

JULIO PLAZA Y ELENA ASINS, DOS COPISTAS ATÍPICOS EN EL MUSEO DEL PRADO

JULIO PLAZA AND ELENA ASINS, TWO ATYPICAL COPYISTS AT THE PRADO MUSEUM

Maite Dávila Mata¹ y José Javier Azanza López²

Recibido: 04/05/2023 · Aceptado: 24/08/2023

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.11.2023.37448>

Resumen³

Este artículo tiene como objetivo analizar la labor de copia llevada a cabo por los artistas madrileños Julio Plaza y Elena Asins en el Museo del Prado en 1959 y 1963, y su posible influencia en sus posteriores trayectorias profesionales. Esta aportación documental permitirá una relectura de su período de aprendizaje, apenas esbozado en sus respectivas biografías, para constatar que obedece a una planificación conjunta que tiene su punto de partida en su asistencia como alumnos libres a diversos centros de la capital, en el marco de la cual se inscribe su presencia en las salas de la pinacoteca madrileña, y continúa en Alemania y Francia. Con todo este bagaje, se adentrarán en un período de búsqueda de su propia identidad en la que tendrán cabida tanto las nuevas corrientes experimentales como el legado de los grandes maestros.

Palabras clave

Julio Plaza; Elena Asins; Museo Nacional del Prado; formación artística y ejercicio de copia; arte tardofranquista

1. Universidad de Navarra. C.e.: davilamatamaite@gmail.com; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-0135-3257>>

2. Universidad de Navarra. C. e.: jazanza@unav.es; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-0375-7899>>

3. Nuestro mayor agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuido a dar forma a esta investigación: Archivo Intermedio Militar de Melilla; Yolanda Cardito (técnico de Gestión del Archivo, MNP); Capi Corrales (Universidad Complutense); Victoria Durá (Archivo, Biblioteca y Publicaciones, Academia de San Fernando); Jaime García del Barrio (director Museo Universidad de Navarra); Pilar Harguindeguy (responsable de Documentación y Biblioteca Círculo de Bellas Artes); Marysa Hernández Molina (Escuela de Cerámica de la Moncloa); Juan Jesús Ilundain (voluntario cultural Museo de Navarra); Mercedes Jover (directora Museo de Navarra); Sonia López Lafuente (Archivo Lafuente, Heras, Cantabria); Ana Martín Bravo (jefa de Servicio de Documentación y Archivo, MNP); Aline Minot (Bibliothèque École des Beaux-Arts, París); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Javier Pérez Iglesias (director Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense); Eduardo Polonio (compositor); Antonio José Poveda-Mañosa (Biblioteca Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense); Luis Javier Ruiz Sierra (Director Instituto Cervantes de El Cairo); Julia Vallespín Rodríguez (Escuela de Arte Francisco Alcántara).

Abstract

This paper aims to analyse the work carried out by the artists Julio Plaza and Elena Asins as copyists at the Prado Museum in 1959 and 1963, and their possible influence on their subsequent professional careers. This documentation will allow us to re-examine their training period, which is barely mentioned in their respective biographies, and to verify that it followed a common plan, beginning with their attendance as unregistered students at various centers in the capital, coinciding with their presence in the Prado, and continuing in Germany and France. Against this backdrop, they will enter a period of searching for their identity, in which both the new experimental trends and the legacy of the great masters will have a place.

Keywords

Julio Plaza; Elena Asins; Prado National Museum; Artistic Learning and Copy Work; Late-Francoism

.....

INTRODUCCIÓN

Julio Plaza González (Madrid, 01/02/1938-São Paulo, 17/06/2003) es un artista todavía pendiente de reconocimiento en España, circunstancia que obedece a su temprana marcha a Brasil en 1967 para participar en la IX Bienal Internacional de São Paulo, de donde pasó a la Escuela Superior de Diseño Industrial de Río de Janeiro con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores brasileño (Itamaraty). Tras cuatro años en Mayagüez como profesor de lenguaje visual, invitado por la Universidad de Puerto Rico, en 1973 retorna a Brasil y se establece en São Paulo, donde desarrollará su polifacética trayectoria profesional en la Fundação Armando Álvares Penteado (apoyado por su director Donato Ferrari) y en la Universidad de São Paulo⁴. En la ciudad brasileña fundó el Centro de Estudios Aster (1978-1981), dedicado principalmente a la formación de artistas visuales⁵.

Alumno autodidacta, su aprendizaje en diversas ciudades europeas lo acercará a los presupuestos de la poesía concreta y de la pintura neoconstructivista, muy presentes en su producción artística de los años 60: «Julio Plaza es el que tiene una idea más constructivista de la pintura en ese momento», observa Gómez de Liaño⁶.

En Brasil se encontró un panorama en el que la nueva figuración ganaba terreno y el conceptualismo se postulaba como el catalizador de todos los procesos ocurridos a la par de la represión política vivida tras el golpe militar de 1964⁷. En este ambiente contactó con grupos con una mayor tradición en la experimentación con el lenguaje, como Noigandres⁸, y con artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meirelles e Ivan Serpa, con quienes avanzará en sus estudios sobre el arte concreto, del que acabará distanciándose en favor de la exploración de la semántica de la imagen⁹. No menos relevantes fueron sus relaciones con el poeta Augusto de Campos (firmaron conjuntamente los libros-poema *Objetos*, 1968, *Poemóbiles*, 1974¹⁰, *Caixa Preta*,

4. Varias exposiciones celebradas en la última década en Brasil y España han reivindicado su figura: en el caso brasileño, *Julio Plaza o poético e o político*. Fundação Vera Chaves Barcellos, Porto Alegre, 2013; y *Julio Plaza Indústria Poética*. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014; y, en el español, dos exposiciones en la Galería José de la Mano: *Julio Plaza*. Madrid, 2014; e *Insularidades. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico (1969-1973)*. Madrid, 2020.

5. Sayão, Bruno: *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1981-1978)* (Tesis doctoral inédita), Universidade de São Paulo, 2021.

6. Chapman, Hopi; Emerich, Karine (dirs.): *Julio Plaza, o poético e o político* [Documental]. São Paulo, Fundação Vera Chaves Barcellos y Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012, min. 2:50-2:54 [en línea] <https://curtadoc.tv/es/curta/artes/julio-plaza-o-poetico-e-o-politico/> [Consulta: 11-03-2023]; Aguirre, Juan Antonio: «El constructivismo de Julio Plaza», *Artes* (noviembre 1966), pp. 25-28.

7. Mari, Marcelo: «Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970)», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 48 (2019), pp. 85-99.

8. Noigandres fue un grupo creado en São Paulo en 1952 por los poetas Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, quienes desarrollaron los principios de la poesía concreta. En España fue conocido gracias, entre otros factores, a Ángel Crespo, al movimiento Problemática 63, al poeta Julio Campal y a las conferencias impartidas por Ignacio Gómez de Liaño, como la que acogió la Galería Barandiarán de San Sebastián en 1966. Xirau, Ramón: «Teoría de la poesía concreta del Brasil», *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas*, 8, 1.43 (1972), pp. 24-28; Díaz Urmeneta, Juan Bosco: «Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño», en *Modelos, estructuras, formas. España 1957-79*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, pp. 131-150.

9. Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

10. Aguilar, Gonzalo: «Entreabrir. Los Poemóbiles de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y parte*, 111 (2014), pp. 101-116.

1975, y *Reduchamp*, 1976, que juegan con los límites entre texto e imagen¹¹) y con el historiador y crítico de arte Walter Zanini, con quien colaboró en numerosos proyectos que culminaron en las muestras *Prospectiva74* y *Poéticas Visuais* (1974 y 1977, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), así como en las ediciones de 1981 y 1983 de la Bienal Internacional de São Paulo¹². La interacción entre las artes, el diseño gráfico, la poesía concreta y el comisariado de exposiciones, coparon su trayectoria, caracterizada por la interdisciplinariedad, siempre con una estética de inconfundible personalidad teñida en ocasiones de afán revolucionario¹³.

Elena Asins Rodríguez (Madrid 02/03/1940-Azpiroz, Navarra, 14/12/2015) es una de las figuras más complejas del panorama contemporáneo español: artista plástica, escritora, conferenciante y crítica de arte, su personalidad solitaria no le impidió participar en diversos grupos surgidos en la España tardofranquista, de los que absorbió todo aquello que le interesaba para configurar su particular lenguaje. Tal bagaje la convierte en una artista única, pionera y poliédrica¹⁴, en cuya obra tienen cabida la tradición constructivista, el *Computer Art*, el *Op Art* y el minimalismo: «una de las raras representantes del arte conceptual en España»¹⁵.

Adelantada a su tiempo (al final de su carrera se consideraba mejor comprendida por la juventud que por su propia generación), Asins se interesó desde muy temprano por las corrientes experimentales. Participó en proyectos vinculados a la poesía concreta (asistió a las conferencias de Max Bense en 1968 en el Instituto Alemán de Madrid) y al uso de la computación en la creación artística (se inscribió en los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense). En los años 70 se dedicó al estudio de la semiótica en Stuttgart, investigación que tuvo continuidad en Estados Unidos: en la New School for Social Research de Nueva York en 1980, donde se formó con Noam Chomsky, y en la Universidad de Columbia en 1982, donde investigó acerca de la aplicación digital de las artes plásticas. Consagrada al trabajo audiovisual con el ordenador como herramienta en su refugio navarro de Azpiroz, recibió la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes (2006), el Premio Nacional de Artes Plásticas (2011) y el Premio Arte y Mecenazgo (2012), como culminación de una exitosa carrera marcada por la experimentación y la radicalidad¹⁶.

Este trabajo pondrá el foco en la etapa de aprendizaje de ambos artistas, mejor conocida en Julio Plaza y más escurridiza en Elena Asins, quizás porque, como refiere

11. El propio Augusto de Campos declaraba en 1976: «El encuentro con Plaza fue el acontecimiento más importante de los últimos años para mi producción poética». Santaella, Lucia: *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986, pp. 68-70.

12. *Julio Plaza. Poética / Política*. Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

13. Gómez de Llano, Ignacio: «Julio Plaza (Madrid, 1938- São Paulo, 2003)», *Arte y parte*, 111 (2014), pp. 64-85; *Acervos artistas brasileiros* [en línea] https://web.archive.org/web/20101028125808/http://www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_julioplaza.php [Consulta: 9-06-2023]

14. Ramírez, Julia: «Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015», *Arquitectura viva*, 182 (2016), p. 50.

15. Fernández Aparicio, Carmen; Díaz de Rábago, Belén: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria II*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

16. Maderuelo subraya «la radicalidad derivada de prescindir de lo accesorio para buscar lo estructural», y concluye: «Radical es la obra de Elena Asins, reducida al número y convertida en depurada línea», en el contexto más amplio de la radicalidad como seña de identidad de la experimentación en España en las décadas de 1960 y 1970. Maderuelo, Javier: «Escritura experimental en España, 1963-1983», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 92 y 136.

Gómez de Liaño, «de esa pareja que eran Elena y Julio, en los 60 la figura importante era Julio»¹⁷. Las declaraciones de quienes compartieron con ellos espacio-tiempo e inquietudes plásticas en este período nos sitúan en posición de entenderlos como un tandem disruptivo en el panorama del arte contemporáneo español que condensó, junto a los grupos que crearon y/o de los que formaron parte, las nuevas propuestas rupturistas tanto con el informalismo como con la nueva figuración. Y, dentro de esta formación inicial, se encuentra su labor como copistas en el Museo del Prado en dos etapas de los años 1959 y 1963, que nos habla de trayectorias paralelas e intereses comunes¹⁸.

