



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 3

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

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



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://angelagomezperea.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.

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA DE ETF SERIES I–VII

María J. Peréz Agorreta

Departamento de Historia Antigua, Decana Facultad de Geografía e Historia, UNED

SECRETARIA DE ETF SERIES I–VII

Diana Carrión-Invernizzi

Departamento de Historia del Arte, UNED

GESTOR PLATAFORMA OJS

Jesús López Díaz

UNED

COMITÉ EDITORIAL DE ETF SERIES I–VII

Javier Andreu Pintado

Departamento de Historia Antigua, UNED

Enrique Cantera Montenegro

Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

Virginia García-Enterro

Departamento de Historia Antigua, UNED

Ana Clara Guerrero Latorre

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

José María Iñurritegui Rodríguez

Departamento de Historia Moderna, UNED

Ángeles Lario González

Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Irene Mañas Romero

Departamento de Historia Antigua, UNED

Martí Mas Cornellà

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Inés Monteira Arias

Departamento de Historia del Arte, UNED

Francisco José Morales Yago

Departamento de Geografía, UNED

Antonio José Rodríguez Hernández

Departamento de Historia Moderna, UNED

Mar Zarzalejos Prieto

Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

CONSEJO ASESOR DE ETF SERIES I-VII

M.^a Dolores Antigüedad del Castillo Olivares
Departamento de Historia del Arte, UNED

Juan Avilés Farré
Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Javier Cabrero Piquero
Departamento de Historia Antigua, UNED

Blas Casado Quintanilla
Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, UNED

Ana M.^a Fernández Vega
Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Carmen Guiral Pelegrín
Departamento de Prehistoria y Arqueología, UNED

Carlos Martínez Shaw
Departamento de Historia Moderna, UNED

Rosa Pardo Sanz
Departamento de Historia Contemporánea, UNED

Luis Antonio Ribot García
Departamento de Historia Moderna, UNED

José Miguel Santos Preciado
Departamento de Geografía, UNED

DIRECTOR DEL CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Antonio Urquízar Herrera
Departamento de Historia del Arte, UNED

CONSEJO DE REDACCIÓN DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Yayo Aznar Almazán
Departamento de Historia del Arte, UNED

Luis Arciniega García
Departamento de Historia del Arte, UNIVERSITAT DE VALENCIA

Mieke Bal
Professor of Cultural Analysis, UNIVERSITY OF AMSTERDAM, Netherlands

Diana Carrió Invernizzi
Departamento de Historia del Arte, UNED

Consuelo Gómez López
Departamento de Historia del Arte, UNED

Alexander Marr
Department of History of Art, CAMBRIDGE UNIVERSTY, United Kingdom

Inés Monteira Arias
Departamento de Historia del Arte, UNED

Genoveva Tusell García,
Departamento de Historia del Arte, UNED

Antonio Urquízar Herrera
Departamento de Historia del Arte, UNED

EDITORAS DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Inés Monteira Arias

Departamento de Historia del Arte, UNED

Inmaculada Vivas Sáinz

Departamento de Historia del Arte, UNED

COMITÉ CIENTÍFICO DE ETF SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

Antonio Bonet Correa

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Miguel Cabañas Bravo

Instituto de Historia, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, España

Francisco Calvo Serraller

Universidad Complutense de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Etelvina Fernández González

Universidad de León

José Manuel García Iglesias

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela

CORRESPONDENCIA

Revista *Espacio, Tiempo y Forma*

Facultad de Geografía e Historia, UNED

c/ Senda del Rey, 7

28040 Madrid

e-mail: revista-etf@geo.uned.es

SUMARIO · SUMMARY

- 13 DOSSIER
Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado, por Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell
Art in the Franco era: tendencies on the fringe of a State ideology,
by Víctor Nieto Alcaide & Genoveva Tusell
- 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 Bienal 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
- 273 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**
 Tradición 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

403 Reseñas · Books Review

405 JAVIER ARNALDO

Silvestre, Federico L.: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

409 BORJA FRANCO LLOPIS

Capriotti, Giuseppe: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra xv e xvi secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Roma, Gangemi Editore, 2014.

