



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2015
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

3

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2015

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 3, 2015

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

ART IN THE FRANCO ERA: TENDENCIES ON THE FRINGE OF A STATE IDEOLOGY

Coordinated by Victor Nieto Alcaide,
with the collaboration of Genoveva Tusell García

ARTE EN EL FRANQUISMO: TENDENCIAS AL MARGEN DE UNA IDEOLOGÍA DE ESTADO

Coordinado por Víctor Nieto Alcaide,
con la colaboración de Genoveva Tusell García

LA ESCUELA DE MADRID EN LA CRÍTICA DE ARTE DEL FRANQUISMO: LA «NUNCA ROTA» CONEXIÓN CON LA VANGUARDIA

THE *ESCUELA DE MADRID* IN CRITIC OF ART DURING FRANCO'S GOVERNMENT: THE 'NEVER BROKEN' CONNECTION TO THE VANGUARD

M.^a Begoña Fernández Cabaleiro¹

Recibido: 29/06/2014 · Aceptado: 26/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12690>

Resumen

En este trabajo, recogiendo los datos aportados por los críticos de arte del franquismo y el conjunto de la prensa del momento, se hace un recorrido por la historia de la nunca claramente delimitada *Escuela Madrileña*, las figuras consideradas como «antecedentes», Palencia, Vázquez Díaz, Cossío o Solana, los nombres que formaron parte de esa «escuela» y su permanente y cada vez más cercana conexión con la modernidad. La *Escuela de Madrid* fue también un camino fuera de las tendencias de la ideología franquista.

Palabras clave

Escuela madrileña; vanguardia; franquismo; crítica de arte

Abstract

In this research, studying the information provided by the art critics during Franco's Government and the whole of the press at the time, we can study the history of Escuela de Madrid, we can study the artists considered «background», Palencia, Vázquez Díaz, Solana or Cossío, and we can analyse artists that were part of that 'school' and its never broken connection with modernity. The *Escuela de Madrid* was a way of trend outside the State ideology.

Keywords

Escuela de Madrid; vanguard; Franco; art criticism

1. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Teoría del Conocimiento, Estética e Historia del Pensamiento (bfcabaleiro@filos.ucm.es).

1. INTRODUCCIÓN: LOS CRÍTICOS DE ARTE EN EL FRANQUISMO

El panorama de la prensa madrileña tras la Guerra Civil y en los años objeto de esta investigación, lo componen la llamada Prensa del Movimiento, de fines más ideológicos que mercantiles, y la prensa de propiedad privada, en general periódicos que ya existían antes de la guerra y de ideología conservadora. El periodismo debía estar al servicio del Estado. Entre 1939 y 1966 la información estuvo totalmente controlada dando lugar a una prensa cada vez más uniforme y monótona.

Desde el punto de vista artístico era bastante general el desconocimiento de los acontecimientos artísticos exteriores. Esto se percibe claramente al leer la prensa así como una manera de valorar las obras de arte que se mantiene dentro de premisas académicas bastante anacrónicas.

A raíz de la celebración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, arte y crítica entran en una nueva etapa aunque siempre dentro de unos márgenes bastante controlados. Hay una apuesta por la renovación que, si bien es limitada, permitirá una ampliación progresiva tanto en la creación plástica como en los comentarios de la prensa diaria. Inicialmente la crítica de arte la ejercían personajes procedentes de distintos campos de la cultura y de fidelidad ideológica garantizada: Camón Aznar, Castro Arines, Lafuente Ferrari, Antonio Cobos, Ramón Faraldo, Figuerola-Ferretti, Sánchez Camargo, Mariano Tomás, Prados López... Estos críticos, junto con otras figuras procedentes de sectores oficiales o de campos diversos de la cultura, protagonizaron los debates artísticos más duros —basta repasar las polémicas surgidas en torno a la Primera Bienal Hispanoamericana de Arte²— centrados entonces en torno a la disyuntiva abstracción-figuración.

En la segunda mitad de los cincuenta y años sesenta del siglo xx surge un nuevo «tipo» de crítico más joven, de formación universitaria reciente durante la que había entrado ya en contacto con las corrientes de vanguardia, con artistas y críticos —otro sector de más edad pero también más abiertos— próximos a las nuevas tendencias. Carlos Antonio Areán, José M.ª Moreno Galván, Víctor M. Nieto Alcaide, Cirilo Popovici... En conjunto, eran aquellos que desarrollaban su trabajo y expresaban sus opiniones a través de revistas especializadas muchas de ellas de reciente creación, donde el campo de expresión era, si no más abierto, sí más amplio. Es a través de la información obtenida en este marco concreto donde se ubica la reflexión en torno a la Escuela de Madrid.

2. FERNÁNDEZ CABALEIRO, M.B. *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, 2005.

2. LA ESCUELA DE MADRID EN LA CRÍTICA DE ARTE DEL FRANQUISMO: LA «NUNCA ROTA» CONEXIÓN CON LA VANGUARDIA

La nunca bien definida Escuela de Madrid representa un hecho significativo como paso intermedio entre el fuerte conservadurismo de la primera cultura franquista y la vanguardia más pura que se va a desarrollar en España en la década de los cincuenta. En sectores de la crítica se considera que la Escuela continúa siendo punto de cita indeclinable para poder explicar a algunos pintores³. En este análisis de discipulaje se advierten además, por una parte, los rasgos propios de la pintura genuinamente «nuestra» definida por los primeros ideólogos del franquismo pero se añaden componentes procedentes de otros maestros reconocidos que aportan a estos valores del pensamiento estético inicialmente establecido, los rasgos de modernidad requeridos con el tiempo. En este sentido, José Hierro en 1962⁴ reconocía la tarea renovadora de dicha Escuela pero considera que es una renovación moderada, muy adecuada para los prudentes movimientos iniciales hacia la renovación dentro del franquismo:

Entiendo por Escuela de Madrid pintores de personalidades, tendencias, edades distintas, unidos en su común apetencia de buscarle a la pintura de la posguerra una salida liberadora. Hace casi veinte años unos jóvenes que se acercaban a la treintena echaron sobre sus espaldas el peso de esta tarea renovadora: tratar de poner la pintura de España a la altura de la pintura europea, huyendo del academismo caduco. Y así (...) la Escuela de Madrid sería el módulo a partir del cual —por contradicción o por evolución— nacería la pintura abstracta. Puede argumentarse que fatalmente se habría llegado a la abstracción sin la Escuela de Madrid. Pero el hecho histórico es que ellos dieron el grito de libertad estética⁵.

Al analizar dicha Escuela encontraremos por tanto, una línea de reconocimiento/descubrimiento de los valores establecidos para la definición de una «buena obra de arte», a saber, el enlace con la tradición manifestado por ejemplo a través de la conexión con lo velazqueño: «La Escuela continúa siendo punto de cita indeclinable y al que hay que acudir para explicar a ciertos pintores... ¿Y cuál sería la explicación? (...). Filiación a ciertas normas madrileñas de la pintura y que podíamos ver ya en obligado antecedente, en cierto discipulaje y en varios continuadores velazqueños». O la pintura de Alenza: «Lo mismo que se incorpora un «alencismo» que une ondas de tiempo dispares (Eduardo Vicente, Arias...), y nótese que cultivadores, en, acaso, su mejor época de unos tipos madrileños, adoptan ante el puro paisaje una actitud pareja⁶.

3. Importante impulsor de esta «escuela» fue Sánchez Camargo que publicó el libro *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Cultura Hispánica, 1954.

4. *El Alcázar*, 26/06/1962, pp. 14–15.

5. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «Exposición de la Escuela de Madrid», *Goya* 50–51, 09–12/1962, pp. 121–125.

6. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *op. cit.* p. 121.

El recurso al paisaje —al paisaje castellano y su significativa simbología dentro de lo español— en clara conexión con el 98⁷: «La Nueva Escuela recoge y limita influencias diversas. Son éstas la visión que del paisaje ofrece Benjamín Palencia haciéndole gran protagonista, casi humano, y haciendo que tenga unas indelebles señales castellanas. Una Castilla desde luego irredenta, se levanta dramáticamente con la Escuela de Madrid (Ochoa, Juan Guillermo, Redondela, Delgado, Caneja...)», que se pone en conexión con lo clásico: «Bien puede decirse que en esta Escuela de Vallecas que fundó el mejor interprete que hemos tenido del paisaje castellano, han nacido y se han multiplicado los pintores ‘escolares’. El fue el primero que les acercó al campo, de verdad, al pan moreno, a los instrumentos de la siega, a las mañanas y tardes de los instrumentos de labranza, a un mundo que todos tenemos cerca y pocos ven. Ni uno sólo de los pintores de la Escuela de Madrid ha dejado de rendir tributo a la herencia, gran herencia de Benjamín. Desde el ‘clasicista’ J.A. Morales con sus bodegones (...) hasta Pedro Mozos, sin contar los que pudiéramos llamar ‘profesionales’ del asunto que (...) han llevado la pintura por los caminos de la verdad, de esa verdad de la que fueron guías ‘madrileños’ Solana y Palencia»⁸.

A la vez que se refleja la expresión aguerrida característica del carácter hispano: «Ese expresivismo en paisajes y personas, heredado de Solana y de Palencia (que adopta a veces, y en determinados momentos, un aire ‘clásico’ como es bien evidente en los casos de J.A. Morales, Pedro Bueno y en el aire interno de las figuras de Del Olmo». Y el lirismo manifestado a través de «el amor a las cosas cotidianas; sobre el afán de aristocratizar temas y objetos, existe un hondo deseo de poesía, que en uno es trágica, como en Caneja, y en otros adquiere tonos de un lirismo a lo Garcilaso, como en Carlos Pascual de Lara»⁹.

¿Cuál es la diferencia entre la obra incluida en esta Escuela y el más puro academicismo definido tras la guerra civil? La conexión con la modernidad, de corte figurativo a través de dos vías. Por una parte la revinculación con el arte previo a la guerra a través de la conexión con la Escuela de Vallecas de la que se dice continuadora y, especialmente, con la obra del reconocido como «maestro» para los de la Escuela de Madrid y también para la oficialidad de los primeros cincuenta debido

7. Importante en este sentido el estudio realizado por CABRERA GARCÍA, M.ª Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 1999.

8. *Ibidem* p. 122.

9. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «Exposición de la Escuela de Madrid», *Goya* 50-51, 09-12/1962, pp. 121-125. Como aclaración es importante añadir que El escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Palencia se habían conocido durante la Exposición de Artistas Ibéricos, en 1925. La primera etapa de la Escuela de Vallecas se desarrolla entre 1927 y 1936. Inicialmente hacían excursiones al pueblo de Vallecas donde cambiaron el nombre del cerro Almodóvar por el de Cerro Testigo y en un mojón inscribieron sus principios y nombres emblemáticos como los de Picasso, Einstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez... En su deseo de impulsar el arte nacional para que pudiera competir con el de París, desarrollaron una actitud emocional ante el paisaje en conexión con esa actitud que reivindica y reinterpreta la tierra castellana desde Beruete a Zuloaga o Solana. Posteriormente se unieron al grupo Juan Manuel Caneja, Maruja Mallo, Luis Castellanos, Vivanco, Bergamín, Rivaud y Alberti. En esos momentos la obra de Alberto y Palencia se encontraba entre el poscubismo y el surrealismo. Después de la Guerra Civil otro grupo de artistas, la mayoría de ellos alumnos de Vázquez Díaz —Carlos Pascual de Lara, Álvaro Delgado, Francisco San José, Luis Castellanos— se unen en torno a Palencia en lo que sería el segundo intento de la Escuela de Vallecas. La mayoría abandonaron pronto este proyecto al no llegar a unos principios claros y consolidadores de una unidad fuerte, pero sirvió para orientar a estos jóvenes artistas hacia el género del paisaje con rasgos de modernidad que encontraremos en muchas de sus obras expuestas bajo el epígrafe de *Escuela de Madrid*.

a la moderación renovadora que en esos momentos significaba su pintura. Se trata de Benjamín Palencia.

La influencia se centra en la Nueva Escuela de Madrid, en dos nombres, Solana y Palencia. El primero con la gran enseñanza de su genial figura y poderío; con su fuerza telúrica; con su gran aviso sobre la limpia manera de ver tierras y hombres, y el segundo con toda una pedagogía, seriamente dirigida, ya que, en buena ley, la Nueva Escuela de Madrid nace de la llamada Escuela de Vallecas¹⁰.

La segunda veta a través de la que se alimentaría la «modernidad» de la Escuela de Madrid sería la conexión con la Escuela de París o al menos con figuras vinculadas a ella. Vázquez Díaz, que acabaría siendo reconocido como un maestro en línea con la figura que acabamos de perfilar en este sentido, Palencia:

La influencia de Vázquez Díaz es más hipotética que real, ya que no ha dejado ningún discípulo, ninguna enseñanza directa; aunque acaso ese haya sido su mayor mérito: impulsar la labor de acción pictórica en los malos tiempos de pintura academizada, y esto de cantar la propia conciencia del pintor, y de estimular a un juventud que no quería seguir pintando romerías y muchachas con cántaro a la cabeza, o a la cadera, según se diese, ni modelos estilizados con perlas y rasos, ya es un buen ejercicio. Y el buen caso nos demuestra que la mayoría de los mejores nombres de nuestra pintura actual se encuentran en sus primeros pasos en el estudio de Vázquez Díaz, en el cual podían pintar lo que querían, y, además, tener alguna que otra frase de apoyo. Entonces eso era más que suficiente, y teniendo en cuenta que era dicho por quien había pintado los frescos de la Rábida y hablado con Braque, Modigliani, Juan Gris y Picasso, significaba mucho para los que empezaban sin otra ayuda que las palabras de Daniel Vázquez Díaz¹¹.

Es necesario completar el sentido de esta cita de Sánchez Camargo recordando que de la escuela impartida por Vázquez Díaz no sólo salieron renovadores pintores figurativos sino también importantes futuros abstractos. ¿En qué se basa pues la influencia de Vázquez Díaz? Desde el punto de vista plástico es poca la huella advertida en la obra de sus alumnos —término más correcto en este caso que el de discípulo— pero sí lo fue el eco de modernidad que tuvo sobre ellos pues, dentro de su temario, enormemente tradicional y «españolista», la obra no correspondía a las normas y signos establecidos dentro del arte español.

En consecuencia se define la escuela madrileña como un intento pionero, tal como apuntábamos al principio, de renovación del panorama artístico español que conecta el tradicionalismo inicial con el lenguaje plástico de las vanguardias históricas:

10. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *op. cit.* p. 122.

11. *Ibidem* p. 123.