EL PUNTO DE PARTIDA: FORMACIÓN Y PRIMEROS ESTUDIOS EN MADRID

Retrotrayéndonos a los inicios de ambos, constatamos un origen común que rehúye de forma voluntaria el aprendizaje reglado, apostando por la formación como alumnos libres, no sujetos a un estricto plan de estudios¹⁹. Julio Plaza no ocultaba su condición de alumno libre en medio «del carácter represivo del régimen fascista español que imponía sus condiciones a la cultura»²⁰, postura refrendada con el explícito: «Estudios libres en» con el que encabezaba los catálogos de sus exposiciones de este período²¹.

Por su parte, Elena Asins siempre proclamó su autodidactismo: «No he tenido profesores, mis maestros han sido mis compañeros y gente como Wittgenstein, que ha ido pasando por mi vida»²². Y confesaba a su vez una mayor atracción por la arquitectura que por las Bellas Artes, en lo que apreciamos el eco de la tradición familiar de tres generaciones de la carpintería en hierro²³, así como su visión estética en términos de espacio y construcción:

La arquitectura me ha interesado siempre. Yo quise ser arquitecta y trabajé con arquitectos siendo adolescente, iba a dibujar al Casón del Buen Retiro, y les tenía una gran

17. Chapman, Hopi; Emerich, Karine: *op. cit.*, min. 2:55-3:01.

18. «Autodidacta, se formó como pintora en Madrid asistiendo a clases de la Escuela de Artes y Oficios, del Círculo de Bellas Artes, de la Escuela de Cerámica, y como copista en el Museo del Prado». «Elena Asins», en Lafuente, José María (dir.): *op. cit.*, p. 243.

19. No podemos abordar ahora, por razones de espacio, los modelos de enseñanza artística dominantes en este período. Nos remitimos para ello a los estudios, entre otros, de Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid, Visor, 1995; López Vizcaíno, Pilar: «La formación oficial en las artes figurativas. La Escuela de Bellas Artes de San Fernando», en Henares Cuéllar, Ignacio et. al.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. 1. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 661-676.

20. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio. Memorias y trayectorias», en *Julio Plaza. Poética / Política...*, p. 135.

21. Sirva como ejemplo el catálogo de la exposición individual *Julio Plaza*. Madrid, Sala Neblí, 1966.

22. Artetxe, José Ángel: «Conversación con Elena Asins», *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*, 12 (2006), p. 52.

23. Elena Asins era hija, nieta y bisnieta de maestros constructores del hierro (su bisabuelo fue Bernardo Asins y Serralta, cerrajero de la Real Casa), de cuyo taller salieron algunas de las principales obras de este material en nuestro país. En la artista, la huella del oficio familiar se manifiesta en su visión arquitectónica y en la trama geométrica de sus formas en las que adquiere protagonismo el vacío; y también, en el sentido secuencial que preside gran parte de su obra, tras el que se esconden las matemáticas y la música, pero también el rigor compositivo y el esquematismo formal de la rejería. Azanza López, José Javier; Dávila Mata, Maite: «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte*, 54 (2023), pp. 153-172.

envidia, de hecho, Bellas Artes nunca me interesó. He tenido siempre mi criterio, soy muy individualista²⁴.

La voluntad de renuncia a elementos plásticos como el color y el dibujo («artista de la renuncia», la califica Gómez de Liaño²⁵) en aras del espacio arquitectónico y del rigor matemático, marcará la carrera de Asins. Sus primeros pasos en el arte, mediada la década de los 50, la vinculan a la Escuela de Cerámica de la Moncloa²⁶ y al Círculo de Bellas Artes, como corrobora Alexanco: «Me la he encontrado en muchos sitios: en el Círculo de Bellas Artes dibujando, en el Centro de Cálculo...»²⁷. Son, en todo caso, datos imprecisos que ponen de manifiesto el carácter fragmentario del relato biográfico de la artista o, como ella misma decía, «retazos de los signos que fui trazando a través de mi vida»²⁸. *Fragmentos de la memoria*, título de la gran exposición comisariada por Manuel Borja-Villel que le dedicó en 2011 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), se muestra explícito de tal discontinuidad.

En el caso de Julio Plaza, que visitó desde pequeño el Museo del Prado y a los doce años ya mostraba su capacidad artística dibujando para sus tíos los santos de su devoción²⁹, dio sus primeros pasos como alumno libre en Artes y Oficios (1950-1955) y en el Círculo de Bellas Artes (1955-1960)³⁰. A su vez, trabajaba en una fábrica de vidrio y pintaba paisajes y bodegones que vendía para decorar hoteles y restaurantes³¹. Así recordaba el artista madrileño en 1994 esta etapa formativa inicial, en la que desarrolló un lenguaje figurativo y apostó por el espacio y la construcción, subrayando la revelación que supuso el contacto directo con el arte en museos y galerías:

Asistí a las clases libres del Círculo de Bellas Artes en Madrid, modelo vivo, pintura [...] Mi primera fase artística más significativa fue figurativa; mi tema: lo telúrico del paisaje, la naturaleza muerta, los objetos. Visión figurativa, construida: menos las figuras que el espacio plástico, menos el tema y más la construcción, menos el cuadro que la pintura. Pero lo interesante de aquella época fue el contacto con museos, exposiciones y obras artísticas de la historia, recibiendo el conflicto entre originales y reproducciones, o sea, el «Museo Imaginario»³².

En su deseo de construir más que de expresar, Plaza manifestaba su predilección por la España de la creación concisa de formas pétreas («como en Zurbarán»), la España del románico y la España árabe y oriental, así como por la concreción

24. Artetxe, José Ángel: *op. cit.*, p. 52.

25. Gómez de Liaño, Ignacio: «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. 24.

26. Spain is culture. *Elena Asins Rodríguez*. [en línea] http://www.spainisculture.com/fr/artistas_creadores/elena_asins_rodriguez.html [Consulta: 3-11-2022]

27. Presentación del libro *¡Qué no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades*. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020, 25m54s-25m59s [Archivo de Vídeo en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=n707DXRJEEg> [Consulta: 18-11-2022]

28. Asins, Elena: «Ni antológica ni retrospectiva», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...*, p. 11.

29. Así se deduce del testimonio de su hermana Carmen, recogido en Sérgio Gomes, Karina: *Julio Plaza: um artista na contramão* (Tesis doctoral inédita), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2020, pp. 28-29.

30. *Julio Plaza...; Acervos artistas brasileiros...*

31. Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, p. 31.

32. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio...», p. 135.

escultórica de Jorge Oteiza. Tal concepto de construcción pudo suponer un punto de encuentro con el afán arquitectónico de Elena Asins, propiciando el entendimiento entre ambos³³.

Fue muy probablemente en el Círculo de Bellas Artes donde Julio Plaza y Elena Asins se conocieron, iniciando una relación artística y personal (estuvieron casados y fruto del matrimonio nació en 1962 su hija Elisa) que les llevó a continuar en paralelo su aprendizaje. El artista riojano Julián Gil, quien estudió de 1958 a 1963 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, recordaba:

A Julio y a Elena, yo los conocí cuando me preparaba para ir a la Academia de Bellas Artes. Ellos estaban también haciendo preparación clásica, dibujaban allí, y eran dos personajes muy característicos, que chocaban. Te estoy hablando del año 58³⁴.

No pasa desapercibida la observación de que «chocaban» en ese ambiente de estudios oficiales, que viene a reforzar la teoría de su asistencia como alumnos libres³⁵. Fija además un primer anclaje cronológico en 1958, y alude a la «preparación clásica» de ambos. En consecuencia, a finales de los años 50 Plaza y Asins compartían un proyecto de formación común, que los llevará al Museo del Prado.

PRIMERA ETAPA DE COPIA EN EL PRADO (1959): TRAS LAS HUELLAS DE GOYA

FERNANDO CRUZ SOLÍS, GARANTE DE PLAZA Y ASINS

Pese a su formación como alumnos libres, Julio Plaza y Elena Asins no quedaron al margen de un elemento clave en el aprendizaje artístico: la copia de los grandes maestros en las salas del Museo del Prado.

Los museos acogieron, desde el instante mismo de su apertura, a numerosos copistas en sus salas, y el Prado no fue una excepción. Así lo demuestra la normativa específica plasmada en sus sucesivos reglamentos desde mediados del siglo XIX y la abundante documentación que ha generado la labor de copia y que conserva su archivo. Resulta obligado reivindicar la importancia de la copia en el aprendizaje

33. Ídem, pp. 134-138.

34. Chapman, Hopi; Emerich, Karine: *op. cit.*, min. 2m22s-2m41s.

35. La consulta documental de los archivos ligados a la formación artística en Madrid ha resultado ardua, dado que la mayoría no se conservan, se encuentran fragmentados o carecen de un índice que facilite la búsqueda. Y en aquellos en los que hemos podido llevar a cabo nuestra consulta (archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, depositado en la Universidad Complutense), no hemos obtenido resultados por el momento. Otros, como el que recogía la actividad del Círculo de Bellas Artes, no se han podido localizar al depender su labor docente de terceras instituciones que alquilaban sus locales. Tan solo el archivo y centro de documentación del Museo del Prado nos ha permitido certificar la presencia de Plaza y Asins en la pinacoteca madrileña en 1959 y 1963.

artístico, que requiere del copista voluntad y esfuerzo para asimilar la lección de los maestros y aprender de ellos la técnica pictórica³⁶.

El acceso al Prado como copista conllevaba cumplimentar una instancia solicitando la autorización del director de la pinacoteca. En el caso de Plaza y Asins, sus respectivas instancias llevan números de registro consecutivos (454 y 455) y vienen firmadas el mismo día (9 de septiembre de 1959). Por ellas sabemos que Julio se avecindaba en el número 4 de la calle Andalucía, en tanto que Elena lo hacía en el mismo número de Regueros; se trataba en ambos casos de sus respectivos domicilios familiares. El detalle de ser los únicos formularios cumplimentados con bolígrafo de color verde va más allá de lo anecdótico y refuerza la idea de actuación conjunta³⁷ (FIGURAS 1 y 2).

Otro dato común es el avalista de su solicitud, en ambos casos el escultor Fernando Cruz Solís (Sevilla, 1923-Manzanares el Real, Madrid, 2003), quien hacía valer como mérito personal su Medalla de segunda clase obtenida en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952³⁸. Cruz Solís desempeñó durante este período diversos cargos: en 1959 alcanzó por oposición la plaza de Conservador de Escultura del Museo de Arte Moderno, y en 1963 fue nombrado Catedrático Interino de «Dibujo del Antiguo y Ropaje» de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde más tarde será Catedrático Numerario de «Talla Escultórica»³⁹.

Carecemos de información precisa acerca del modo en el que los jóvenes artistas obtuvieron el aval de Cruz Solís, seguramente con posicionamientos estéticos e ideológicos muy distantes. Quizás obedeció a una circunstancia puntual, quizás fue fruto de la asistencia a sus clases como alumnos libres, desde donde el escultor habría encaminado sus pasos hacia el museo, no en vano fue uno de los principales representantes de la estética del régimen que conectaba con la tradición nacional. Sea como fuere, lo cierto es que, si acudimos a las *Instancias al director* y a los *Registros de copistas* del Prado en el marco cronológico fijado para ambos (1959-1963), comprobaremos cómo Cruz Solís tan solo figura como garante de Plaza y Asins, quedando por tanto asociado su nombre a dos alumnos que apostaban por el modelo de enseñanza libre.