413 Normas de publicación · Authors Guidelines

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

INTRODUCTION

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

Victor Nieto Alcaide (ed.) with the collaboration of Genoveva Tusell García

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.15712>

After the Civil War Spanish contemporary art recovered its lost pulse. Many artistic manifestations were promoted by the new State with a style defined in accordance with the ideals of the regime. Nevertheless, independent of the academicism that continued along its usual line, we witnessed the birth of a painting and sculpture of an innovative nature based on the ideals of modernity and the avant-garde that evolved on the fringe of official institutions. Soon it could be seen that avant-garde art became integrated into the official exhibitions, displacing those very options proper to ideological art after the Civil War. Thus there appeared numerous tendencies integrated into the international scene as well as internal attempts at modernizing Spanish art during those years. The purpose of this dossier is to highlight the significance of those avant-garde attitudes in the historical and political panorama between 1939 and 1975, emphasizing their importance within the artistic scene that was developing during a dictatorship. We have tried to point out the singularity of postwar Spanish art that was not produced in other totalitarian regimes such as Nazi Germany or Stalinist Russia, where art was subject to the political control of the State.

A paradox of contemporary Spanish art is that, while some of its most outstanding figures —Picasso, Dalí, and Miró— played an extraordinarily significant role in the development of the most avant-garde esthetic innovations, Spain, itself, remained to a large extent isolated and irrelevant in the face of innovation and with certain basic concerns about creation that were very characteristic and unrepeatable. From the end of the nineteenth century when the art capital shifted to Paris from Rome, Spanish artists maintained contact with the French capital, but, in reality, Spanish art remained far removed from what was happening there. It was only after the generation of the avant-garde erupted in the fifties that we can speak of a complete identification or parallel with currents abroad. Until then, although the prevailing art was capable of accepting innovations from abroad, it lived in an autonomous world of its own.

After the long period of international isolation in which Spain was submerged at the end of the Civil War, the fifties saw an opening towards the outside world on the part of the regime in the cultural sphere as well as an unequivocal will to modernization. During those years there began to appear for the first time evidence of the acceptance, and even the promotion of avant-garde arte within official circles. Aside from the organization of important competitions such as the Hispanic-American Art Biennials created by the *Instituto de Cultura Hispánica*, the Ministry of Foreign Affairs organized the Spanish representation in the Venice, São Paulo,

and Alexandria Biennials, and presented a series of exhibitions outside of Spain between 19159 and 1964. Eva March's article on the *III Bienal Hispanoamericana de Arte* is a good example of the significance of these competitions in the development of the avant-garde in Spain, as well as the importance of a parallel exhibition of American art from the Museum of Modern Art in New York.

This opening or artistic *normalization* became evident in other aspects of cultural activity. The Civil War also produced a deep fissure in the development of architecture that kept it on the edge of international circuits. It was not until well into the decade of the fifties when we began to see a renovation impelled by initiatives such as the Colonization settlements. Sara Núñez's text contributes a new view of the modernization of architecture in Salamanca during the fifties through a series of examples of religious, industrial, and domestic typologies. Although, in many cases, these projects originated in Madrid, they nevertheless contributed decisively to the modernization of that city. Art criticism played an important role in this process from the very beginning thanks to postwar figures such as Sánchez Camargo, Figuerola-Ferretti, Castro Arines, and Faraldo, in whom tradition often coincided with renovation. Begoña Fernández Cabeleiro concentrates on art criticism in Madrid and its connections with the avant-garde in a study that goes back to the sources to trace a panorama of painting in the School of Madrid.

In this dossier we have preferred not to center on a single avant-garde artist or group. But Raúl Fernández Aparicio's article offers a new look at the work of Antonio Saura, concentrating on his characteristic depictions of masses and his relationship with the work of Edvard Munch. We also thought it necessary to analyze the repercussions of the Civil War on the evolution of women artists, for whom the bellicose conflict meant a setback with respect to the achievements they had won during the Second Republic. In her article *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939–1975)* [Spanish Women Artists during Franco's Dictatorship], Pilar Muñoz explains how, in spite of having an outstanding presence in artistic manifestations, women artists rarely played a prominent role in the artistic narrative of the time. They are almost always secondary characters rather than a driving force in artistic renovation.