Se trabajaba con una ira de dejar a la pintura en su justo medio, por hombres que aprovechan todos los avisos; que los siguen aprovechando, pues si la salvación llegó con ellos en momentos muy difíciles es porque empezaron su tarea —heroica al principio— sabiendo de veras lo que querían, y cuál era su papel de redentores y salvadores de una pintura estancada que había perdido sensibilidad, gracia, poesía y plasticidad. Llegaron en años de agobio, con un lastre de otros muchos años nefastos, y fueron ellos a los que correspondió poner al día, a su día, lo que ya habían aprendido de todos los Ismos; que no habían cooperado en nuestra pintura fallecida en el folklore y en lo social, y casi ya sin recuerdos, y en la cual, como islas, quedaban Nonell, Regoyos y Solana... El buen acuerdo «vallecano» de Palencia puso a la vista de unos y otros lo que había que hacer; pero lo que distingue y define es que lo hicieron con riguroso sentido de la proporción, y bien arrimados a la tradición. No fue con gritos dispersos de jóvenes que, de pronto, conocen los ismos y sus consecuencias, sino los que tienen que aprovechar éstas para construir una pintura nueva, recién estrenada y con solera¹².

Consecuencia de este «bien hacer» de la escuela, Sánchez-Camargo reconoce su tarea renovadora y vivificadora dentro de la pintura española de esos años de la que derivarían incluso los frutos más valiosos de la abstracción española: «Esa Escuela que cumplió una gran misión en su tiempo; que parece que tiene sucesores y cuya denominación sirve para que todos entendamos ante qué pintura, qué propósitos y qué ventajas estamos». Se refiere además el crítico a la Exposición de Arte Abstracto celebrada en San Sebastián «en la que figuran nombres ya famosos como los de Lucio Muñoz, Millares o Rivera (...). Allí hablábamos de una y otra Escuela de Madrid; pero éste es tema largo y prolijo»¹³.

En 1951 se celebraba en la galería Biosca una exposición colectiva de artistas jóvenes que ya había logrado reconocimientos en certámenes internacionales. Se presentaban bajo el nombre de «Escuela de Madrid». El conjunto estaba formado por Redondela, Álvaro Delgado, Juan Guillermo, Novillo, Ochoa, Menchu Gal y Gregorio. Sánchez Camargo afirmaba que «de todos ellos en diferentes ocasiones hemos significado los méritos y hasta hemos hablado de un posible escuela madrileña que ahora nos alegra ver titular a la exposición con carácter oficial». Al referirse a estos artistas, Sánchez-Camargo señalaba «cómo las filiaciones que fueron comunes se separan y triunfan en el propósito aquellos que consiguen que el oficio directo del pincel en la tela sea producto de búsqueda y meditación y no se supedite la pintura al hallazgo momentáneo de la impresión visual o de la sensibilidad»¹⁴.

Un análisis mucho más completo y exhaustivo, lo ofrecía Castro Arines en su comentario a la exposición celebrada en diciembre de 1953 en la galería Macarrón con la misma denominación de «Escuela de Madrid».

Figuerola-Ferretti aportaba en su artículo la nómina de pintores incluidos en la escuela que se ampliaba notablemente respecto a la exposición de 1951. Seguían el

12. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *op. cit.* p. 124.

13. *Ibidem* p. 125.

14. SÁNCHEZ-CAMARGO, *Hoja de Lunes*, 26/03/1951, p. 5.

mismo grupo de entonces, pero se incorporaban además, Arias, Pedro Bueno, Baeza, Capuleto, García Ochoa, Mozos, R. Macarrón, Montenegro, Juan Antonio Morales, Sáenz Martín, San José, G. Vargas, Galindo, Gregorio del Olmo, Quirós y C. Vives¹⁵. Sin hacer argumentaciones al respecto, se limitaba a dejar planteada la cuestión de la necesidad de «repudiar razonadamente, en lugar más propicio que el periódico, esta denominación de una escolanía madrileña inclusiva de tendencias tan dispares como las aquí representadas». En una línea similar se manifestaba Mariano Tomás en el diario *Madrid* al considerar que estaba de más tal denominación pues «no hay escuela de Madrid, y mucho menos, si la hubiese hoy, pudiera estar representada por estos señores que aquí han colgado sus lienzos».

El catálogo de la exposición afirmaba que la escuela había nacido a raíz de la 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte¹⁶, dato desmentido por Castro Arines que reconocía una muestra de esta escuela celebrada en la galería Buchholz en los años cuarenta¹⁷, formada por un grupo de artistas de los que no se repetía alguno en la muestra de Macarrón:

Ni están los nombres ni están las maneras «antiguas». Lo que entonces estaba, tan presente como en la sala Macarrón, era el recuerdo de la mal llamada «Escuela de París» (que ni es de París ni de parte alguna, dicho esto sin intención de juzgar equivocadamente los grandes méritos de la Escuela de París)¹⁸.

La reflexión de Castro Arines se centra fundamentalmente, más que en la pintura expuesta, en las posibles razones de esta denominación: «Escuela de Madrid», para acabar rechazándola:

Mientras no haya otras razones ajenas a las actuales, debe rechazarse para esta manera de pintar el nombre de «escuela de Madrid». Aquí sí que el nombre hace a la cuestión.

15. FIGUEROLA-FERRETTI, L. «Exposición: La escuela de Madrid», *Arriba*, 29/12/1953, p.13 y *Madrid*, 1/01/1954, p.7. *Cuadernos Hispanoamericanos* 50 de febrero de 1954 da la siguiente nómina de artistas: «En la exposición celebrada en la sala Macarrón se reúnen veintidós expositores» entre los que destacan a Álvaro Delgado, Antonio Quirós, Juan Guillermo, Francisco Arias, Pedro Bueno, Capuleto, Pedro Mozos, Menchu Gal, Carmen Vives, Luis García-Ochoa, Martínez Novillo, Juan Antonio Morales, Ricardo Macarrón, Martín Sáez y Francisco San José.

Cuando unos meses más tarde, en marzo de 1954, se celebró una exposición en la sala Mariano García de Valencia, con el título de «Once pintores de la Escuela de Madrid», la nómina de artistas variaba nuevamente presentando a los pintores Mozos, Pedro Bueno, Menchu Gal, Juan Antonio Morales, Redondela, Gómez Cano, Álvaro Delgado y Arias, entre los de siempre. Y como novedades Molina Sánchez, Reizabal y Guijarro.

16. Sobre las Bienales Hispanoamericanas de Arte ver CABAÑAS BRAVO, Miguel, *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

17. Sobre los orígenes de la escuela y su nombre da una explicación histórica Ramón Faraldo en una obra inicial, FARALDO, Ramón D. *Espectáculo de la pintura española*, Madrid, Cigüeña, 1953. Este planteamiento inicial se irá modificando en artículos de prensa posteriores como el publicado en *Ya*, 30/05/1962, p.7, donde afirma sobre la «Escuela», cuando ésta tenía ya un largo camino recorrido: «El nombre fue lanzado por Enrique Azcoaga respecto a una exposición en Buchholz — año 43, (en este dato no coincide con historiadores posteriores como Bozal que habla de finales del año 45 y se refiere a la segunda exposición como celebrada en enero de 1946, 'Facetas del arte moderno español', en tanto que Faraldo, al comentar a Martínez Novillo, se refiere a su participación en la 2.ª exposición en 1947). Y Azcoaga se llevó a ultramar la raíz de un secreto que sigue siéndolo. En Buchholz estaban Palazuelo, Lago, Valdivieso, Faure, Morales, Bueno, San José, Arias...».

18. CASTRO ARINES, J. «La Escuela de Madrid», *Informaciones*, 26/12/1953, p. 2.ª

Cada pintor vale en su individualidad. Agrupado bajo tal bandera queda obligado a ella, a la nobleza de su nombre, que es condición que no puede saltarse a la torera»¹⁹.

