fueron desmentidas por Xavier Barral i Altet en «Joan Miró i l'art romànic català», *Revista de Catalunya*, n.º 87, VII-VIII, 1994. Por su parte Robert Lubar, en la nota n.º 24 de «El nacionalismo lingüístico de Miró» en el catálogo de la exposición *Paris Barcelona 1888-1937*. Museo Picasso de Barcelona, 2002, p. 415, apunta la posibilidad de que el pintor previamente se hubiera familiarizado con ellas a través de las reproducciones incluidas en los cuatro volúmenes de *Les pintures Murals Catalanes* publicados entre 1907 y 1921.

<sup>38</sup> Pilar Parcerisas, «El arte románico y el siglo XX» *opus cit.* 29.



Fig. 9. Joan Miró: Personaje tirando piedras a un pájaro (1926). MOMA, Nueva York.

Miró participaba de una concepción de Cataluña antiurbana y popular que nada tenía que ver con aquella otra de raíces clasicistas que venía propugnando Eugenio D'Ors, máximo exponente del catalanismo conservador. Y de hecho, la propuesta mironiana, que aunaba catalanidad y soluciones plásticas procedentes de la vanguardia foránea, resultaba diametralmente opuesta al ideario estético del *Noucentisme*. Como sostiene Lubar, la gran aportación de Miró fue definir un nuevo modo de ser catalán, un catalán «internacional», frente a un catalán «casero»<sup>39</sup>. Tras una primera etapa en la que Miró hizo suyo el color fauvista y la sintaxis cubista y futurista, a partir de 1918 optó por un tipo de pintura más atenta a la realidad, lo que no obsta para que trascienda en sus paisajes la mera descripción naturalista de los objetos y desarrolle un sistema de representación enumerativo muy cercano al del románico. A este momento corresponden obras como *La casa de la palmera* (1918, MNCARS, Madrid), *Huerto con asno* (1918, Moderna Museet, Estocolmo) o *Autorretrato (con la garibaldina)* (1919, Museo Picasso, París), en el que culmina una serie de retratos de acusado hieratismo, simetría y

<sup>39</sup> Robert Lubar, «El mediterraneo...opus. cit. p. 43.

frontalidad. La inspiración románica no sólo se deja sentir en estas obras tempranas, puesto que, después de haber dado el salto al surrealismo y a lo largo de toda su trayectoria posterior en sus obras seguirían aflorando sofisticadas reelaboraciones de los convencionalismos expresivos del románico. Es frecuente en sus pinturas, por ejemplo, la distribución propia de los viejos ábsides románicos, con personajes celestes en lo alto y terrestres en lo bajo, y en una serie de paisajes pintados en 1926 y 1927, como vemos en *Personaje tirando una piedra a un pájaro* (1926, MOMA, Nueva York), articuló el espacio pictórico a base de bandas monocromas horizontales, que anulan por completo la ilusión tridimensional y toda sensación de volúmen.

Una misma tradición popular y esas formulaciones plásticas del románico, determinantes del lenguaje plástico mironiano, marcaron también la actuación de Joan Junyer en el caso del ballet *La noche de San Juan*, un proyecto de fuertes implicaciones catalanistas propiciado por la Generalitat catalana. En 1936 Ventura Gassol, Conseller de Cultura de dicha institución, encargó a los Ballet Rusos de Montecarlo, entonces bajo la dirección del coronel de Basil, la creación de un ballet inspirado en los rituales con los que se celebra en Cataluña el solsticio de verano. Del libreto se hizo cargo el mismo Gassol, Roberto Gerhard compuso la música, la coreografía fue obra de Léonide Massine y los figurines de Junyer, un pintor que había acreditado sobradamente su interés por la danza en una serie de cuadros dedicados a los bailes populares mallorquines<sup>40</sup>. Este ballet nunca se llegó a estrenar, pero algunos de los diseños de Junyer serían reproducidos años después en el número monográfico que la revista neoyorkina *Dance Index*<sup>41</sup> dedicó al pintor catalán. Algunos de ellos se hallan inspirados en los personajes de las fiestas populares –como diablos, gigantes y cabezudos– y otros en el arte románico, con el Junyer estaba muy familiarizado. Su padre, el crítico de arte Carles Junyer, había reunido una buena colección de tallas medievales y cabe suponer además que durante la primavera de ese mismo año en la que el pintor se hizo cargo de los montajes del Teatre Grec, emplazado en las faldas de Monjuïc, debió visitar con frecuencia las pinturas murales del vecino museo. En uno de sus figurines Junyer reproduce literalmente la figura de la Virgen de San Clemente de Taüll y, en el correspondiente al personaje de Eros completó su atuendo con unas alas cubiertas de ojos, como las que lucen en muchas ocasiones los serafines románicos.