La información alusiva a las solicitudes de Plaza y Asins quedó consignada también en el *Registro de Copistas* correspondiente al año 1959, en ambos casos con

36. Diversos autores han abordado en las últimas dos décadas la importancia de la copia en el Museo del Prado como parte esencial en la formación artística, caso de Rocío Álvarez, José Javier Azanza, Esteban Casado, Alberto Castán, Estrella de Diego, Bernardo Pajares o M.^a de los Reyes Soto. Y, de manera específica, Barroso Gutiérrez, M.^a Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

37. Archivo del Museo Nacional del Prado (AMNP). Caja 966, leg. 14.65, exp. 10002. *Instancias dirigidas al Director del Museo Nacional de Pintura y Escultura por las que solicitan permiso para copiar obras*. Año 1959. Registrado nº 454 y nº 455. AMNP. Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1959, p. 45, nº 454 y nº 455.

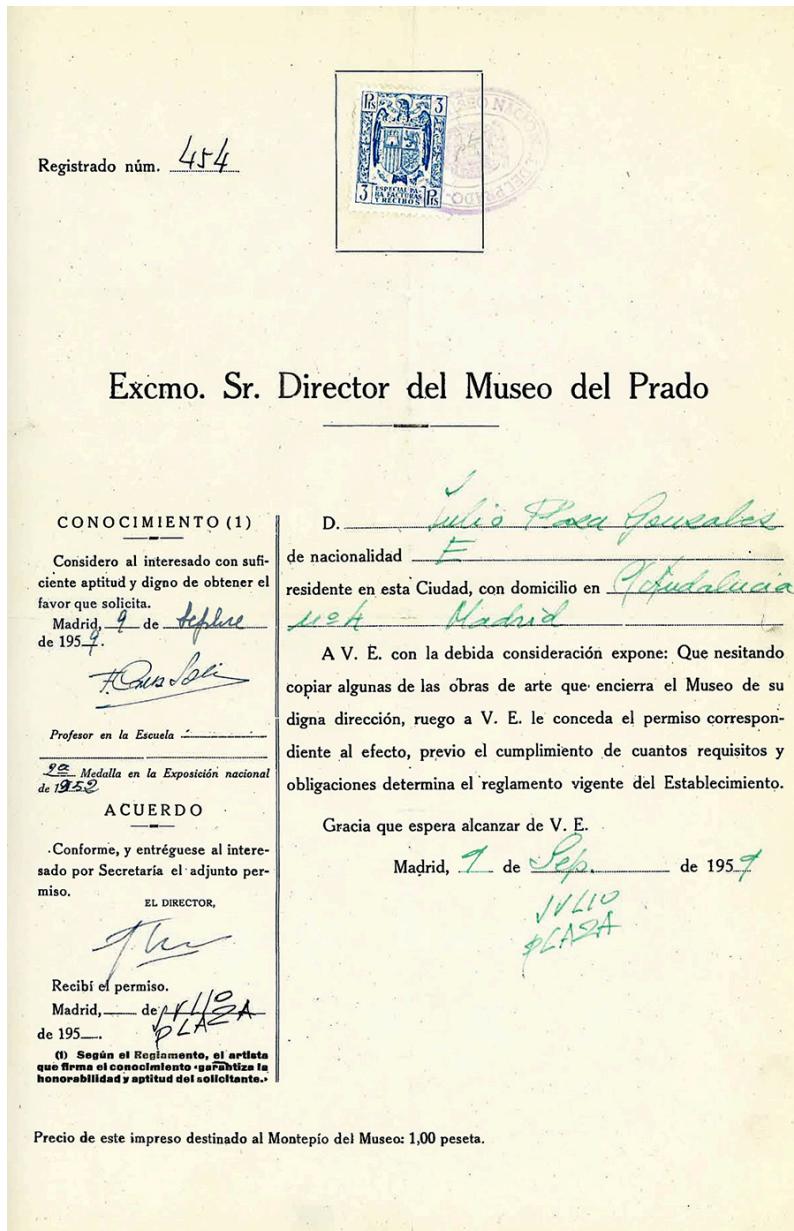
38. En 1952 Fernando Cruz Solís concursó a la Exposición Nacional de Bellas Artes con dos obras que se expusieron en la Sala decimotercera: *Cabeza de Romanina* (nº 226) y *Driade* (nº 229), esta última un desnudo en barro cocido que le valió la Medalla de segunda clase. *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952*. Madrid, Blass Tipográfica, 1952, p. 36; Azcue Brea, Leticia: *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escultura y la Academia*. Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 228.

39. Domínguez Cubero, José: «Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204 (2011), pp. 451-452.

la palabra «Nueva» en el apartado de observaciones, declaratoria de que solicitaban por primera vez autorización para copiar en el Prado⁴⁰.



40. AMNP. Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1959, p. 45, nº 454: «9 septiembre 1959. Nombre y apellidos: Julio Plaza González. Garantía: Cruz Solís. Observaciones: Nueva»; y nº 455: «9 septiembre 1959. Nombre y apellidos: Elena Asins Rodríguez. Garantía: Cruz Solís. Observaciones: Nueva».



FIGURAS 1 Y 2. INSTANCIAS DE ELENA ASINS Y JULIO PLAZA DIRIGIDAS AL DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA POR LAS QUE SOLICITAN PERMISO PARA COPIAR OBRAS, 1959. AMNP. CAJA 966, LEG. 14.65, EXP. 10002. REGISTRADOS N° 454 Y 455

ROMPIENDO MOLDES: LAS COPIAS DE JULIO PLAZA Y ELENA ASINS

El 9 de septiembre de 1959, coincidiendo con la firma de su instancia dirigida al director, Elena Asins registró su solicitud para copiar *La Romería de san Isidro* (1820-1823), una de las Pinturas Negras de Goya. Obtenida la autorización, dio comienzo

a su labor el 19 de septiembre y la tenía finalizada para el 3 de octubre, día en que sacó la copia de la pinacoteca⁴¹. En paralelo, Julio Plaza solicitó el 16 de septiembre autorización para copiar *Dos viejos comiendo*, otra de las Pinturas Negras⁴².

Diez días más tarde, el 26 de septiembre, Plaza pedía permiso para copiar *San Juan Evangelista* (h. 1605) de El Greco; y el 14 de octubre haría lo propio con *Una despensa* (1642), del bodegonista de Amberes Adriaen van Utrecht⁴³. Por su parte, Asins solicitaba autorización el 3 de octubre para copiar el *Caballero romántico*⁴⁴, que en aquel momento figuraba como anónimo en el *Catálogo del Museo del Prado* y que actualmente se identifica con el *Retrato de caballero* (1841) de Francisco Rosales⁴⁵ (FIGURA 3).

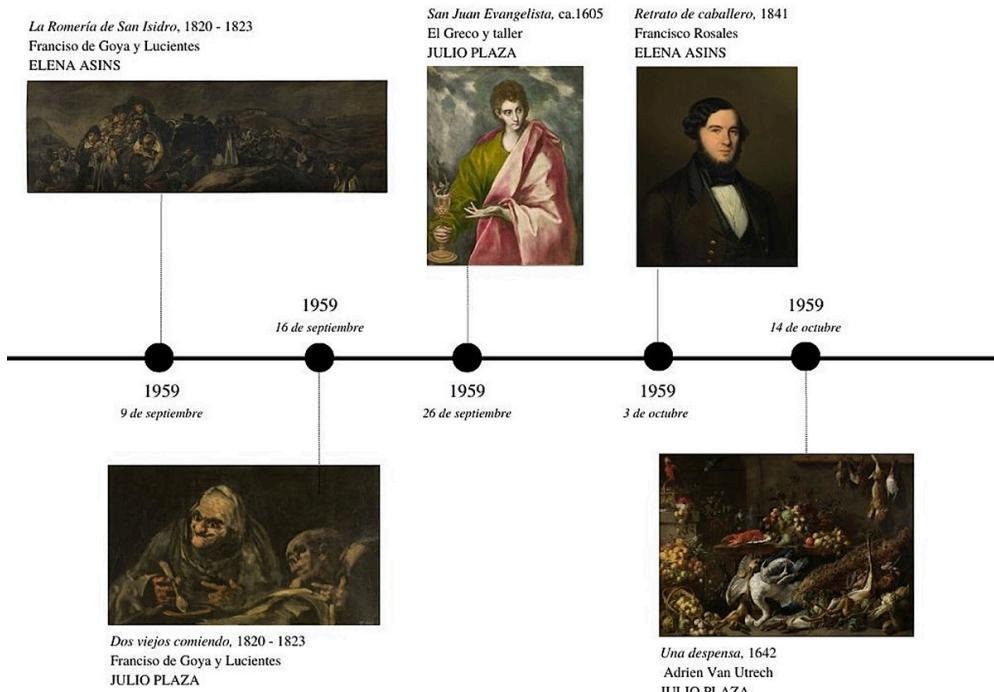


FIGURA 3. OBRAS COPIADAS POR JULIO PLAZA Y ELENA ASINS EN EL MUSEO DEL PRADO EN 1959

Comprobamos cómo en esta primera etapa ambos comienzan copiando una obra de Goya, uno de los pintores más demandados por los estudiantes en su aprendizaje, por lo que bien pudiera considerarse una tarea formativa. Sin embargo, se decantan por las Pinturas Negras, lo cual no es frecuente en la copia del pintor aragonés, en la que predominan sus cartones para la Real Fábrica de Tapices y sus retratos. Así, *La Romería de san Isidro* tan solo fue copiada ese mismo año por el alicantino Gabriel

41. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 229, nº 555.

42. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 229, nº 554.

43. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 232, nº 574, y p. 240, nº 620.

44. AMNP. Sign. L23. *Libro de copistas, 1958-1961*, p. 235, nº 592.

45. Museo del Prado. *Catálogo de los cuadros*. Madrid, Blass S.A., 1952, p. 791; Díez, José Luis: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 519.

Barceló, también autodidacta; y *Dos viejos comiendo* por Jesús Pinel. Es más, si nos fijamos en el número total de copias de las obras de Goya realizadas en el Prado en 1959, veremos que tan solo 8 de las 110 de aquel año corresponden a las Pinturas Negras, apenas el 7,3%, elocuente de su excepcionalidad en el conjunto de copias goyescas⁴⁶.

¿De dónde procedía el interés de la pareja por las Pinturas Negras? Es Elena Asins quien responde a nuestra pregunta, poniendo el acento en el «no color» y en la libertad creadora del pintor aragonés, que constituirán dos de las principales señas de identidad de la artista madrileña:

A Goya no quiero ni nombrarlo porque no me interesa, lo único que me interesa son las pinturas negras, precisamente porque no tienen color. Además, Goya estuvo toda su vida haciendo arte de encargo porque era pintor de cámara. Cuando ya pudo independizarse de aquella humillación de ser artista, hace en la Quinta del Sordo su propia casa y la llena de pinturas negras; de modo que, de alguna manera, estamos de acuerdo. Cuando Goya pudo hacer lo que quiso, hizo aquello, que me parece sensacional⁴⁷.

En la admiración de Asins hacia Goya que «hizo lo que quiso» intuimos un planteamiento que incide de lleno en la dimensión ética de su obra, que rechazaba hacer del arte un objeto comercial y se rebelaba contra los convencionalismos del poder, puesta de manifiesto en su gran instalación *Antígona* (MNCARS, 2014), concebida por la creadora madrileña como denuncia de la crisis cultural y de valores de la sociedad.

En el caso de Julio Plaza, años después recordará su paso por el Prado citando a Velázquez, Zurbarán y Goya como sus maestros, a los que suma a Juan Gris, que eleva por encima de Picasso:

Mi primer «paideuma» artístico aconteció en el Museo del Prado en Madrid. Zurbarán y, principalmente, Velázquez. Goya, el cliché expresivo hispánico, era también admirado y sobre todo, el cubista madrileño, Juan Gris, más que Picasso⁴⁸.