Por una parte, considera la denominación de «escuela» como nacida de una necesidad clasificadora relativamente reciente en la historia. Antiguamente el taller —no la escuela— era el centro vital de la pintura y de esta comunidad de sentimientos nació la necesidad de agruparse en torno a un maestro, hecho del que derivaron unas peculiares maneras de pintar, maneras que, por necesidad de hacer simplificación de ellas, fueron agrupadas bajo la denominación de escuelas, entendiéndose tal escuela como algo en lo que existía una igualación de pareceres estéticos.

Siendo éste el antiguo y único sentido que tenían las «escuelas», resultaban absurdas para Castro Arines, ambas denominaciones, «Escuela de París» y «Escuela de Madrid»:

Llamar «Escuela de París» a una heterogénea multitud de pintores entre los que ningún lazo de unión existe. No existe un ideal de arte que los empareje; no existe una comunidad de sentimientos que los hermane; no existe entre ellos la fraternal camaradería de los antiguos. Si algo les une es siempre alguna circunstancia ajena al noble ejercicio de las artes. Cada pintor posee su personal estilo, que equivale a una individual escuela. Estilo que es a la vez remedo, calco de su estilo hecho de mil pedazos de maneras tomadas a la buena de Dios de aquí y de allí. La escuela de París es un híbrido de tal naturaleza, que cualquier aficionado es capaz de sacar de ella más enunciations filosóficos que los enunciados en el mundo occidental, de Thales de Mileto, acá. Esto, naturalmente, no niega el valer de muchos pintores de la escuela²⁰.

Hecha esta aclaración sobre la inexistencia de la «Escuela de París», salta como lógica consecuencia una valoración similar para la «Escuela de Madrid», nacida con iguales defectos que la de París si bien en tono menor:

Cada pintor va por su camino, sin relación de tipo emotivo con los demás pintores, ¿Qué tiene que ver Juan Antonio Morales con Quirós?, ¿Moros con Redondela?, ¿Arias con Capuleto y Capuleto con García Ochoa? ¿Qué afinidad existe entre sus maneras? Por no seguir, ni continúan la tradición pictórica madrileña. De mirar hacia alguna parte, los expositores de la galería Macarrón —hecha excepción de contadas individualidades— tienen los ojos puestos en París²¹.

Antonio Cobos publica en el diario *Ya*, el 31 de diciembre de 1953, fecha posterior a los comentarios de los críticos que hemos citado, lo que podría ser interpretado como un intento de justificación de la galería de arte:

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. *Ibidem*.

Ponderadamente, la sala de exposiciones advierte que la adopción del título no supone un pretencioso deseo de catalogación. Así es, porque los artistas reunidos en ella difieren notablemente entre sí y no tienen más puntos de contacto que el hecho residencial, una buena calidad pictórica y la circunstancia de estar situados en una zona artística de sensata expresión moderna.

En artículo de *Cuadernos Hispanoamericanos* n.º 50, publicado en febrero de 1954 se plantea la extendida opinión de que tal escuela «no existe» aunque se apoya el mantenimiento al reconocer la existencia de un grupo de pintores en los que se dan unas características «al menos tan similares como las que se dan en *l'école de París*» o incluso más puesto que «las de *l'école de París* lo son muy poco».

Aunque no ocurra de manera intencionada, en esta breve polémica los críticos, desde sus distintas tendencias y posiciones, van esbozando los posibles puntos de contacto que llevan a barajar esta denominación de «escuela de Madrid» aunque se demuestre que estos no son suficientes para establecerla de manera sólida.

Existe por una parte, y así lo demostró largamente Castro Arines en su razonamiento, un paralelismo —sobre su inconsistencia como tales escuelas— con la conocida como «escuela de París». El hecho del lugar de residencia poco aporta a la configuración de la escuela desde el punto de vista estético, pero sí puede considerarse relevante, al menos en esos primeros años de la década de los cincuenta, «la circunstancia de estar situados en una zona artística de sensata expresión moderna». Los elementos que van a configurar esa «zona» serán los que más contribuyan a la caracterización de la «escuela», y éstos, se irán reflejando a lo largo de la década en los comentarios de prensa referentes al grupo en sí o a sus pintores afines de manera individual.

Cuando en 1952 Francisco Arias exponía en la sala Turner, Sánchez Camargo²² se refería a él como uno de los mejores exponentes de las características de la «Escuela de Madrid» especialmente por la atención prestada y la consiguiente manera de trabajar el paisaje castellano hasta entonces sometido a interpretaciones que acababan cayendo en la repetición. Arias, dentro de la línea propia de la escuela Madrileña, resultaba ser un glosador original presentando la pura geología del tema a través de un estudio del color al que dota de gran variedad de intensidades y tonos dentro de las mismas gamas. El resultado es una obra donde lo lírico se funde con ese acento trágico y desnudo en la visión de Castilla que será uno de los rasgos por los que se quiere definir al grupo o escuela.

Años más tarde Ramón Faraldo²³ atribuía características similares a la obra de Maruja Moutas a la que definía como próxima a tal escuela:

La paleta de la pintora ofrece las mismas preferencias por pardos y grises, el gusto de las materias secas y elaboradas y hasta la afición al paisaje de secano.

22. *Pueblo*, 11/11/1952, p. 11.

23. *Ya*, 14/05/1958, p. 7.

Lafuente Ferrari, en su comentario a esta misma exposición de Arias, habla de una hipotética «joven escuela madrileña» cuya existencia defiende «con las salvedades de rigor en estas arbitrarias agrupaciones», alegando en su favor que

ha significado un razonable deseo de modernidad frente a una cierta pintura atenida en exceso a lo reproductivo y literal; un apetito de abreviación y síntesis; un reconocimiento de que la pintura necesita de una radical intención lírica, sin la cual se asfixia en la sequedad del documento. Estos jóvenes —ya empiezan a dejar de serlo— tienen, sobre todo, ese instinto del gusto del color y del refinamiento de la paleta, que son el verdadero servicio que están haciendo a nuestras exposiciones madrileñas, tan abrumadas de aficionados torpes y de escolares ejercicios de mera habilidad²⁴.

Las afirmaciones del crítico son enormemente significativas, no por la defensa que hace en cuanto al reconocimiento de la existencia o no del grupo, sino más bien en cuanto aportan sobre un sector de la pintura del momento. Ese «razonable deseo de modernidad» estaba encabezado por unas figuras. En el caso del paisaje que estamos analizando, se podría entroncar con la prebélica «Escuela de Vallecas» y concretamente con la figura de Benjamín Palencia, uno de los premios de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, probablemente por recoger rasgos de modernidad que incorpora a su pintura diferenciándola del figurativismo más conservador pero sin pertenecer a la más rabiosa vanguardia. Una postura diplomática adoptada por muchos pintores —además de por la autoridad oficial, como ya hemos comentado— que componen un amplio ramaje cuyos troncos de partida son algunas de estas figuras fundamentales que primero supieron hacer la depuración figurativa de la vanguardia.

La alusión a otro posible maestro dentro de la escuela de Madrid y de esta línea de la pintura que venimos comentando, aparece en el comentario a la exposición de Francisco Arias en la sala Turner²⁵. Tras aludir a la correspondencia de sus paisajes con las características de la Escuela de Madrid, al comentar su *Bodegón* donde cambia el procedimiento de fuertes masas de color por difíciles transparencias, hasta dejar a los objetos en su fisonomía más íntima, en perfecta armonía con fondos y ambiente, se le pone en contacto con la obra de Cossío en esa intención radiográfica, pero con mayor gravedad real.

Y Figuerola-Ferretti en 1956 descubre en la obra de Juan Guillermo «una pintura de entraña racial dichosamente continuada desde los amplios jalones de Valdés Leal y Solana en su sabia esencial (...) algo hay también de reverencia a la mecánica de los artilugios técnicos constante en tantos movimientos pictóricos de este medio siglo, en la retórica de algunas etapas de un Chirico y un Picabia... incluso cierto homenaje personal a un tipo de imaginación preludiado por Zabaleta».