Mónica Alonso Riveiro is the author of the first of the studies included on photography in the Franco era, concentrating on its survival in the private sphere. Alonso goes back to works done within the ambient of the family as examples of daily life in Spain during the forties and fifties. These portraits are loaded with symbolism that shows the close relationship between photography, memory, and history. Mónica Carabias, on the other hand, attempts to determine the role played by the review *Cuadernos de fotografía* in the artistic and cultural panorama of the latter part of the Franco era. Published during a short period of time (1972–1974) and labeled as «academic» by historiography, Carabias offers a new interpretation of this publication linked to the Madrid avant-garde.

Daniel A. Verdú presents a very interesting study of the *Sala Amadís* based on abundant unpublished documentation as well as the testimony of its director, Juan Antonio Aguirre. During the sixties and seventies the gallery exhibited works along avant-garde lines even though it had connections with the *Delegación Nacional de*

Juventudes Amadís, therefore, became an example of the road to normalization undertaken by the regime. Juan Albarrán's text, *Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo* [That which is Professional is Political: Artistic Work, Social Movements, and Political Militancy in Late Francoism] is an appropriate subject to close this dossier because it looks at various initiatives undertaken by anti-Francoist artists. Starting from unpublished documents and interviews with its protagonists, Albarrán studies the activities of the *Célula de Pintores del Partido Comunista de España* [The Painters' Cell of the Spanish Communist Party], the *Asociación de Artistas Plásticos*, and the proposals for renovating the studies of Fine Arts, proposals that coincide in time with the fall of the regime and the beginning of the transition to democracy.

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

Tras la Guerra Civil, el arte contemporáneo español recupera su pulso perdido. Muchas manifestaciones artísticas fueron promovidas por el nuevo Estado con un estilo definido acorde con los ideales del régimen. Sin embargo, con independencia de los academicismos que siguen su curso, asistimos al nacimiento de una pintura y una escultura de carácter renovador basadas en los ideales de modernidad y vanguardia que se desarrollan al margen de las instancias oficiales. Pronto se verá cómo el arte de vanguardia se integra en las exposiciones oficiales desplazando las opciones propias del arte ideologizado posterior a la Guerra Civil. Se producen por tanto numerosas tendencias integradas en el panorama internacional y también en los intentos de modernidad interna del arte español de esos años. El propósito de este dossier es destacar la significación de estas actitudes de vanguardia en el panorama histórico y político que discurre entre 1939 y 1975, destacando su importancia dentro de la escena artística que se desarrolla bajo una dictadura. Se trata de destacar esta singularidad del arte español de posguerra que sin embargo no se produjo en otros regímenes totalitarios como la Alemania nazi o la Rusia estalinista, donde el arte estuvo sometido al control político del estado.

Una paradoja del Arte Español Contemporáneo consiste en que mientras algunas de sus figuras más relevantes —Picasso, Dalí o Miró— han jugado un papel de extraordinaria magnitud en el desarrollo de las innovaciones estéticas más vanguardistas; al mismo tiempo España como tal permanecía como un reducto en gran medida aislado e irrelevante de cara a la renovación y con unas preocupaciones de fondo sobre la creación muy características e irrepetibles. Desde finales del siglo XIX, cuando ya la capitalidad del arte estaba en París y no en Roma, los artistas españoles mantenían un contacto con la capital francesa, pero la realidad del arte

español quedaba aún muy lejos de lo que allí sucedía. En realidad sólo después de la generación de la vanguardia que irrumpió en los cincuenta del siglo XX se puede hablar de una identificación o un paralelismo completos. Hasta entonces lo que predominó fue un arte que, aunque capaz de aceptar innovaciones provenientes del exterior, vivía en un mundo muy propio y autónomo.