Después de Goya, la figura humana centra el interés de Asins y Plaza, la primera con la copia del *Retrato de caballero*, de Francisco Rosales, testimonio de la fuerte individualidad de la artista, por cuanto nadie más copió esta obra en 1959; y el segundo con *San Juan Evangelista* de El Greco, que conoció un total de nueve copias a lo largo del año. A ello se suma, en el caso de Plaza, *Una despensa* de Adriaen van Utrecht, obra de gran riqueza cromática que conecta con la faceta inicial del madrileño como pintor de bodegones. Variedad, por tanto, en el resto de obras copiadas, cuyo reducido número nos impide llegar a conclusiones de mayor calado.

46. En 1959 fueron también objeto de copia *Dos mujeres y un hombre* (Eliseo Esteve), el *Aquelarre* (Ana M.^a Bonal), el *Duelo a garrotazos* (Ángel Calleja) y la *Peregrinación a la fuente de San Isidro*, actualmente *El Santo Oficio* (Anhelio Hernández), que sumadas a las 4 ya reseñadas, contabilizan 8 copias.

47. Robledo Palop, Joan: «La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011)», *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), p. 47.

48. Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio...», pp. 134-138.

Se cierra aquí la primera etapa de Plaza y Asins como copistas en el Prado, puesto que poco después abandonarán Madrid hacia un nuevo destino: el norte de África.

UN PARÉNTESIS VIAJERO: DE MELILLA A ALEMANIA Y FRANCIA (1960-1962)

Tras este primer contacto con el Museo del Prado, en 1960 Julio Plaza y Elena Asins participan en el Salón de Mayo de las Juventudes Musicales Españolas de Madrid, donde Elena logró la Primera Medalla. Ese mismo año, el Casino Español de Melilla acogerá la primera exposición individual de Elena Asins; y al año siguiente será Julio Plaza quien exponga en él⁴⁹.

¿A qué obedece el cambio de escenario del binomio Plaza-Asins? Al hecho de que Julio fuera destinado a realizar el servicio militar a Melilla; Elena, que tenía familiares en la ciudad norteafricana y no le resultaba desconocida, viajó con él: «En 1960 expongo en Melilla, en el Casino Principal, donde mi madre, que era andaluza, tenía familiares y de vez en cuando los visitaba. Porque ellos valoraban mi trabajo»⁵⁰. Los contactos familiares hicieron posible la subsistencia de Asins en la ciudad norteafricana pintando retratos para las familias pudientes⁵¹. Es en esta especialización en el retrato en la que debemos entender su copia del *Retrato de caballero* en el Prado.

Cerrada la etapa melillense, en 1961 se abre para ambos un nuevo período que les llevará a ampliar estudios en Alemania y Francia. La Volkshochschule de Colonia fue uno de sus destinos, así como Frankfurt am Main, ciudad en la que expusieron ese mismo año. En Francia, las biografías de Julio Plaza refieren que asistió a clases en L'École des Beaux-Arts y en la Académie Julian de París; de hecho, en los archivos digitalizados de L'École correspondientes a 1961-62, localizamos un apellido «Plaza» asistiendo con cierta regularidad a los *ateliers* de Monsieur Bersier y Monsieur Cami, a quien quizás debamos identificar con nuestro artista⁵². También los estudios sobre Asins mencionan su formación en L'École, si bien en este caso no existe documentación precisa al respecto. En consecuencia, desconocemos los cursos o *ateliers* a los que asistió. Sí que aparece un apellido «Rodríguez» como asistente a los mismos talleres que «Plaza», pero tan solo podemos conjeturar con la posibilidad de que Elena se inscribiese con (o fuese conocida por) su segundo apellido.

49. *Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles*. Madrid, Fundación Juan March, 2021, pp. 180 y 1.689.

50. Ilundáin Echeverría, Juan Jesús, comunicación personal con E. Asins, 31 de julio de 2011.

51. Jover Hernando, Mercedes, comunicación personal, 8 de febrero de 2023.

52. *Présence des élèves dans les Ateliers*, s.f. Signaturas: AJ/52/567. «Ateliers Clairin, Cami, Bersier, Couteau, Legueult. 1961-1967».

DE VUELTA A MADRID: EL REENCUENTRO CON EL PRADO (1963)

En 1962, Julio Plaza y Elena Asins se encuentran de regreso en Madrid, donde ese mismo año Elena celebra una exposición individual en la Galería Espacio en la que emplea un lenguaje figurativo con protagonismo de torsos y cabezas⁵³. Se trata de uno de los escasos testimonios que nos aproxima a su obra de este momento, caracterizada por la figuración expresionista⁵⁴.

Al año siguiente asistimos a su reencuentro con el Prado, que se ajusta al mismo procedimiento que ya vimos en 1959: solicitudes con números de registro consecutivos (195 y 196), firmadas el mismo día (15 de julio de 1963) y con Fernando Cruz Solís como garante de ambos⁵⁵. En el apartado de observaciones, el término incluido es «Renovada», ya que obedece a la renovación de la que cursaron en 1959.

En esta ocasión, su actividad fue más prolífica que en la primera etapa, por cuanto copiaron un total de ocho obras (FIGURA 4). Julio Plaza copió cuatro paisajes: un *Paisaje* atribuido al pintor neerlandés Johannes Glauber (11 de septiembre), del que no consta número de catálogo, por lo que pudiera tratarse del *Paisaje con pastores y ganado* o del *Paisaje con ruinas* (ss. XVII-XVIII), que en el *Catálogo* de 1963 figuraban como de Glauber⁵⁶, y que actualmente se adjudican al pintor flamenco Adriaen Fransz Boudewijns; el *Paisaje con la Magdalena penitente* (h. 1660) del pintor romano Gaspard Dughet (9 de octubre); el *Paisaje con ruinas romanas y pastores* (1622-1623) del pintor neerlandés Cornelis van Poelenburch (15 de octubre); y, por último, una *Marina* (actual *Galera turca y navío holandés frente a la costa*, h. 1663) del también neerlandés Jacob Adriaensz Bellevois (18 de octubre)⁵⁷.

Por su parte, Elena Asins copió otros cuatro paisajes, dos pertenecientes al británico David Roberts: el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* (h. 1833) y la *Torre del Oro* (1833), para las que solicitó autorización el 11 de septiembre y el 18 de octubre

53. Existe cierta confusión acerca de la fecha de la exposición de Elena Asins en la Galería Espacio, por cuanto unas fuentes la sitúan en 1962 y otras en 1963. Con independencia de ello, la figuración fue la característica general, como refleja una reseña de prensa: «Con excepción de algún torso eficaz y sumariamente modelado, el sujeto común a las obras expuestas es la cabeza humana. Más concretamente, una peculiar cabeza femenina. Creo que esta repetición no se debe a falta de ingenio, sino que es un pretexto para hacer una pintura sustantiva con algún signo formal [...] Es a esta meta adonde se encamina la obra de Asins». S.A.B.: «Grupo 63», *ABC*, 9 de enero de 1964, p. 19.

54. Apenas queda constancia de la obra figurativa de Elena Asins en sus inicios, habiéndose borrado prácticamente su memoria. Como significaba el crítico de arte Mariano Navarro en su presentación de la artista en el programa *Trazos* (La 2 de RTVE) en 1978: «Los principios de Elena Asins son a través de una formación autodidacta, comienza realizando una pintura formalmente expresionista, de la que hoy casi no nos quedan recuerdos a ninguno de nosotros». Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [Archivo de Vídeo en línea]. https://www.youtube.com/watch?v=SlDgt7TbB_Q, 14m06s-14m20s. [Consulta: 25-02-2023]

55. AMNP, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1963, p. 115, nº 195: «15 julio 1963. Nombre y apellidos: Elena Asins Rodríguez. Garantía: Sr. Cruz Solís. Observaciones: Renovada»; y AMNP, Sign. L. 67. *Registro de copistas 1957-1995*: año 1963, p. 115, nº 196: «15 julio 1963. Nombre y apellidos: D. Julio Plaza González. Garantía: Sr. Cruz Solís. Observaciones: Renovada».

56. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, Blass Tipográfica, 1963, pp. 243-244.

57. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 341, nº 741; p. 354, nº 818; p. 356, nº 832; p. 358, nº 844. Las cuatro copias de Julio Plaza en 1963 son registradas también en AMNP. Sign. L63. Índice de pintores copiados, -1963 1965, s.p.

respectivamente⁵⁸. A ellos se suma un *Paisaje*, catalogado como Anónimo holandés y que ahora se identifica con el *Paisaje con pastores* (s. XVII) del pintor neerlandés Cornelis Gerritsz Decker, cuya copia comenzaba el 9 de octubre⁵⁹. Y, finalmente, el *Descanso en el camino*, atribuido al neerlandés Johannes Glauber⁶⁰, autoría rectificada posteriormente en favor del flamenco Adriaen Fransz Boudevijns (ss. XVII-XVIII)⁶¹. En este último caso, la solicitud lleva fecha de 15 de octubre⁶².

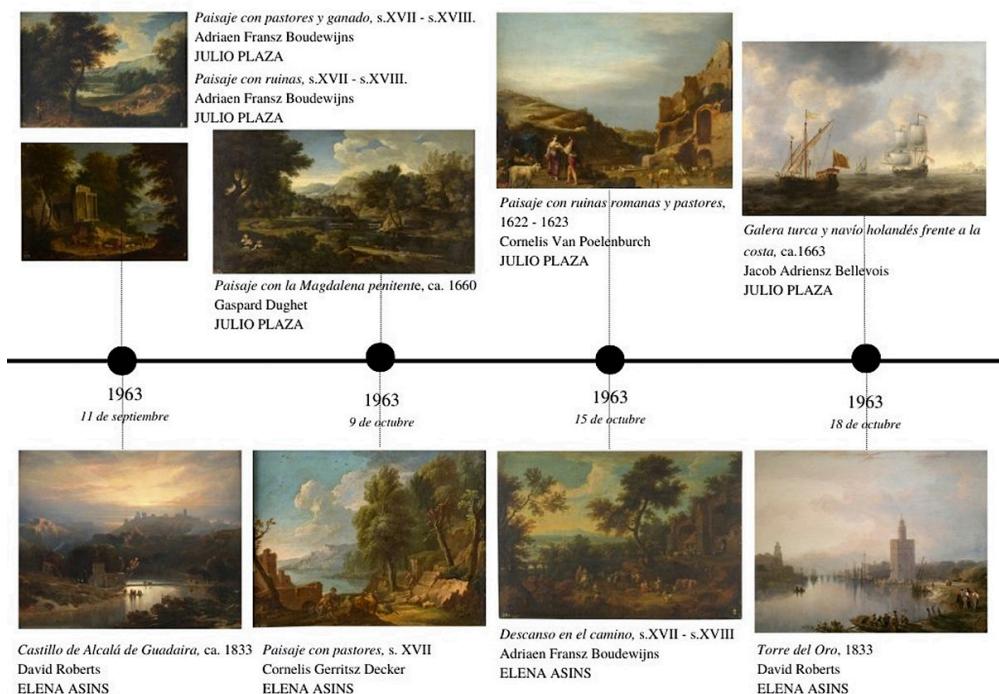


FIGURA 4. OBRAS COPIADAS POR JULIO PLAZA Y ELENA ASINS EN EL MUSEO DEL PRADO EN 1963

En una valoración de conjunto, las ocho obras copiadas por Asins y Plaza en 1963 parecen responder a una planificación previa a juzgar por sus similitudes, comenzando por el breve lapso temporal (11 de septiembre-18 de octubre), con absoluta coincidencia en las fechas de principio y fin. A ello contribuye igualmente el hecho de que todas ellas sean paisajes, cuya diversidad geográfica y cronológica no impide que participen de unos rasgos comunes: están caracterizados por el sentido de la luz y del color, los celajes ocupan una amplia superficie del lienzo y la gradación tonal acentúa la sensación de profundidad, con la apertura de amplios espacios y la presencia de arquitecturas y ruinas de edificios. Resulta llamativo cómo, en apenas cuatro años, su interés ha pasado de la austereidad cromática de las Pinturas Negras

58. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 341, nº 740, y p. 359, nº 845.

59. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 354, nº 819.

60. Museo del Prado, op. cit. (1963), p. 244.

61. Museo del Prado, op. cit. (1990), nº 1471.

62. AMNP. Sign. L24. *Libro de copistas, 1961-1963*, p. 357, nº 833. Las cuatro copias de Elena Asins en 1963 son registradas igualmente en AMNP. Sign. L63. Índice de pintores copiados, 1965-1963, s.p.

a la riqueza lumínica de los paisajes seleccionados, fruto sin duda de su indagación en las nuevas corrientes europeas, sin olvidar el eco de la luz norteafricana.

Otro detalle relevante es el carácter excepcional de su elección, dado que apenas fueron objeto de atención por otros copistas. Nadie más copió aquel año los paisajes de Decker, Dughet, van Poelenburch, ni Boudevijns; y el *Castillo de Alcalá de Guadaíra* de Roberts y la *Marina* de Bellevois fueron copiados una vez por otro autor, casualmente el mismo en ambos casos, Francisco Ortega. La excepción la constituye la *Torre del Oro* de Roberts, copiada en cinco ocasiones.

Comprobamos, por tanto, que las ocho obras seleccionadas por Plaza y Asins en 1963 son infrecuentes en la copia, por lo que no parecen responder al típico ejercicio de aprendizaje. Esto nos lleva a sospechar la existencia de una intencionalidad previa, que va más allá de adiestrar la mano. Sin seguridad en el acierto, podemos aventurar una triple hipótesis: primera, que actuaron movidos por un encargo particular, del que no tenemos constancia; segunda, que tuviera algún tipo de relación con la inminente exposición que preparaba el grupo Castilla 63 (al que pertenecían) en la madrileña Sala Amadís, si bien por las crónicas de la exposición parece poco probable⁶³; tercera, que seleccionaran un conjunto de paisajes movidos por la presencia de la luz, elemento que desempeñará un papel destacado en su obra posterior.

LA HUELLA DEL PRADO Y SUS ARTISTAS EN LA OBRA DE PLAZA Y ASINS

La segunda etapa de Julio Plaza y Elena Asins como copistas del Prado cierra un período de aprendizaje y abre otro de búsqueda de un lenguaje personal en el que se adentrarán en las corrientes experimentales. Podemos concluir, por tanto, que 1963 supone un punto de inflexión en la trayectoria de ambos artistas que, a partir de este momento, se integran en diversos grupos y colectivos y despliegan una intensa actividad expositiva. Conviene realizar una reflexión acerca del bagaje con el que llegaron y en qué medida incidió en su trayectoria posterior, prestando especial atención a su labor en el Prado.

De entrada, debemos significar su afán rupturista, ávidos por experimentar con nuevas técnicas y lenguajes. Plaza se muestra categórico: «es necesario romper con los conceptos de artes tradicionales» porque «sus consecuencias han sido nefastas para la sociedad»⁶⁴, afirma en su *Manifiesto pro-integración* (Madrid, 1967), considerado uno de los más favorables a la integración de las artes como expresión

63. El período de copia de Julio Plaza y Elena Asins en el Museo del Prado se extendió de septiembre a octubre de 1963, y en noviembre-diciembre la Sala Amadís de Madrid acogió la primera exposición del grupo Castilla 63. Sin embargo, no parece existir una conexión entre ambos. Las crónicas de la exposición califican a Plaza como artista no figurativo («solo dos de ellos, García Núñez y Plaza, son abstractos»), en tanto que Asins, que se alineaba con la figuración expresionista, «es la que mezcla en sus obras elementos distintos, ajenos». Nada nos hace pensar, por tanto, que la actividad del Prado estuviera directamente ligada con la exposición. Armiñán, Luis de: «Grupo Castilla 63», *ABC*, 1 de enero de 1964, p. 23; S.A.B.: *op. cit.*

64. Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración», *Nueva Forma*, 15 (1967), p. 62.

de un nuevo humanismo⁶⁵. Por su parte, Asins fija en 1963 el primer gran corte de su carrera: «Hasta 1963 trabajé en lo figurativo, a los veintitrés [años] ya comencé con la abstracción»⁶⁶.

Sin duda, en este nuevo camino emprendido por ambos jugó un papel fundamental su aprendizaje europeo, en el que conocieron de primera mano las corrientes constructivistas rusas y el neoplásticismo holandés⁶⁷. También tomaron contacto con grupos como GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), fundado en París en 1960, que investigaba distintos efectos lumínicos y cromáticos, abriéndose al *Op Art* y al arte cinético. Y se relacionaron con diversos poetas del espacialismo francés, todo lo cual fue alimentando sus investigaciones estéticas. Como apunta Regina Silveira a propósito de Julio Plaza, a través del contacto con Europa el artista madrileño «buscó otros caminos que lo alejaron de las ciudadelas del dibujo de modelo vivo y de las técnicas tradicionales de la pintura y de la escultura»⁶⁸.

En 1963 forman, junto a Luis García Núñez «LUGÁN» y otros artistas, el grupo Castilla 63, apadrinado por el crítico de arte Carlos Areán, cuyos integrantes carecían de un programa común y se elevaban por encima del conflicto figuración-no figuración⁶⁹. Sus siete exposiciones colectivas, desde la primera en la Sala Amadís de Madrid (noviembre-diciembre de 1963), hasta la última en el Cercle Artístic de Sant Lluc de Barcelona (enero de 1965), supusieron un paso adelante en la conformación de una corriente artística renovadora en la España de los 60, a lo que contribuirán otros colectivos como Problemática-63 (1963), la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (1966) y Nueva Generación (1967), a los que pertenecieron y en cuyas exposiciones participaron Plaza y Asins⁷⁰.

Para entonces, críticos, comisarios y teóricos como Ángel Crespo, Juan Antonio Aguirre, Julio Campal e Ignacio Gómez de Liaño, venían reuniendo a artistas que compartían la necesidad de ruptura e introducción de nuevas formas de hacer, apostando por la utilización de nuevos lenguajes y medios de producción artística⁷¹. No podemos -ni debemos- ignorar el peso de las creaciones poético-artísticas en ambos, en un momento en el que la escritura experimental agrupó a artistas con ideas e intereses contrapuestos, convencidos de la necesidad de una nueva forma de entender lo estético⁷².

65. Zorita Arroyo, Diego: «Los manifiestos de la poesía concreta española», *Revista de Literaturas Hispánicas*, 13 (2021), p. 83.

66. Asins, Elena: «Sin título», en *Catálogo de la Exposición Elena Asins*. Madrid, Galería Seiquer, 1970, s.p.; Ballester, José Manuel: «Presentación», en *Elena Asins*. Málaga, Diputación de Málaga, 1974, s.p.; Robledo Palop, Joan: *op. cit.*, p. 44.

67. A ello se refiere Julián Gil cuando percibe «connotaciones históricas europeas» en la obra constructiva de Asins y Plaza. Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid, CSIC, 2009, p. 260.

68. Silveira, Regina: «Julio Plaza por Regina Silveira. España y Puerto Rico: los primeros años», en *Julio Plaza. Poética / Política...*, p. 139.

69. Areán, Carlos: *Grupo Castilla 63*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965; Barroso Villar, Julia: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015 [1979], p. 30.

70. Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015, pp. 249-336.

71. Barreiro López, Paula: «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista los años sesenta», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.9 (2018), pp. 977-998.

72. Insiste en este aspecto, desde el necesario revisionismo historiográfico, Javier Maderuelo, indicando que en torno a la escritura experimental se dieron cita dos generaciones de autores (los nacidos antes de la guerra civil y

A ello se suman nuevos viajes por Europa⁷³, en especial a La Haya en julio de 1966 para ver la exposición *Piet Mondrian, 1870-1944* (Museo Municipal de La Haya, 15 de junio-7 de agosto de 1966), experiencia que reafirmará su transformación estética, como observa Asins al señalar que volvió de La Haya «mirando de otra manera»⁷⁴.

Meses después, los caminos de Plaza y Asins se separan. Tras organizar una exposición individual en la Sala Neblí de Madrid (18 de octubre-1 de noviembre de 1966), con presentación del poeta y crítico de arte Ángel Crespo⁷⁵, Julio Plaza partirá en mayo de 1967 desde Barcelona hacia Brasil como integrante de la delegación española de la IX Bienal de Arte de São Paulo, con un conjunto de obras de gran formato, progresiones geométricas modulares construidas en madera y pintadas de blanco⁷⁶. Para entonces ya había conocido a la artista Regina Silveira, con la que iniciará una relación personal⁷⁷. En Brasil explorará las posibilidades del videotexto y de la computación digital, liderando un proceso de hibridación artística en la llamada cultura de los medios que involucró por igual a poetas y artistas y lo convertirá en un exponente del arte postal. Asimismo, inició una intensa colaboración en Puerto Rico con el artista normativo español Tomás García Asensio. A todo ello sumará su dedicación docente y curatorial⁷⁸.

los que lo hicieron en los años cuarenta), que comenzaron a trabajar a mediados de los sesenta, participando de una experiencia común. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, pp. 125-133.

73. En un contexto más amplio de la importancia del acto de viajar, Maderuelo pone el acento en los viajes de Elena Asins, en especial en el que realizó en 1965 con Plaza por diversas ciudades europeas (París, Colonia, Heidelberg y Bruselas). Ídem, pp. 91-92. El Archivo Lafuente custodia dos cuadernos originales de Asins fruto de este viaje, a modo de collages geométricos en los que se aprecia la influencia del neoplasticismo: S. t. [cuaderno de viaje] (1965) (número 011391/000) y *Divertimentos en el viaje de 1965 (París, Köln, Heidelberg, Bruselas, S. t.)* (1965) (número 011390/000). El primero de ellos formó parte de la exposición *Escrifura experimental en España, 1963-1983*, en tanto que el segundo se exhibió en *La idea de arte* (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria MAS, Santander, 17 de julio-14 de diciembre de 2014), muestra comisariada por Javier Maderuelo y Maurizio Scudiero. Lafuente, José María (dir.): *Escrifura experimental...*, pp. 244-245; *La idea de arte*. Santander, Ediciones La Bahía, 2014, pp. 271 y 275.

74. Corrales Rodrígámez, Capi: ¡Que no quiero que me expliquen! Elena Asins: espacio y ciudades. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020, pp. 24-25.

75. Ángel Crespo señalaba a propósito de Julio Plaza que «por primera vez muestra entre nosotros un arte objetivo de rica problemática: un arte que resume y desarrolla cuantos experimentos han llevado a cabo artistas españoles y extranjeros tan bien dotados como él y de los que esperamos muestras semejantes y capaces de implantar un serio y meditativo acontecer en el campo de nuestra naciente vanguardia nacional». *Julio Plaza...*, s.p. Y en parecidos términos se expresaba el crítico Ramón Faraldo, quien afirma que el artista «insiste en la experimentación, con convicción y resultados impecables». Faraldo, Ramón: «Crítica de las artes», *Arte y Hogar*, 258 (1966), s.p.

76. Organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, la representación de España en la Bienal estuvo comisariada por Luis González-Robles. Julio Plaza formó parte de la Sección de Pintura con cuatro obras, todas ellas de 1967: *Elementos modulares programados, Objeto cibernetico, Cubos programados de vértice y Móvil programado*. En *IX Bienal de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, Gobierno Federal y Gobierno del Estado de São Paulo, 1967, s.p.