24. *Ya*, 19/11/1952, p. 7.

25. *Pueblo*, 11/11/1952, p. 11.

Esta teoría de posibles maestrías originarias de la «Escuela de Madrid» es recogida por Sánchez Camargo en la obra que publicó en 1954 sobre el tema²⁶. El crítico agrupa a diez pintores del momento en el equipo basándose en una triple maestría convergente: Gutiérrez Solana, Vázquez Díaz y Palencia. Ninguno de ellos madrileño pero que logran su plenitud pintando desde presupuestos definidos por Camargo como «celtíberos» y que se imponen en sus herederos o sucesores en la escuela: Francisco Arias, José Caballero, Álvaro Delgado, Juan Guillermo, Enrique Herreros, Francisco Lorente —ya fallecido—, Juan Antonio Morales, José Picó, Agustín Redondela y Eduardo Vicente, números no «clausus» en la mente de Sánchez Camargo, sino tomados como cabezas de serie, individualidades con mensaje propio y técnica diferenciada, pues todos contaban con consistencia plástica y personalidad no reducible a un estricto denominador común²⁷. Su inclusión en una escuela estética no supone una nivelación. Respecto a la cuestión de la triple maestría, Sánchez Camargo reconoce estos tres puntos de partida pero en sus críticas posteriores incluirá a otros maestros como Ortega y, en general, hará especial y reiterada referencia a la figura de Benjamín Palencia:

El maestro Palencia, el creador de la Escuela de Vallecas, antecedente, prólogo y fundamento de «nuestra» Escuela de Madrid, hace gala de como debe ser la pintura, sin tiempo ni lugar²⁸.

Sánchez-Camargo hacía de cada pintor elegido para su panorama crítico-histórico un estudio completo tanto biográfico como estimativo de su obra. Para él se trataba de diez jóvenes maestros de la «Escuela Madrileña», una escuela que define con historia y raíces muy hondas.

¿Qué relación de estilo o qué parentesco puede establecerse entre Arias y Caballero?, por ejemplo. Camargo parte del reconocimiento de Madrid como un centro plástico de primer orden donde convergen tendencias e inquietudes. El «madrileñismo plástico» vendría definido como un rasgo por encima de la anécdota, por una visión entre irónica y sarcástica de las realidades a plasmar, a la vez que macera dosis de ternura que pueden llegar a ser atrozantes.

En 1956 se producía en Madrid una sorprendente doble muestra de pintores madrileños hecho que apoya el planteamiento de esta ciudad como un centro de encuentro de artistas procedentes de toda la geografía hispana que agrupados por razones residenciales y de formación son denominados a veces como tal «escuela de Madrid» de modo un tanto superficial e inexacto.

26. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

27. Para una valoración posterior de los rasgos de la Escuela en años posteriores se puede consultar la obra que recoge gran parte de las conclusiones expresadas en los artículos de prensa que vamos citando, SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Diez pintores madrileños, Pintura española contemporánea*. Madrid, Cultura Hispánica Ediciones, 1965.

28. *Hoja del Lunes*, 31/12/1962, p. 18. Más datos en SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Diez pintores madrileños, Pintura española contemporánea*. Madrid, Cultura Hispánica Ediciones, 1965.

De las dos muestras la más próxima a la «escuela» a la que hasta ahora nos venimos refiriendo, fue la celebrada en la sala Macarrón, sede de exposiciones anteriores, si bien esta vez con el título de «Algunos pintores madrileños». Arias, Ricardo Macarrón, Pardo Galindo, Lapayese, Redondela, Martínez Novillo, Federico Galindo, Esplandiú y Andrés Conejo,

uno de los núcleos más sólidos de la joven pintura española y tal vez el único capaz de contender en las lizas pictóricas con el excelente grupo barcelonés que pertenece, más o menos, a la llamada escuela catalana²⁹.

La segunda y paralela exposición se celebró en el Círculo de Bellas Artes y en ella participaron los artistas pertenecientes a la Peña de Artistas del propio Círculo, un conjunto de pintores hasta entonces ajenos a los habituales miembros de las exposiciones de la escuela.

En 1958 cuando de nuevo la Escuela de Madrid presenta cerca de una veintena de lienzos en la sala Minerva del Círculo de Bellas Artes, los representados son Francisco Arias, Pedro Bueno, José Caballero, Álvaro Delgado, Esplandiú, García Abuja, García Ochoa, Juan Guillermo, Guijarro, Macarrón, Juan Antonio Morales, Pedro Mozos, Martínez Novillo, Redondela, Picó, Romero Escassi, Martín Sáez, Serny; figuraban en catálogo aunque no en sala Menchu Gal y Benjamín Palencia y sin constar en catálogo, Vázquez Díaz presentó el retrato de los hermanos Solana.

Venancio Sánchez Marín³⁰ plantea la perenne cuestión, «¿Qué une especialmente a estos pintores aparte de la circunstancia de laborar en Madrid en los días actuales? Algo hay, no obstante, común a casi todos ellos (...). Se trata de un aliento entristecido, opaco, grisáceo, que empaña la mayoría de las pinturas y mina el alma de los cuadros como un gusano melancólico. Se trata, en fin, de algo que puede ser una generalizada actitud vital, con su inevitable reflejo en el arte, pero que nos resistimos a considerar circunscrita a la espiritualidad luminosa de Madrid».

Cuando en 1958 Ramón Faraldo se refiere a la «Escuela de Madrid» en términos que hacen pensar en una posible crisis o desaparición de la misma, volverá sobre la cuestión de la dosis de modernidad aportada por el grupo:

Escuela de Madrid, grupo de artistas que hoy resulta elegante negar pero a los que se deben las primeras conquistas modernas entre nosotros (...). Las preferencias por pardos o grises, el gusto de las materias secas y elaboradas y hasta la afición al paisaje de secano. Todo esto me recuerda al grupo aludido; y yo agradezco que me lo haga recordar porque estimé mucho la pintura de aquellos hombres y su significación en cierto momento» aunque, la pintura de éstos, además, «agota el motivo, le saca las tripas³¹.

29. *Ya*, 12/02/1956, p. 8.

30. *Goya*, 27, 11-12/1958.

31. *Ya*, 14/05/1958, p. 7.

Prados López volvía a referirse a la «desdichada denominación», «absurda, irrelacionada, arbitraria y despegada del fin que preconiza» aunque la presencia de Vázquez Díaz —su lienzo *Los hermanos Solana*— suponía dentro del conjunto presentado una dosis de calidad que «honra bastante a esta Escuela que está tocada, no sabemos porqué, de una tristeza, de una falta de luz, de una oscuridad alarmantes»³².