Tras la Guerra Civil el impacto de las corrientes informalistas no interrumpieron esta ligazón emocional de los pintores catalanes con el románico. Referencias al mismo siguen aflorando, por ejemplo, en las obras de los integrantes de Dau al Set o en la pintura del anti-guo surrealista Joan Massanet. Es más, la constitución del Grup Tàhull<sup>42</sup>, aunque no llega-

<sup>40</sup> Con respecto a su faceta como escenógrafo y figurinista véase Lucía García de Carpi, «Joan Junyer y Esteban Francés: escenógrafos de Balanchine». *El arte español fuera de España*. Actas de las XI Jornadas de Arte organizadas por el Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez». CSIC. Madrid, 2003.

<sup>41</sup> *Dance Index*, vol VI, nº 7, New York, 1947.

<sup>42</sup> Integrado por Marc Aleu, Modest Cuixart, Josep Guinovart, Antoni Tapies y Joan -Josep Tharrats, quienes, en un gesto claramente reivindicativo, en 1955 posaron para Català Roca junto a los frescos románicos del Museo de Arte de Cataluña.

ra a ser verdaderamente operativo, indica que el románico seguía manteniendo vivo el carácter germinal que había tenido para la generación artística anterior. En el arte catalán de las últimas décadas éste sigue siendo un referente y de hasta que punto ha pasado a formar parte del imaginario colectivo da buena cuenta la gigantesca colcha con la reproducción del Cordero Místico del ábside de San Clemente de Taüll, con sus siete ojos, que, en octubre de 1989, Miralda paseó por la Quinta Avenida de Nueva York, dentro de su *Honeymoon Project*<sup>43</sup>.

#### 4. La tradición apocalíptica

Al margen de la experiencia catalana, merecen ser reseñados también una serie de dibujos realizados por Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York, en los que se evidencian tanto el impacto de las ilustraciones del *Beato de Liébana*, como la vigencia de una tradición apocalíptica que, tras haber empapado el pensamiento medieval, ha llegado hasta nuestros días por los cauces más diversos. Como ha explicitado Mario Hernández, en un brillante y documentado estudio, en el ambiente de finales de los años veinte en los que se movía el poeta granadino no faltaron las alusiones a los Beatos ni al texto de San Juan<sup>44</sup>. En diciembre de 1928 Pedro Salinas, en el curso de una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes con motivo de la publicación del libro de Alberti *Sobre los ángeles*, comparó los ángeles albertianos con los pintados en «los famosos Beatos medievales» y exaltó la expresividad y originalidad de sus ilustraciones equiparables tan sólo, según dijo, «a la cueva de Altamira o a las pinturas murales del románico catalán»<sup>45</sup>. Muy probablemente Lorca asistió a esta conferencia en la que, de una u otra manera, se hallaban implicados dos de sus amigos. El comentario de Salinas, por otro lado, era del todo punto pertinente, puesto que el mismo Alberti reconoció como fuente de inspiración de su libro las lecturas bíblicas y el *Apocalipsis*. Los seres angélicos, en su variada tipología de ángeles, arcángeles y serafines, también tienen una presencia destacada en *El Romancero gitano* y en los dibujos tempranos de Lorca, presencia que después desaparecería de su producción, al mismo tiempo que se agudizaba en ella el aliento apocalíptico.