77. Regina Silveira llegó a Madrid en 1967 con una beca del Instituto de Cultura Hispánica (ICH). Ambos artistas se conocieron e iniciaron un camino conjunto y una relación personal que se mantuvo hasta 1987. Santa Olalla, Pablo: «Las trayectorias (entre)cruzadas de Regina Silveira y Julio Plaza», *Modernidad(es) descentralizada(s)*, 26-7-2018 [en línea] <https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/las-trayectorias-entre-cruzadas-de-regina-silveira-y-julio-plaza/> [Consulta: 25-02-2023]; Santa Olalla, Pablo: «Lecciones de arte. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira», *Caiana*, 18 (2021), pp. 76-96; Silveira, Regina: *op. cit.*, pp. 139-143.

78. Estella, Iñaki: *INSULARIDADES. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico [1969-1973]*. Madrid, Galería José de la Mano, 2020 [en línea] <https://josedelamano.com/artprensa/tomas-garcia-asensio-y-julio-plaza-insularidades/> [Consulta: 30-03-2023]

Por su parte, Elena Asins aprehendió todo cuanto le interesaba de los movimientos que se sucedían en España, Francia y Alemania, país al que volverá en 1968, instalándose en Stuttgart gracias a una beca para profundizar en los estudios sobre semiótica de Max Bense⁷⁹. También asistió, aunque de forma esporádica y tardía⁸⁰, a los seminarios del Centro de Cálculo de la Universidad Complutense (1968-1969), cuya creación fue «una de las cosas más importantes que se ha hecho en España», a juicio de la artista⁸¹, que limpió su pensamiento e incorporó lo esencial a su obra⁸². Asins se volcó en el estudio de la semiótica, profundizando en la relación entre pintura y escritura⁸³, y comenzó el camino hacia una producción caracterizada por el empleo de la geometría y la relación matemático-musical, más allá de cualquier apreciación figurativa: «A partir del 68 comienza a preocuparme el ámbito lineal, la estructura pura, la relación entre imagen, y concepto, entre matemática pura y matemática gráfica», asevera⁸⁴.

Por todo lo señalado, pudiera parecer que ni su aprendizaje inicial ni su paso por el Prado dejaron huella en Plaza y Asins; en una visión de conjunto de su trayectoria, nada hace pensar que un día plantaron su caballete delante de El Greco, Goya y David Roberts. Sin embargo, consideramos que la lección de los maestros caló en ambos, quienes los reinterpretaron y adaptaron a su particular propuesta estética, sumando otras tendencias que contribuyeron a definir su lenguaje personal. Como reconocía Asins: «todo cambia, no hay nada que desaparezca. Se transforma»⁸⁵. Dos aspectos, a nuestro juicio, permiten establecer dicha conexión.

El primero es la importancia del color negro, que les llevó a decantarse por las Pinturas Negras de Goya. Ya hemos indicado las razones que esgrimía Asins en su elección; y, de hecho, la figura de Goya le acompañará siempre, al punto de que en Azpiroz dará forma a su particular «Quinta del Sordo», llegando a desarrollar plenamente, entre moquetas, muebles y manteles negros, sus presupuestos

79. Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 67.

80. Castaños Alés alude a la participación «difícil de precisar» de Asins en el Centro de Cálculo, cuya presencia en sus seminarios no aparece documentada hasta julio de 1971, si bien antes se habían exhibido obras suyas en exposiciones como *Formas computables* (junio de 1969). Y concluye que «además de asistir a muy pocas reuniones, no llegó a realizar en el Centro ninguna obra con la computadora [...] la adopción de la máquina como herramienta de trabajo fue posterior a la disolución del seminario, circunstancias que en absoluto le han impedido reconocer en reiteradas ocasiones la deuda contraída con el seminario». Castaños Alés, Enrique: *Los orígenes del arte cibernetico en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2000, pp. 7, 97, 108 y 201 [en línea] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--o/> [Consulta: 2-05-2023]. Coincide con él Alexanco al señalar que apenas participó en el Seminario: «Fue dos veces en tres años, porque ella estaba en Alemania». *Presentación del libro...*, 26m06s-26m29s.

81. Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *op. cit.*, 2m28s-2m31s.

82. Corrales Rodrígáñez, Capi: *op. cit.*, p. 32; Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *op. cit.*, 4m31s-4m44s.

83. En los últimos años de la década de 1960, Elena Asins compuso varios poemas en el marco de la poesía experimental en los que las palabras adquirían la condición de elemento plástico, de los que tan solo se conserva (Archivo Lafuente) *Cantos de Orfeo*, poema visual de 22 páginas mecanografiadas finalizado en Madrid en mayo de 1970. Asins, Elena: *Cantos de Orfeo*. Santander, Ediciones La Bahía, 2013; Maderuelo, Javier: *op. cit.*, p. 92.

84. Asins, Elena: «Sin título», *op. cit.*

85. *Cara a cara. Elena Asins*, Canal6Navarra, 2012, 9m46s-9m51s [Archivo de Vídeo en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=vKqFUmoSUMU> [Consulta: 2-05-2023]

teóricos y estéticos⁸⁶. Como recuerda la artista: «Negro, gris y blanco son los colores que definen mi obra, por mi interés por la esencialidad de las cosas»⁸⁷.

En su «desinterés» por el color, Asins renunciará a los tonos que sugieren estados de ánimo (cuestión apuntada por Juan Antonio Aguirre a propósito de su exposición en la Galería Edurne en mayo de 1968)⁸⁸, de forma que, tras sus investigaciones neoplásticas a mediados de la década, sus trabajos posteriores serán en blanco y negro, caso de sus estructuras ópticas y en expansión. *Sin título* (1968, MNCARS) concede el protagonismo absoluto al negro, y *Sin título (NEGRO)* (ca. 1968, MNCARS) (FIGURA 5) asume casi valores de manifiesto textual de la importancia del no-color para la artista, cuestión en la que no podemos obviar otras influencias además de la goyesca⁸⁹.

También para Julio Plaza, el negro define gran parte de su obra de los años 60 previos a su partida a Brasil, como comprobamos en *Sucesiones y Collage* (1966, MNCARS) (FIGURA 6). Ya en el continente americano, una de sus colaboraciones con Augusto de Campos fue *Caixa Preta (Caja Negra, 1975)*, a la vez que para el homenaje a los artistas Lygia Clark y Hélio Oiticica sugirió que las paredes del Gabinete de Artes Gráficas se pintasen de negro⁹⁰. En última instancia, comparte con Elena Asins su rechazo a los colores que sugieren emociones y estados de ánimo:

Me interesan los colores puros y he estado usando el blanco como preferencia. No me interesa nada que tenga una relación directa con la naturaleza externa. También trabajo mucho con tonos grises y negros, que para mí son colores muy abstractos. Pero no me interesan los colores simbólicos⁹¹.

El segundo aspecto es la presencia de la luz en ambos artistas en este período. Asins experimentó con móviles luminosos, a la vez que realizó un conjunto de obras sumamente depuradas y monocromas definidas por un concepto de claridad y luminosidad⁹². Por su parte, Plaza presentaba sus *Cajas luminosas* en la última exposición colectiva de Castilla 63, y señalaba a propósito del conjunto de obras que exponía en la Sala Neblí:

86. «Mi casa es una obra mía, me la he hecho yo. Es una casa en blancos y negros, no hay puertas, es una obra mía en la cual penetras y te envuelve». Corrales Rodrígáñez, Capi: op. cit., p. 94; Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): op. cit., 49m35s-50m07s.

87. *Elena Asins*. s.l., Komunikazio-ereduak, 2013, 10m56s-11m03s [Archivo de Vídeo en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=fpkWpityFus> [Consulta: 4-06-2023]

88. «La escala cromática es blanco, negro y la gama de grises [...] Estos colores en ningún momento se utilizan considerando su capacidad emotiva. Antes al contrario, ha sido por huir de ese contenido síquico por lo que se ha renunciado a otros tonos que fácilmente sugerían estados de ánimo específicos». Aguirre, Juan Antonio: «Presentación», en *Elena Asins*. Madrid, Galería Edurne, 1968, s.p.

89. «El color natural de la materia debe desaparecer, siempre que sea posible, debajo de una capa de color puro o de no-color», significa la artista. Asins, Elena: «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1969, pp. 79-86; *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...*, p. 49.

90. Sérgio Gomes, Karina: op. cit., pp. 143-144.

91. Ídem, p. 36.

92. Llorente Hernández, Ángel: «Elena Asins, poeta del tiempo y el espacio», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria...*, p. 35.

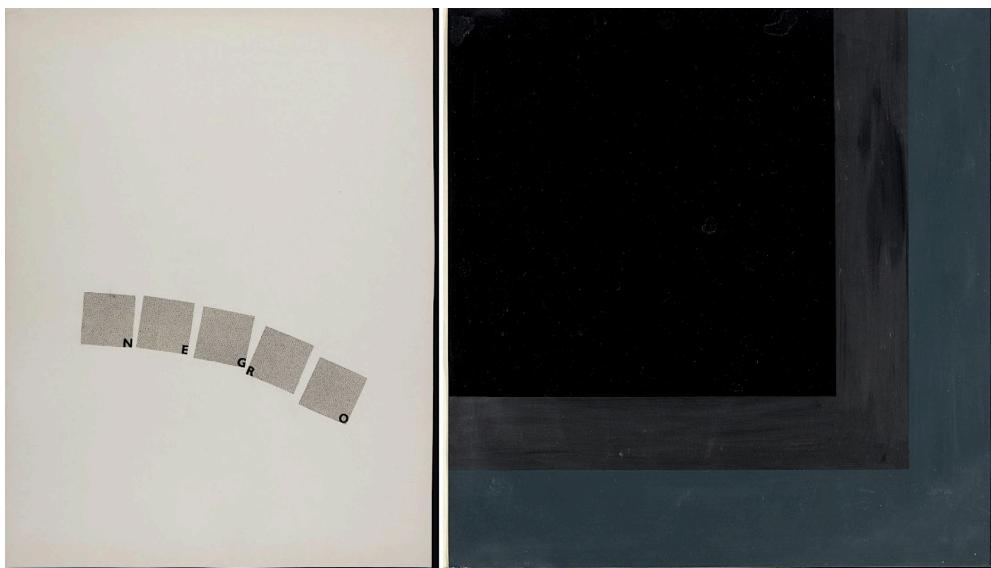


FIGURA 5. ELENA ASINS, *SIN TÍTULO (NEGRO)*, CA. 1968. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
FIGURA 6. JULIO PLAZA, *SUCESIONES*, 1966. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

He aquí mis problemas: la integración del espacio, de la luz pictórica real [...] La luz artificial que he venido usando en algunas esculturas me sirve como elemento integrador; en realidad esta luz influye en el color aportando valores plásticos, móviles o estáticos [...] Me interesan los cuadros llenos de luz: por eso los pinto de blanco, porque se prestan a una metamorfosis de formas que al reflejarse producen el espacio-luz⁹³.

Y volverá a insistir en el concepto luz-espacio en su *Manifiesto pro-integración*⁹⁴. *Sin título* (ca. 1966, MNCARS) (FIGURA 7), ensamblaje de madera pintada y bombillas, es fiel reflejo de tal preocupación. Sin olvidar que las obras con las que viajó a Brasil jugaban con el binomio color/luz reflejados. Como recordaba al respecto: «La luz artificial que he venido usando en algunas esculturas me sirve como elemento integrador; esta luz influye en el color aportando valores plásticos, móviles o estáticos»⁹⁵. El estudio de la luz seguirá siendo una constante en su obra, como vemos en *Instalação para Kasimir Malevich 1878-1978*, que definía en términos de «luz y negación, energía y absorción»; y *Luz azul* (1982, panel luminoso en São Paulo), uno de sus primeros palíndromos, juego de palabras visual entre el mensaje estético y los puntos de la trama luminosa que producen el cambio de palabras⁹⁶.