Incluso, a raíz de esta exposición, Sánchez Camargo hacía una defensa de la escuela y de lo que había supuesto su aportación a la pintura remontándose para ello a los considerados como maestros de la misma y que lo fueron oficialmente dentro de la pintura de avanzada. En artículo cuenta con una serie de afirmaciones que separadas y analizadas individualmente aportan datos relevantes sobre el grupo:

- * «Casi todos los años, y sin casi, existen una o dos exposiciones reunidas bajo la denominación de ‘Escuela de Madrid’».
- * «El título que dimos hace años a una agrupación de pintores ha tenido fortuna y ha servido para definir una manera de ser y de estar en la pintura en un tiempo y en un espacio determinados».
- * «Bajo el triángulo que forman los apellidos de Solana, Vázquez Díaz y Benjamín Palencia, una serie de pintores ha seguido una ruta plástica que tiene a Madrid como tema de su obra, y no solo como tema sino como signo de una posición estética».
- * «La ‘Escuela de Madrid’ ha sido —con variada fortuna— la descubridora de un paisaje natural y urbano, y a la pintura se ha incorporado una temática que en ellos tiene a sus inventores».
- * Ha actuado además como documento para la historia pues «desde Vallecas a campos de Jadraque, una nueva geografía se ha insertado en nuestra historia contemporánea y, con ella, otra historia de Madrid (...). En la obra de algunos de estos pintores se hallan reproducidos paisajes madrileños desaparecidos recientemente y que han sido «salvados» del olvido gracias a este buen amor que los componentes de la Escuela han sentido por la ciudad».
- * «A ellos se debe la formación de un pequeño núcleo que tiene a Madrid como centro de definiciones».
- * Han hecho que una plástica nueva acompañe a los motivos eternos del arte³³.

No obstante, a pesar de lo que parece uno de los más sólidos alegatos en defensa de la escuela, al año siguiente el análisis de Sánchez Camargo sobre la exposición celebrada en la sala Mayer por el grupo recibe una dura crítica:

La Escuela de Madrid es cosa que se presta a confusiones. Nuestras razones para definirla escritas están en un libro que lleva el nombre que un día dimos a esa agrupación de pintores... En la sala Mayer algún pintor no se halla inserto en dicha escuela. El certamen, aparte de fidelidades de filiación más o menos justas, es un saldo más de los

32. *Madrid*, 16/10/1958, p.11. Sobre los representantes de la Escuela en esta exposición añade que —entre otros— eran: Arias, Álvaro Delgado, Macarrón, Juan Antonio Morales, Martínez Novillo, Serny, «el nombre luminoso en lo maestro de Pedro Bueno... junto a obras tan inocentes como las de Picó Esplandiú, Romero Escasi y Caballero, que ni siquiera servirían para una escuela de aldea de última categoría» y Vázquez Díaz.

33. *Pueblo*, 31/10/1958, p.12. El último punto procede de *Pueblo*, 1/06/1960, p. 8.

que acostumbran a celebrarse a costa de la tan repetida escuela; la suma de valores deja mucho que desear. Silenciamos la lista³⁴.

La lista de pintores reconocidos por Sánchez Camargo en su libro publicado en 1954 consideraba a diez pintores que superaban el criterio selectivo que los colocaba dentro de la Escuela: Arias, Caballero, Álvaro Delgado, Juan Guillermo, Enrique Herreros, Francisco Llorente, Juan Antonio Morales, José Picó, Agustín Redondela y Eduardo Vicente.

En el caso de la exposición de 1959 solo cinco —la mitad— coinciden con los seleccionados por Camargo como miembros «de pleno derecho» dentro de la Escuela: Arias, Caballero, Álvaro Delgado, Juan Guillermo y Vicente. Puede radicar en esto la valoración negativa de las exposiciones del grupo defendido por él como una escuela pictórica clara pero cuya denominación se utilizaba con cierta ligereza a aplicarla a agrupaciones de pintores que no respondían a las características definidas aunque insertaban entre ellos a algunos de los genuinos representantes de la Escuela.

La variación en nombres y características así como la consolidación de la tendencia abstracta en pintura, lleva al crítico a hablar de una «nueva Escuela de Madrid». En ella incluye a figuras tan dispares a la línea de la escuela hasta ahora definida como Francisco Ferreras: «Este artista catalán hace años entre nosotros, tantos que su nombre está en una nueva escuela madrileña». El crítico alega como causa de desorientación y dudas sobre la existencia de la Escuela las continuas y pretendidas incorporaciones al grupo de figuras dispares creándose una indefinición de principios que él reafirma en algunos miembros de siempre de dicha Escuela, nombres que deben continuar en signo y ruta de mejora que les dieron fama, y no salir de los términos conocidos (...) que tuvieron su fuente de origen en otros lugares, y sea la cita de uno de ellos la academia vallecana que fundó Benjamín Palencia³⁵.

También Redondela, aunque había participado en colectivas con los miembros de la Escuela —Macarrón 1953— figura para Sánchez Camargo como uno de los pintores insertos en la nueva Escuela de Madrid, hecho justificado por una búsqueda de nuevos horizontes por parte del pintor por lo que

ha querido ponerse al compás de los temas que mayor eficacia han tenido en la sensibilidad contemporánea, esa sensibilidad que han marcado Cossío, Palencia, Ortega, y en su última obra se aprecia ese impacto³⁶.

O García Ochoa, cercano a la Escuela, pero «todavía más cercano a aquella llamada de Vallecas que fundó Benjamín Palencia. Si no es discípulo directo, sí lo es espiritual y su obra está informada por estos antecedentes»³⁷.

Martínez Novillo es otro de los posibles miembros de esta nueva Escuela aunque en realidad ya había participado en la exposición «Facetas del arte español actual»

34. *Pueblo*, 18/12/1959, p. 19.

35. *Pueblo*, 1/11/1961, p. 21.

36. *Pueblo*, 17/05/1960, p. 9.

37. *Pueblo*, 19/04/1960, p. 16.

celebrada en Buchholz en 1947, segunda exposición de la originaria «Escuela de Madrid», organizada por el que fuera su profesor, Vázquez Díaz y por Enrique Azcoaga. También había estado en la exposición del grupo en Biosca en 1951. En 1959 Sánchez Camargo lo reconocía como uno de los representantes de la Escuela «en cuya filiación campesina entra el artista de lleno». Becado por el Instituto Francés y la Fundación Juan March, residió en París en varios periodos durante los años 1961–1963, año en que expuso en la galería Epona donde presentó unos paisajes

de esa línea de Madrid donde Madrid comienza a ser campo sin dejar de ser ciudad, donde Madrid comienza a escaparse rumbo a la Mancha, donde Madrid da decididamente la espalda a los internacionalismos de la Gran Vía y cobra valores de terruño, de ciudad de hombres muertos³⁸.

Se trataba de un pintor más maduro y consolidado en la línea seguida desde sus inicios en torno a Vázquez Díaz y la «Escuela de Madrid».

La exposición de Martínez Novillo se presentaba en 1963, año en que la crisis del informalismo era ya larga y se buscaba desde hacía tiempo una salida estética que llenase el vacío resultante. En España, hasta esos momentos, la pauta de la vanguardia pictórica la habían dado los pintores abstractos como Tapies, Feito, Millares, Viola... Las últimas exposiciones de españoles celebradas en París habían sido las de Cuixart y Manrique. Pero, dentro de esa crisis de lo abstracto, diversas manifestaciones de una «nueva figuración» se apuntaban como posible solución. Esto puede explicar que en esos años aparezcan referencias a la «Escuela de Madrid» y a sus miembros en relación con esta «nueva figuración»: «¿Un nuevo figurativismo? Podría ser una explicación aceptable, aunque no nos sirve ni nos aclararía nada nuevo. Digamos que Arias, al igual que Palencia, que Ortega, que Lozano, ha hecho un duro caminar hasta encontrar 'su' paisaje; hasta encontrar una nueva definición del paisaje, un horizonte distinto...». O Martínez Novillo: que «...si no se encuentra en la nueva figuración, sí está en una suerte de abstracto urbanizado, cuya invención le pertenece»³⁹.

Se podría reconocer también la extensión de sus raíces en la nueva figuración que pretende sustituir al academicismo informalista. A raíz de la colectiva de pintores figurativos entre los que se encuentran figuras que serían reconocidas en su momento como miembros de dicha Escuela Madrileña:

La academia informal necesita una bomba que la haga estallar. La que fue revolución estética se está convirtiendo en burocrática (...). Lo malo es que no basta con «hacer

38. *Pueblo*, 5/02/1963, p. 4.