En al menos dos cartas remitidas tras su llegada a la ciudad de los rascacielos, en junio de 1929, Lorca estableció la comparación entre Nueva York y Babilonia, lo que denota un

<sup>43</sup> Integrado por una serie de acciones ceremoniales, desarrolladas a lo largo de siete años y en distintas ciudades, correspondientes al proceso de noviazgo y posterior boda entre el monumento a Colón de Barcelona y la estatua de la Libertad de Nueva York. El proyecto de Miralda, adelantándose a preocupaciones posteriores, respondía a un deseo de fusión e intercambio cultural entre el viejo y nuevo mundo.

<sup>44</sup> Mario Hernández, «Ronda de los autorretratos con animal fabuloso y análisis de dos dibujos neoyorkinos» en el catálogo de la exposición *Federico García Lorca. Dibujos*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986, p. 85.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 85.

conocimiento específico del texto de San Juan. En una de ellas se describe así mismo como «este poeta del Sur, perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna»<sup>46</sup>. En el *Apocalipsis*, escrito a finales del siglo I de la era cristiana, se asimila varias veces el poder temporal de la época, es decir la ciudad de Roma, con Babilonia, símbolo del pecado y del poder mundano frente a Dios, y de ahí la mencionada consideración de Nueva York, que también se halla presente en *Poeta en Nueva York* y en sus dibujos de finales de los años veinte. Junto a la negativa visión del mundo neoyorkino, el texto lorquiano deja traslucir además un acusado sentimiento de desamparo. Cuando Lorca lo escribió se hallaba sumido en una profunda crisis personal de implicaciones sentimentales y artísticas. *El Romancero gitano*, publicado en julio de 1928, había sido duramente criticado por Salvador Dalí y Luis Buñuel por su inspiración andalucista y esta actitud, que dolió profundamente al poeta granadino, supuso la ruptura definitiva con sus dos antiguos amigos de la Residencia de Estudiantes y, de algún modo, también el que Lorca se replantease su propia orientación estética. Fruto del cambio experimentado serían *Poeta en Nueva York*, *Así que pasen cinco años* y *Viaje a la luna*.

El mismo substrato emotivo que alentó su producción escrita de raigambre surrealista determinaría un conjunto de enigmáticos dibujos a tinta, realizados entre 1929 y 1931. Entre ellos sobresalen una serie de autorretratos en los que el poeta aparece acompañado por unos animales fabulosos. En el conocido como *Autorretrato en Nueva York* (ca. 1929-1931, en paradero desconocido) se ve al poeta, en medio de un panorama urbano con rascacielos, acechado por cuatro animales fantásticos, tres de los cuales tienen crines, sin ser caballos, y el cuarto una especie de trompa y cinco patas. Estos seres monstruosos aparecen también en unos cuantos dibujos coloreados de la misma época. En el denominado *Escena de domador y animal fabuloso* (ca. 1929, col. privada, Nueva York), un personaje de extraña vestimenta lleva cogido con una cadena uno de estos animales con seis cuernos que además presenta la particularidad de mostrar la cabeza de frente y la boca de perfil. La fuente iconográfica de este bestiario fantástico se halla en los Beatos, cuyos ilustradores no hicieron más que representar de manera literal las terribles descripciones del texto de San Juan y, si en el mismo se menciona un ser dotado de siete cabezas o siete ojos, no dudaron en representarlo tal cual. El mismo poeta granadino hizo referencia explícita a estos manuscritos medievales en más de una ocasión. Con motivo de la inauguración de una biblioteca, en 1931, confesó públicamente el impacto y la emoción que tiempo atrás había sentido al contemplar uno de los Beatos de El Escorial<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Remitida a Philip Cumming. En Federico García Lorca, *Epistolario*, ed. C. Maurer. Madrid, Alianza, 1983, t. II, p. 129.

<sup>47</sup> Citado por Mario Hernández, *opus cit.* p. 92.



Fig. 10. Federico García Lorca: Autorretrato en Nueva York (ca. 1929-1930). En paradero desconocido

Alteraciones mostruosas como las que muestran estos dibujos de Lorca son frecuentes en las representaciones de la terrible Bestia que surge del abismo<sup>48</sup> o de las langostas infernales<sup>49</sup> de los códices medievales. En el fol. 171 v. del *Beato de Fernando I y Sancha* de la Biblioteca

<sup>48</sup> Identificada con el mal, se la menciona por primera vez en el capítulo XI del *Apocalipsis*.