No podemos ignorar la influencia de corrientes contemporáneas como el suprematismo, el arte óptico y el arte cinético, así como las investigaciones en torno a la luz de artistas como Eusebio Sempere (con quien Asins coincidió en 1971 en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de

93. Julio Plaza...; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica...*, p. 363; Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, pp. 36-37.

94. «La construcción del espacio no se puede imaginar sin la luz [...] la importancia del espacio-luz es evidente en la integración». Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración»..., p. 62.

95. Sérgio Gomes, Karina: *op. cit.*, p. 36.

96. Ídem, pp. 133-134 y 183-185.

Cálculo⁹⁷), que originaron a mediados de los 50 un movimiento cinético-lumínico con la invención de los relieves luminosos, en los cuales «la luz es el elemento esencial»⁹⁸. Ese interés perdura en la década de los 60, como refleja la muestra *Op Art* que acogió en marzo de 1966 la Galería Edurne de Madrid, considerada la primera exposición de arte óptico en España⁹⁹. Pero conviene recordar asimismo que, en sus ejercicios de copia en el Prado en 1963, Plaza y Asins seleccionaron un conjunto de paisajes con la luz como elemento esencial, lo cual resulta revelador de la atracción que suscitaba en ambos. La luz asume carta de naturaleza en su obra, y permite plantear un nuevo nexo entre tradición y modernidad.

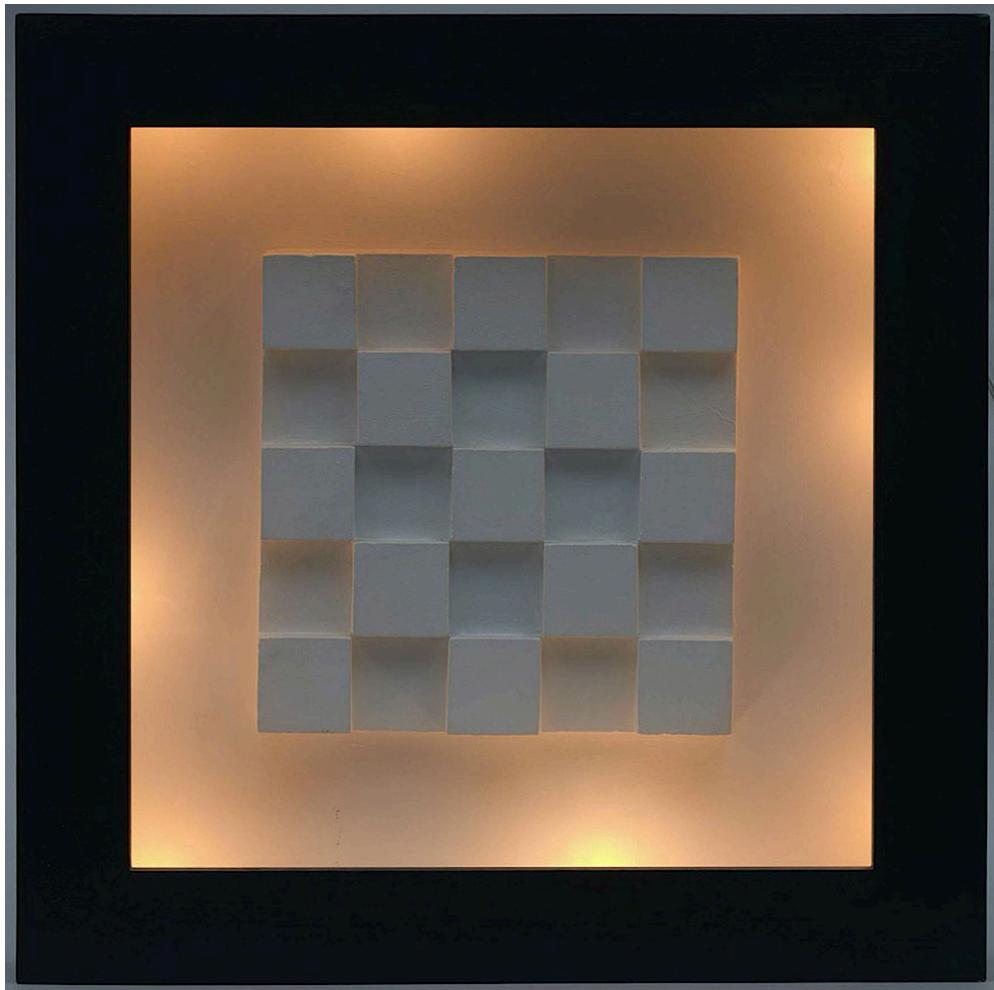


FIGURA 7. JULIO PLAZA, SIN TÍTULO, CA. 1966. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

97. VV.AA.: «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas», *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, 16 (1971), pp. 54-62.

98. Areán, Carlos: «Eusebio Sempere o el constructivismo de la luz», *El Correo de las Artes*, 32 (1961), s.p.; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica...*, pp. 83-84, 131 y 224-225.

99. Ramírez de Lucas, Juan: «Notas de arte. El llamado 'Op Art' o el arte en movimiento», *Arquitectura*, 88 (1966), pp. 49-53; Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica...*, pp. 254-257.

CONCLUSIONES

El anterior recorrido por la etapa de formación inicial de Elena Asins y Julio Plaza nos pone en disposición de refrendar el testimonio de Julián Gil cuando aseveraba que ambos fueron dos elementos disonantes que chocaban a la vista de quien se acercase a los círculos de aprendizaje artístico en la capital. No solo sus marcadas personalidades definían una forma de hacer, sino que el tandem que formaron permitió la creación de un plan de actuación conjunta para ambos artistas, que durante este período se enriquecieron de manera mutua.

Ciertamente, los dos procuraron marcar distancias con los planes de estudio oficiales, movidos más por razones ideológicas que artísticas. Con todo, eran conscientes de la necesidad de adquirir una formación dentro de la tradición, por lo que volvieron su mirada hacia el Museo del Prado, donde llevaron a cabo una labor de copia muy personal en la que se enfrentaron a El Greco, Goya y David Roberts, así como a los paisajistas y bodegonistas del barroco europeo. Al no haberse conservado las copias, desconocemos si se trató de un ejercicio de copia tradicional o si atendió a otros intereses y objetivos, disyuntiva a considerar dado el marcado individualismo de ambos; pero de lo que no cabe duda es de su personal elección de artistas y obras.

Aparentemente, su paso por la pinacoteca madrileña no dejó huella en dos artistas que se erigen en claros exponentes del conceptualismo, en un momento de auge en España de una serie de prácticas artísticas denominadas «alternativas» en las que el énfasis se desplaza del objeto al concepto¹⁰⁰. Pudiera parecer que llegaron al museo, copiaron y se fueron con sus copias y aquí concluyó todo, pues difícilmente podrían tener cabida los «clásicos» en su obra posterior. Sin embargo, el período de aprendizaje contribuye, en mayor o menor medida, a conformar el lenguaje personal de todo artista, y Plaza y Asins no fueron una excepción. No pudieron sustraerse a la lección de los grandes maestros, a los que reinterpretaron desde unos nuevos presupuestos y formas de concebir la producción artística.

Conviene no perder de vista que, además de los nuevos aires venidos de Europa y Latinoamérica, la etapa formativa de Plaza y Asins se inscribe en un período de cambio de paradigma historiográfico, que supondrá una relectura de la gran tradición pictórica hispana, a modo de señal de identidad contemplada como estímulo por igual (más allá de las motivaciones en cada caso) por el informalismo (Goya fue su «profeta» y las Pinturas Negras su «biblia»¹⁰¹) y por la neofiguración (el Equipo Crónica enfatiza la iconicidad de El Greco, Velázquez y Goya¹⁰²). Además, en los seminarios del Centro de

100. Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986.

101. Observa Díaz Sánchez que «en la década de los 50, la gran tradición pictórica española (Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya) se impondrá como referencia de los pintores de vanguardia, especialmente en los ámbitos del informalismo». Y concluye: «pintura y crítica contribuyeron, en la España de posguerra, a una determinada construcción del pasado [...] y se llevó a cabo un enlace con la gran tradición pictórica española que, de Velázquez a Goya, se vio como un modelo de modernidad». Díaz Sánchez, Julián: «El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica», *Espacio, tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24 (2012) pp. 82 y 95.

102. Como indica Llorens: «Las obras de Velázquez, El Greco, Goya, etc. son «manejadas» (no criticadas) en la medida en que arrastran una carga cultural, social y política concreta». Llorens, Tomàs: *Equipo Crónica*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015, pp. 17-19 y 30-31.

Cálculo dirigido por Florentino Briones se realizaron estudios sobre las densidades de luz y color a pinturas de El Greco (*Apostolado*) y Goya (*Maja desnuda*)¹⁰³. Como destaca Llorens, Velázquez y Goya son dos referentes de la cultura franquista ya desde los años cincuenta¹⁰⁴.

No es de extrañar por tanto que, en este ambiente intelectual, el Prado se convirtiera en lugar común de referencia en la dictadura y en el tardofranquismo, e incluso en la Transición¹⁰⁵. Así lo expresaba Canogar, al afirmar que sus artistas de referencia fueron «esos grandes maestros que siempre tuvimos cerca, en el Museo del Prado, que dio raíces a nuestra pintura informalista»¹⁰⁶. Todo ello revela el peso de la «escuela española» en el panorama artístico español de la segunda mitad del siglo XX¹⁰⁷.

En este reencuentro intergeneracional, Goya sale al paso de ambos artistas, justo cuando Antonio Saura confesaba, desde una «resignación» rebosante de admiración, la dependencia de todos ellos, abstractos y figurativos, del maestro aragonés: «Total, nada. Sale uno de Goya y se vuelve a meter en Goya», declaraba en 1960, con la mirada puesta en las Pinturas Negras¹⁰⁸. Otros integrantes de «El Paso» se confesaban herederos directos del pintor aragonés: «Goya es mi padre», afirmaba Viola, en tanto que Canogar reconocía «la gran lección aprendida con las pinturas negras de Goya» y Millares profundizaba en la «rabia negra de Goya» desde su angustia desgarrada¹⁰⁹.

Junto al «no color» goyesco, destaca en Plaza y Asins un interés por la luz, ya sea natural, ya artificial o eléctrica, que les lleva a indagar en sus posibilidades. Todo ello confluye en su reflexión acerca de la luz, que asume protagonismo en su obra de este período.

Reconstruir las biografías de Julio Plaza y Elena Asins en las décadas de los 50 y 60 no solo nos permite conocer mejor los orígenes de dos artistas empeñados en la búsqueda de su identidad personal, sino que nos aproxima a los mecanismos

103. Castaños Alés, Enrique: *op. cit.*, pp. 180, 184-186, 214 y 257-259.

104. Llorens, Tomàs: «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p. 145.

105. Marzo, Jorge Luis: «Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición», en Ruiz Maldonado, Margarita; Casaseca Casaseca, Antonio; Panera Cuevas, F. Javier (eds.): *El poder de la imagen. La imagen del poder*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, p. 202.