39. SÁNCHEZ CAMARGO, *Hoja del Lunes*, 4/03/1963, p.17. El artículo continúa reconociendo las filiaciones propias de los miembros de la Escuela: «Arias, pilar de la Escuela de Madrid (...). El éxito de una visión madrileña muy a lo Alenza, muy triste, muy melancólica, en donde la «cosa» quedaba entre un módulo parecido al de Vicente y un desgarramiento parecido a Solana». Las ideas expresadas en estos textos hemerográficos se recogieron después en SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Diez pintores madrileños, Pintura española contemporánea*. Madrid, Cultura Hispánica Ediciones, 1965. La cita sobre Martínez Novillo es de Ramón FARALDO, *Ya*, 30/05/1962, p. 7. Define también a la Escuela de Madrid.

figurativo» inspirándose en el pasado. Pero, ¿cómo ha de ser el figurativo del presente? (...). Habrá de nacer una pintura nueva, rica de valores formales, pero también de valores extraplásticos, que no estorban sino que enriquecen, los meramente pictóricos⁴⁰.

3. A MODO DE VALORACIÓN GLOBAL

3.1.

Con la perspectiva del tiempo, se puede afirmar que en esta corriente madrileña son profundas las diferencias y a ello hay que sumar las divergencias registradas a lo largo de su trayectoria cuando entren en juego las tendencias surgidas en los años cincuenta y sesenta que cada uno aceptará, asimilará, incorporará en consecuencia a su obra en mayor o menor grado. La figuración presenta muchas vertientes y variará sustancialmente tras su encuentro con la total abstracción. Barjola ya en los setenta acabará presentando en obras como *Tauromaquia* una significativa descomposición de la imagen. Alfonso Fraile se enriquece con la libertad formal lograda en su época abstracta. Neofiguración significativa en este sentido la de Vento que reduce la posible alusión realista y prolonga en una misma obra una anterior etapa informal (por ejemplo su obra *Flotando*). Son pintores que inciden en lo real desde un campo abstracto. En otros casos el camino parece inverso y Valdivieso en *Figuras y Naturaleza muerta* se sitúa entre un cubismo desarrollado entre los años veinte y la herencia impresionista.

Así pues, la presencia del mundo figurado no sólo entra en posible conflicto o síntesis con el proceso generalizado de la abstracción, entendido como reducción de los datos de la realidad que puede llegar a una total desaparición o no. Se da también un encuentro entre la realidad supuestamente objetiva y otra imaginada y onírica de raíz surrealista. Parte de este espíritu puede advertirse en la obra de algunos de estos pintores de la que sería nueva figuración sin que por ello hayan de vincularse en absoluto a dicho movimiento. Francisco Echauz, por ejemplo, en su obra contrasta a veces formas orgánicas que connotan la figura humana con otras de raíz técnica. Asimismo, Enrique Brinkmann o Francisco Peinado. También puede advertirse dentro de la figuración sectores de fuerte inclinación constructiva. En la última época de Caneja el paisaje parece volverse una composición abstracta, *Paisaje con carro* de 1957, donde ha borrado numerosas referencias figurativas y se hace dominante la construcción geométrica del paisaje. O, años más tarde, en *Paisaje* (1957), la geometría crea un ensamblaje perfecto de espacios si bien el color acaba suavizando la rigidez.

En mayo de 1962 se celebraba en Aula de Cultura una nueva exposición de la Escuela de Madrid en la que se contaba con la importante presencia de Vázquez Díaz, Francisco Lozano y Benjamín Palencia que, «aunque la enseñanza decisiva

40. *El Alcázar* 11/1961.

de Daniel Vázquez Díaz se ejerciese aquí, Palencia es el origen de estos equipos volantes con actuación madrileña».

Palencia constituyó en 1951, con Álvaro Delgado, Francisco San José y Carlos Lara algo parecido a escuela —Vallecas páramo, 1940-; luego, Delgado y San José coincidieron con Martínez Novillo, García Ochoa, Redondela. Juan Guillermo, Menchu Gal, Arias, Caneja, que trabajaban aislados. De su amistad fueron naciendo sucesivas manifestaciones de aquella ideal escuela cuyas premisas estéticas ya conocemos.

3.2.

Respecto a la prensa del periodo analizado y a modo de compilación final, podríamos afirmar que en el periodo 1950–1965 la prensa madrileña cotidiana y periódica es un importante reflejo de todos los hechos artísticos. Los periódicos más significativos se hicieron eco de las distintas tendencias plásticas, escuelas y representaciones individuales de manera pormenorizada y exhaustiva de los que podemos extraer el recorrido de muchos aspectos artísticos tales como las múltiples variantes por las que se extiende el fenómeno nunca concreto de La Escuela de Madrid.

El ten con ten arte nuevo/arte de siempre es la constante que se mantiene en el análisis de las obras y de los artistas durante la I Bienal Hispanoamericana de Arte⁴¹ y con frecuencia a lo largo de los años siguientes en los que periódicos y críticos mantuvieron posturas definidas desde el primer momento. A través de los comentarios y de las posturas definidas de estos periódicos y críticos, se reflejan la evolución y las características del hecho artístico y del desarrollo de la vida artística española y especialmente madrileña.

Se puede hacer una clasificación que nos llevaría a considerar la existencia de:

- * Una línea conservadora se reconocía a los pintores López Mezquita, Marcelino Santamaría, Álvarez de Sotomayor, Zubiaurre, defendidos fundamentalmente desde elementos de prensa como el diario *Madrid*, el más conservador con diferencia desde el punto de vista artístico de todos los del momento. Detrás de estas figuras se señalaba como referente de maestría a Velázquez, Zurbarán, Goya o el Greco.
- * Un segundo sector intermedio, formado por figuras como Benjamín Palencia, Vázquez Díaz o Cossío, entre otros. De éstos, se aludía con frecuencia sobre todo a los dos primeros. Fueron premiados en la I Bienal Hispanoamericana, se señalaron polémicas y enfrentamientos entre ellos solo con el objeto de darles mayor resonancia. Representaron una modernidad figurativa muy útil a la nueva política cultural de apertura, pues no irritaba totalmente a los figurativos y, a la vez, acercaban —eran puente— para el reconocimiento oficial de los abstractos sin caer en la dura abstracción de otros artistas⁴².

41. Cabañas Bravo, Miguel, *La I Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.

42. Cuando fueron premiados en la I Bienal Figuerola-Ferretti señalaba que desde el punto de vista de la crítica estos «han venido a subrayar con magnífica oportunidad la necesidad de una rectificación de la tónica mantenida

- * Las «escuelas» de Madrid, Barcelona o París constituyeron tres hechos artísticos, tres escuelas no claramente definidas, pero de cuyo encuentro y entrecruzamiento saldrían las pautas, de la modernidad primero y de la más rabiosa vanguardia del arte español después, marcando una línea intermedia que daría como resultado figuras como Vázquez Díaz, Palencia o Cossío, significativas en este sentido.
- * Los abstractos. En el análisis de la lucha y configuración de los pintores abstractos es importante señalar que hubo una continuidad con la modernidad anterior. En la prensa se refleja constantemente aún en los años cincuenta y sesenta la existencia y relación de los artistas españoles con la Escuela de París. Se señala además la existencia paralela de las Escuelas de Madrid y Barcelona. Entre ambas parece querer reflejarse en sectores críticos —Carlos Antonio Areán— una pugna por la capitalidad artística que no deja de ser un mito historiográfico del franquismo, un modo de halagar a una región disidente frente al centralismo. ¿Qué es entonces la Escuela de Madrid tras el recorrido de casi veinte años y años después de la publicación del libro de Sánchez Camargo? «Escuela de Madrid es pintar en Madrid, es tener entre veinte y sesenta años, no ser académico, no ser abstracto. También significa, al menos hasta hoy, ser pintor bueno o excepcional»⁴³.

en los certámenes oficiales que se venían celebrando. No era posible mantener el tremendo desfase entre la realidad del arte español y la obstinada resistencia a su reconocimiento oficial. Porque no se trataba de estimular a una fracción artística naciente, sino de confirmar aquella realidad (...). FIGUEROLA-FERRETTI, «Los premios de la Bienal», *Arriba*, 29/11/1951.

43. SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, «Exposición de la Escuela de Madrid», *Goya* 50–51, 09–12/1962, p. 121.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- CASTRO ARINES, J. «La Escuela de Madrid», *Informaciones*, 26/12/1953, p. 2.^a
- FARALDO, Ramón D. *Ya*, 30/05/1962, p. 7
- *Ya*, 12/02/1956, p. 8.
- *Ya*, 19/11/1952, p. 7.
- «La Escuela de Madrid», *Ya*, 14/05/1958, p. 7.
- «La Escuela de Madrid», *Ya*, 30/05/1962, p. 7.
- FIGUEROLA-FERRETTI, L. «Exposición: La escuela de Madrid», *Arriba*, 29/12/1953, p. 13.
- *Madrid*, 1/01/1954, p. 7.
- *Madrid*, 1/01/1954, p. 7.
- *Cuadernos Hispanoamericanos*, 50, de febrero de 1954.
- HIERRO, José, *El Alcázar*, 26/06/1962, pp. 14-15.
- DE PRADOS LÓPEZ, José, *Madrid*, 16/10/1958, p. 11
- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel, *Hoja de Lunes*, 26/03/1951, p. 5.
- *Pueblo*, 11/11/1952, p. 11.
- *Pueblo*, 31/10/1958, p. 12.
- *Pueblo*, 18/12/1959, p. 19.
- *Pueblo*, 1/06/1960, p. 8.
- *Pueblo*, 17/05/1960, p. 9.
- *Pueblo*, 19/04/1960, p. 16.
- *Pueblo*, 1/11/1961, p. 21.
- *Hoja del Lunes*, 31/12/1962, p. 18.
- «Exposición de la Escuela de Madrid», *Goya* 50-51, 09-12/1962, p. 121.
- *Pueblo*, 5/02/1963, p. 4.
- *Hoja del Lunes*, 4/03/1963.
- SÁNCHEZ MARÍN, Venancio, *Goya*, 27, XI-XII de 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (CHUECA, José, CALVO SERRALLER, Francisco, TUSELL, Javier, MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro & HIERRO, José), *Exposición Antológica de la Escuela de Madrid*. Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Casa del Monte, Madrid mayo-julio 1990.
- AGUILERA CERNI, V. *Iniciación al arte español de postguerra. Testimonios y documentos*, Barcelona, Península, 1972.
- *La postguerra. Testimonios y documentos*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.
- AREÁN, Carlos A. *La tercera escuela de pintura de Madrid*, Madrid, Nuestro Tiempo, 1960.
- *Varias tendencias de la pintura española actual*, Madrid, Cuadernos de Arte de Publicaciones Españolas, 1966.
- *Joven figuración en España*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- *Cinco momentos en cien años de arte español, 1874-1973*, Madrid, Organización Sala, 1973.
- BOZAL, Valeriano & LLORENS, Tomás, *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, *Artistas contra Franco*, Méjico, Universidad Autónoma de Méjico, 1995.
- *El ocaso de la política artística americanista del franquismo. La imposible continuidad de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. Méjico, Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.
- *La 1 Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.
- CABRERA GARCÍA, M.ª Isabel. *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*. Granada. Editorial Universidad de Granada. 1999.
- DE CAMÓN AZNAR, J. *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955.
- DE CASTRO ARINES, José, *Once ensayos sobre el arte*, Madrid, Fundación Juan March, 1975.
- *Veinte años de pintura española*, Madrid, Editora Nacional del Ministerio de Información y Turismo, 1962
- FARALDO, Ramón D. *Espectáculo de la pintura española*, Madrid, Cigüeña, 1953.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, M.ª Begoña, *Crítica y arte abstracto en la prensa madrileña*, Madrid, UNED, 2005.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1996.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, *Pintura española contemporánea. La nueva Escuela de Madrid*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1954.
- *Diez pintores madrileños, Pintura española contemporánea*. Madrid, Cultura Hispánica Ediciones, 1965.
- TUSELL, J. *Franco y los católicos*, Madrid, Alianza Universidad, 1984.
- TUSELL, Javier & MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Cincuenta años de arte. Galería Biosca, 1940-1990*. Madrid, Turner, 1990.



Dossier · Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell: *Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado* / *Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology*

15 VÍCTOR NIETO ALCAIDE & GENOVEVA TUSELL (COORDS.)
Introduction / Introducción

21 GENOVEVA TUSELL (GUEST EDITOR)
The exhibition *Arte de América y España* (1963): the continuation of the spirit of the Hispanoamerican biennials / La exposición *Arte de América y España* (1963), continuadora del espíritu de las bienales hispanoamericanas

33 EVA MARCH ROIG
Franquismo y Vanguardia: III Bial Hispanoamericana de Arte / Francoism and *avant-garde*: the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art

55 SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
La renovación de la arquitectura salmantina en la década de los cincuenta / Salamanca's architecture renewal during the Fifties

85 M.ª BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALEIRO
La Escuela de Madrid en la crítica de arte franquista: la «nunca rota» conexión con la vanguardia / The *Escuela de Madrid* in critic of art during Franco's government: the 'never broken' connection to the vanguard

105 RAÚL FERNÁNDEZ APARICIO
Saura y las *Multitudes*: de Goya a Munch / *Saura and Multitudes*: from Goya to Munch

131 PILAR MUÑOZ LÓPEZ
Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975) / Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship (1939–1975)

163 MÓNICA ALONSO RIVEIRO
La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo / Invention of family: survival, anachronism and fiction in family photography during Francoism

191 MÓNICA CARABIAS ÁLVARO
Cuadernos de fotografía (1972–1974), una propuesta editorial para la difusión de una fotografía clásica y testimonial en el contexto y debate fotográfico español de los setenta / *Cuadernos de Fotografía* (1972–1974), a publishing proposal for the dissemination of a testimonial and classic photography in the context and Spanish photographic debate of the 1970s

223 DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN
La Sala Amadís (1961–1975): arte y/o franquismo / Sala Amadís, 1961–1975: art and/or Francoism

245 JUAN ALBARRÁN DIEGO
Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo / The Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Militancy in Late Francoism

Miscelánea · Miscellany

275 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* / The Reception of the Hispanic Tradition of the Immaculate Conception in New Spain: the Iconographic Type of *Tota Pulchra*

311 INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Un archipiélago para los borbones: fiestas regias en Mallorca en el siglo XVIII / An archipelago for the Bourbons: royal festivals in Majorca in the 18th century

343 MARÍA RUIZ DE LOIZAGA
Tradicón y modernidad en la obra de Antonio López / Tradition and Modernity in Antonio López's works

377 MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
Del espectáculo cultural y sus efectos: arte y políticas culturales en Santiago de Compostela / The cultural spectacle and its effects: arts and cultural policies in Santiago de Compostela

Reseñas · Books Review

405 Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje* (JAVIER ARNALDO)

409 Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato Pontificio* (BORJA FRANCO LLOPIS)