<sup>49</sup> Así descritas en el texto profético: una vez abierto el séptimo sello, tras sonar la trompeta del quinto ángel, se abre el pozo del abismo y entre el humo similar al de un gran horno de fundición aparecen las langostas, a las que se les dio el poder de atormentar a los hombres, «en su forma, similar a caballos aprestados a la guerra; y en sus cabezas tenían como coronas parecidas al oro y sus caras eran como caras de hombre. Y tenían cabellos como cabellos de mujer y los dientes como dientes de león [...] El ruido de sus alas era como el ruido de carros con muchos caballos que acudían a la batalla. Y tenían colas como las de los escorpiones y en las colas residía su poder para dañar a los hombres». *Apocalipsis* (IX, 7-11), *opus cit.*, p. 711.



Fig. 11. Federico García Lorca: Escena de domador y animal fabuloso (ca. 1929-1930). En paradero desconocido.

Nacional de Madrid, por ejemplo, las langostas, con cuerpo de caballo, presentan el convencionalismo, antes comentado en Lorca, de las caras de frente y las bocas de perfil. Lo que implica que la imagen representada no sólo es el fruto de una elaboración mental, sino que, al igual que ocurre en el cubismo, responde a una simultaneidad de puntos de vista. Marcado por su experiencia del cubismo —que determina algunos de sus dibujos de 1927— y del surrealismo, al filo de los años treinta, Lorca llevó a cabo una relectura en clave personal del universo metafórico medieval, configurando una síntesis tremendamente efectiva de la imaginería de los Beatos y de ciertas codificaciones vanguardistas.

Los Beatos fueron no sólo la fuente iconográfica de la bestia fabulosa de sus dibujos neoyorkinos, sino también el origen de su simbolismo. Mario Hernández interpreta estas bestias

lorquianas, que en alguno de sus autorretratos se entrelazan con el mismo cuerpo de Lorca, como referencias concretas a su propia libido, a la homosexualidad del poeta, fuente de zozobras personales y de incomprensiones ajenas. Lo que sí parece fuera de toda duda es que, como también sostiene el mismo autor, en este animal apocalíptico de aspecto cambiante, «Lorca hallaba una imagen reconocible de lo humano instintivo, de esa <parte> del ser humano que una remota tradición filosófica y ascética reconoce como aquello que nos une a los animales, habitualmente asimilado a los impulsos sexuales»<sup>50</sup>. Estos animales fabulosos aludirían, por tanto, a esos instintos que, según esa misma tradición, el hombre ha de domar y de ahí la pertinencia de la imagen del domador con la fiera encadenada, antes citada.

En definitiva, mediante esos animales apocalípticos, de apariencia atroz, Lorca, en un momento crucial de su trayectoria artística y personal visualizó la vivencia de lo oscuro, lo instintivo y lo letal. Lo que no hace más que corroborar la tesis de Umberto Eco cuando afirma que dentro de la cultura occidental el *Apocalipsis* constituye el modelo, por un lado, de la espera angustiada de una catástrofe y, por otro, de la esperanza de la regeneración<sup>51</sup> y que sólo hace falta que se produzcan unas determinadas condiciones históricas o personales para que este modelo se reactive<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> Mario Hernández, *opus. cit.* p. 96.

<sup>51</sup> El *Apocalipsis* conlleva la profecía de la destrucción y del advenimiento de un nuevo reino. Dentro del género profético es un libro de consolación ante las situaciones calamitosas del presente y de esperanza de un futuro idealizado libre de sufrimientos materiales y morales. San Juan lo escribe hacia el año 90 para confortar con la promesa de la «parusia» o nueva venida de Cristo a las comunidades del Asia Menor, en tiempos de persecuciones. Pero la ambigüedad del capítulo XX, en el que se alude al imperio del demonio cuando se cumpla el milenio, seguido del fin del mundo y el Juicio Universal, ha propiciado su interpretación en clave catastrofista..

<sup>52</sup> *Beato de Liébana. Miniaturas del «Beato» de Fernando I y Sancha.* (Manuscrito B. N. de Madrid Vit. 14-2). Textos y comentario a las tablas de Umberto Eco. Milán, Franco María Ricci, 1983, p. 76.