106. Sáez Pradas, Fernando: «Entrevista a Rafael Canogar. La construcción del hecho pictórico», AACADigital: *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 29 (2014), s.p. [en línea] <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028> [Consulta: 30-07-2023]

107. El propio Canogar reconoce que «el despertar plástico español -aun en tan sofocante ámbito como la España de los años 50- fue posible gracias a la aparición de una vanguardia que venía a conectar con lo más profundo del ser y sentir español, que dieron raíces nacionales, al mismo tiempo que universalidad a la joven pintura española». Y atribuía a su pintura una función muy concreta: «encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos». Díaz Sánchez, Julián: «Los críticos, los artistas y la pintura abstracta de la España de postguerra», *Archivo Español de Arte*, 297 (2002), p. 48; Sáez Pradas, Fernando: *op. cit.*, s.p.

108. Díaz Sánchez, Julián: «Goya según Antonio Saura», en *Goya y su contexto*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 445-454.

109. Rivero Gómez, Miguel Ángel: «La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno», *Fedro*, 20 (2020), pp. 84-116; Muñoz, Miguel Ángel: «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria», en *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2013, pp. 15-25; Sáez-Pradas, Fernando: *op. cit.*, s.p.; Castro, Antón: «Viola o el arte de la vida», en *Manuel Viola en recuerdo del porvenir. Retrospectiva (1933-1985)*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 13-21.

a través de los cuales se configuró el sistema del arte contemporáneo español de la época, que contemplaba nuevas inquietudes y horizontes, pero que no por ello prescindió de la influencia de los maestros que, desde el Museo del Prado, venían marcando el camino desde siglos atrás.

REFERENCIAS

- Acervos artistas brasileiros* [en línea] https://web.archive.org/web/20101028125808/http://www.acervos.art.br/gv/artistas_brasileiros/bio_julioplaza.php [Consulta: 9-06-2023].
- Aguilar, Gonzalo: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Aguilar, Gonzalo: «Entreabrir. Los Poemóbiles de Julio Plaza y Augusto de Campos», *Arte y Parte*, III (2014), pp. 101-116.
- Aguirre, Juan Antonio: «El constructivismo de Julio Plaza», *Artes* (noviembre 1966), pp. 25-28.
- Aguirre, Juan Antonio: «Presentación», en *Elena Asins*. Madrid, Galería Edurne, 1968, s.p.
- Álvarez, Javier; Sevillano, Olga (dirs.): *Aquí no hay nada que comprender. Un documental sobre Elena Asins*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022 [Archivo de Vídeo en línea] https://www.youtube.com/watch?v=SlD9t7TbB_Q [Consulta: 25-02-2023].
- Areán, Carlos: *Grupo Castilla 63*. Madrid, Publicaciones Españolas, 1965.
- Areán, Carlos: «Eusebio Sempere o el constructivismo de la luz», *El Correo de las Artes*, 32 (1961), s.p.
- Artetxe, José Ángel: «Conversación con Elena Asins», *Artecontexto. Arte, cultura, nuevos medios*, 12 (2006), pp. 49-55.
- Asins, Elena: «Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian», en *Generación automática de formas plásticas: resumen de los seminarios celebrados durante el curso 1968-1969*. Madrid, Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, 1969, pp. 79-86.
- Asins, Elena: «Sin título», en *Catálogo de la Exposición Elena Asins*. Madrid, Galería Seiquer, 1970.
- Asins, Elena: «Ni antológica ni retrospectiva», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, p. II.
- Asins, Elena: *Cantos de Orfeo*. Santander, Ediciones La Bahía, 2013.
- Azanza López, José Javier; Dávila Mata, Maite: «Elena Asins antes de Elena Asins: entre el aprendizaje y la búsqueda (1956-1968)», *Cuadernos de Arte*, 54 (2023), pp. 153-172.
- Azcue Brea, Leticia: *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escultura y la Academia*. Madrid, Universidad Complutense, 1991.
- Ballester, José Manuel: «Presentación», en *Elena Asins*. Málaga, Diputación de Málaga, 1974, s.p.
- Barreiro López, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid, CSIC, 2009.
- Barreiro López, Paula: «Tránsitos concretos: de la pintura a la poesía en la España franquista los años sesenta», *Bulletin of Hispanic Studies*, 95.9 (2018), pp. 977-998.
- Barroso Gutiérrez, M.ª Cristina: *Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia* (Tesis doctoral inédita), Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Barroso Villar, Julia: *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015 [1979].
- Castaños Alés, Enrique: *Los orígenes del arte cibernetico en España. El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Málaga, 2000 [en línea] <https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-del-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-19681973--0/> [Consulta: 2-05-2023].

- Castro, Antón: «Viola o el arte de la vida», en *Manuel Viola en recuerdo del porvenir. Retrospectiva (1933-1985)*. Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2016, pp. 13-21.
- Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1952*. Madrid, Blass Tipográfica, 1952.
- Chapman, Hopi; Emerich, Karine (dirs.): *Julio Plaza, o poético e o político* [Documental]. São Paulo, Fundação Vera Chaves Barcellos y Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2012 [en línea] <https://curtadoc.tv/es/curta/artes/julio-plaza-o-poetico-e-o-politico/> [Consulta: 11-03-2023].
- Corrales Rodrígáñez, Capi: ¡Que no quiero que me expliquen! *Elena Asins: espacio y ciudades*. Pamplona, Museo Universidad de Navarra, 2020.
- Díaz Sánchez, Julián: «Los críticos, los artistas y la pintura abstracta de la España de postguerra», *Archivo Español de Arte*, 297 (2002), pp. 39-50.
- Díaz Sánchez, Julián: «El peso del pasado. Crítica y pintura como mecanismos de construcción histórica», *Espacio, tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24 (2012) pp. 79-95.
- Díaz Sánchez, Julián: «Goya según Antonio Saura», en *Goya y su contexto*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 445-454.
- Díaz Urmeneta, Juan Bosco: «Entrevista a Ignacio Gómez de Liaño», en *Modelos, estructuras, formas. España 1957-79*. Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2005, pp. 131-150.
- Díez, José Luis: *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- Domínguez Cubero, José: «Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años sesenta. Maestros e iconografías», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 204 (2011), pp. 429-464.
- «Elena Asins», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 242-253.
- Estella, Iñaki: *INSULARIDADES. Tomás García Asensio y Julio Plaza en Puerto Rico [1969-1973]*. Madrid, Galería José de la Mano, 2020 [en línea] <https://josedelamano.com/artprensa/tomas-garcia-asensio-y-julio-plaza-insularidades/> [Consulta: 30-03-2023]
- Faraldo, Ramón: «Crítica de las artes», *Arte y Hogar*, 258 (1966), s.p.
- Fernández Aparicio, Carmen; Díaz de Rábago, Belén: *Elena Asins. Fragmentos de la memoria II*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Gómez de Liaño, Ignacio: «Elena Asins, o la danza silenciosa de las líneas», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 17-25.
- Gómez de Liaño, Ignacio: «Julio Plaza (Madrid, 1938- São Paulo, 2003)», *Arte y parte*, III (2014), pp. 64-85.
- Guía del Archivo de Artistas Abstractos Españoles*. Madrid, Fundación Juan March, 2021.
- IX Bienal de São Paulo. Catálogo*. São Paulo, Gobierno Federal y Gobierno del Estado de São Paulo, 1967.
- Julio Plaza*. Madrid, Sala Neblí, 1966.
- Julio Plaza. Poética / Política*. Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.
- La idea de arte*. Santander, Ediciones La Bahía, 2014.
- Llorens, Tomàs: «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 136-167.
- Llorens, Tomàs: *Equipo Crónica*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2015.
- Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo, 1936-1951*. Madrid, Visor, 1995.

- Llorente Hernández, Ángel: «Elena Asins, poeta del tiempo y del espacio», en *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011, pp. 35-44.
- López Vizcaíno, Pilar: «La formación oficial en las artes figurativas. La Escuela de Bellas Artes de San Fernando», en Henares Cuéllar, Ignacio et. al.: *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Vol. 1. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 661-676.
- Maderuelo, Javier: «Escritura experimental en España, 1963-1983», en Lafuente, José María (dir.): *Escritura experimental en España, 1963-1983*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2014, pp. 15-141.
- Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 1986.
- Mari, Marcelo: «Arte pop, arte conceptual y el golpe militar en Brasil (1964-1970)», *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 48 (2019), pp. 85-99.
- Marzo, Jorge Luis: «Lo moderno como antimoderno. Apuntes sobre el arte oficialista español en la época de la Transición», en Ruiz Maldonado, Margarita; Casaseca Casaseca, Antonio; Panera Cuevas, F. Javier (eds.): *El poder de la imagen. La imagen del poder*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 199-218.
- Marzo, Jorge Luis; Mayayo, Patricia: *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid, Cátedra, 2015.
- Muñoz, Miguel Ángel: «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria», en *La abstracción de Rafael Canogar*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2013, pp. 15-25.
- Museo del Prado: inventario general de pinturas (I). La Colección Real*. Madrid, Museo del Prado y Espasa Calpe, 1990.
- Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid, Blass Tipográfica, 1963.
- Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*. Madrid, Blass S.A., 1952.
- Plaza, Julio: «Manifiesto pro integración», *Nueva Forma*, 15 (1967), p. 62.
- Plaza, Julio: «Julio Plaza por el propio. Memorias y trayectorias», en *Poética / Política*. Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, pp. 134-138.
- Ramírez, Julia: «Armonías del número. Elena Asins, 1940-2015», *Arquitectura viva*, 182 (2016), pp. 48-51.
- Ramírez de Lucas, Juan: «Notas de arte. El llamado 'Op Art' o el arte en movimiento», *Arquitectura*, 88 (1966), pp. 49-53.
- Rivero Gómez, Miguel Ángel: «La pintura de Manolo Millares desde la estética negativa de Adorno», *Fedro*, 20 (2020), pp. 84-116.
- Robledo Palop, Joan: «La desaparición de la imagen. Conversación con Elena Asins (Premio Nacional de Artes Plásticas 2011)», *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4 (2011), pp. 43-52.
- Sáez Pradas, Fernando: «Entrevista a Rafael Canogar. La construcción del hecho pictórico», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 29 (2014), s.p. [en línea] <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1028> [Consulta: 30-07-2023].
- Santaella, Lucia: *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo, Nobel, 1986.
- Santa Olalla, Pablo: «Las trayectorias (entre)cruzadas de Regina Silveira y Julio Plaza», *Modernidad(es) descentralizada(s)*, [en línea] <https://modernidadesdescentralizadas.com/gis/las-trayectorias-entrecrezadas-de-regina-silveira-y-julio-plaza/> [Consulta: 26-7-2018].
- Santa Olalla, Pablo: «Lecciones de arte. La tríada arte-vida-educación en la trayectoria de Regina Silveira», *Caiana*, 18 (2021), pp. 76-96.
- Sayão, Bruno: *Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981)* (Tesis doctoral inédita), Universidade de São Paulo, 2021.

- Sérgio Gomes, Karina: *Julio Plaza: um artista na contramão* (Tesis doctoral inédita), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2020.
- Silveira, Regina: «Julio Plaza por Regina Silveira. España y Puerto Rico: los primeros años», en *Julio Plaza. Poética / Política*. Porto Alegre, Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013, pp. 139-143.
- Spain is culture. Elena Asins Rodríguez* [en línea] http://www.spainisculture.com/fr/artistas_creadores/elena_asins_rodriguez.html [Consulta: 3-11-2022].
- VV.AA.: «Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas», *Boletín del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid*, 16 (1971), pp. 54-62.
- Xirau, Ramón: «Teoría de la poesía concreta del Brasil», *Diálogos. Artes, Letras, Ciencias humanas*, 8, 1.43 (1972), pp. 24-28.
- Zorita Arroyo, Diego: «Los manifiestos de la poesía concreta española», *Revista de Literaturas Hispánicas*, 13 (2021), pp. 79-96.