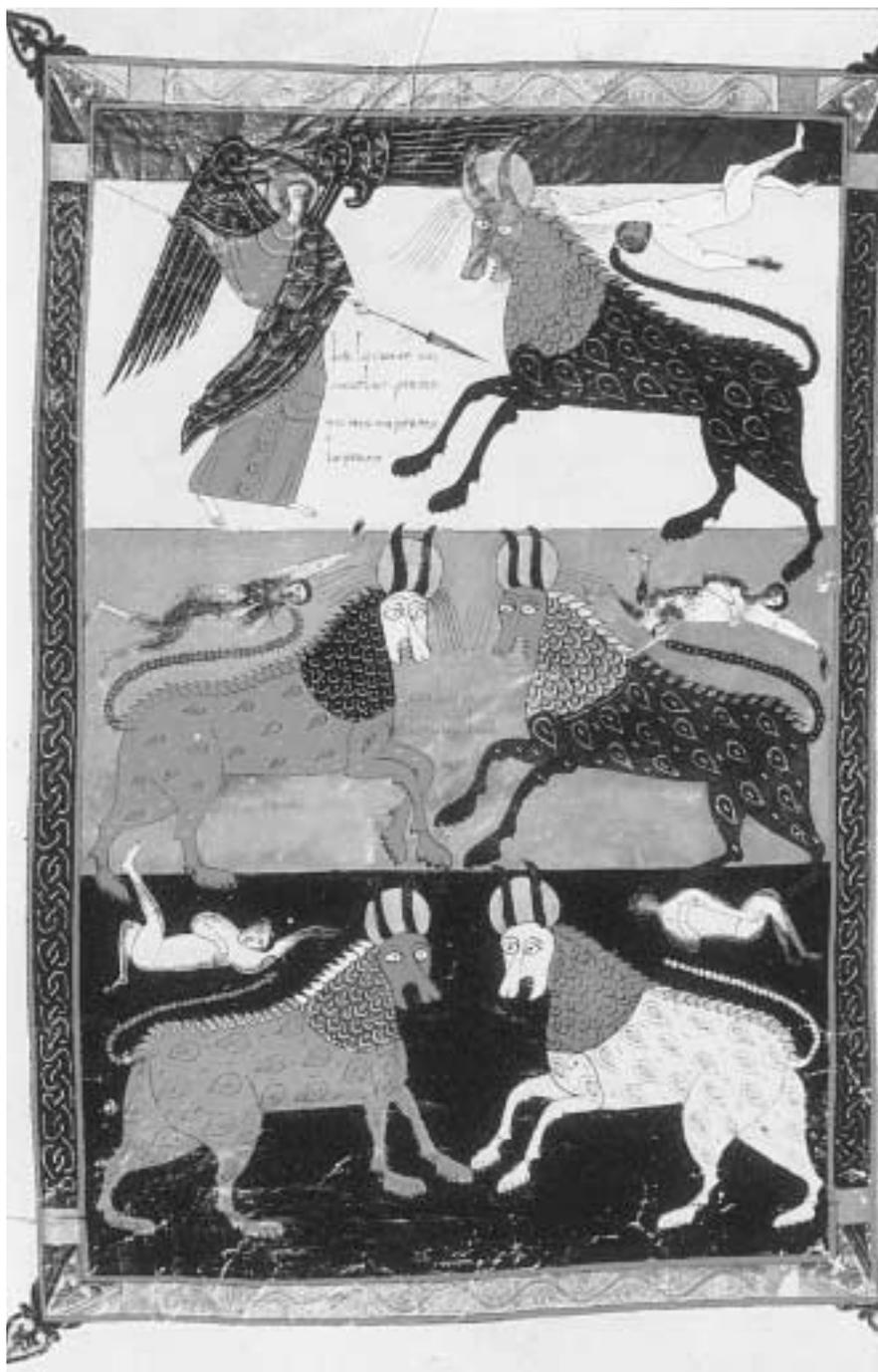


Fig. 12. Apertura del pozo del abismo y subida de las langostas. Beato de Fernando I y Sancha. Biblioteca Nacional, Madrid.