Tras el largo período de aislamiento internacional en que España se vio sumida tras el final de la guerra civil, en los años cincuenta pudo observarse por parte del régimen una apertura hacia el mundo exterior en el ámbito cultural así como una inequívoca voluntad de modernización. En estos años comenzaron a aparecer por vez primera muestras de aceptación e incluso de promoción del arte de vanguardia dentro de las instancias oficiales pues, además de la organización de importantes certámenes como las Bienales Hispanoamericanas de Arte —creadas por el Instituto de Cultura Hispánica—, el Ministerio de Asuntos Exteriores se encargó de organizar la representación española en las Bienales de Venecia, São Paulo o Alejandría, y presentó una serie de exposiciones que tuvieron lugar fuera de nuestras fronteras entre 1959 y 1964. El artículo de Eva March sobre la 111 Bienal Hispanoamericana de Arte exemplifica muy bien la significación que tuvieron estos certámenes en el desarrollo de la vanguardia en España, así como la importancia de que paralelamente se realizase una muestra de arte norteamericano procedente del Museum of Modern Art de Nueva York.

Esta apertura o *normalización* artística quedó patente en otros aspectos de la actividad cultural. La Guerra Civil produjo también una profunda fractura en el desarrollo de la arquitectura que la mantuvo al margen de los circuitos internacionales, y no sería hasta bien entrada la década de los cincuenta cuando comenzó a verse una renovación, impulsada por iniciativas como los poblados de Colonización. Sara Núñez aporta en su texto una visión nueva sobre la modernización de la arquitectura salmantina de los años cincuenta, a través de una serie de ejemplos de tipología religiosa, industrial o doméstica que, si bien fueron en muchos casos proyectados desde Madrid, contribuyeron de manera decisiva a la modernización de la ciudad. La crítica de arte desempeñó un importante papel en este proceso, en un primer momento gracias a figuras de la posguerra como Sánchez Camargo, Figerola-Ferretti, Castro Arines o Faraldo en los que a menudo coincidían tradición y renovación. Begoña Fernández Cabaleiro se fija en la crítica de arte madrileña y sus conexiones con la vanguardia en un trabajo que acude a las fuentes para trazar un panorama de la pintura de la Escuela de Madrid.

En este dossier hemos preferido no centrar nuestra mirada en un solo artista o grupo de vanguardia, pero el artículo de Raúl Fernández Aparicio ofrece una nueva mirada sobre la obra de Antonio Saura, centrándose en sus características representaciones de multitudes y su relación con la obra de Edvard Munch. También hemos creído necesario analizar la repercusión que la Guerra Civil pudo tener en el devenir de las mujeres artistas, para las que el conflicto bélico supuso un retroceso con respecto a los logros conseguidos con la II República. Pilar Muñoz explica en su artículo *Artistas españolas en la dictadura de Franco (1939-1975)* cómo a pesar de tener una destacada presencia en las manifestaciones artísticas, las mujeres artistas

raramente protagonizan el relato artístico de este período, en el que aparecen casi más como personajes secundarios que como impulsoras de la renovación artística.

Mónica Alonso Riveiro es la autora del primero de los estudios que incluimos sobre la fotografía en el franquismo y se centra en su pervivencia dentro de la esfera privada. Alonso acude a piezas realizadas dentro del ámbito familiar que exemplifican cómo era la vida cotidiana de la España de los años cuarenta y cincuenta, son retratos cargados de simbolismo que muestran la estrecha relación que existe entre fotografía, memoria e historia. Por su parte, Mónica Carabias busca determinar el papel desempeñado por la revista *Cuadernos de fotografía* en el panorama artístico y cultural del último franquismo. Publicada durante un corto lapso de tiempo (1972–1974) y tildada de académica por la historiografía, Carabias ofrece una nueva interpretación de esta publicación vinculada a la vanguardia madrileña.

Daniel A. Verdú nos ofrece un interesantísimo estudio de la Sala Amadís a partir de abundante documentación inédita así como del testimonio de su director Juan Antonio Aguirre. Durante los años sesenta y setenta, la sala tuvo una línea expositiva de vanguardia y una ligazón con la Delegación Nacional de Juventudes, lo que hace de Amadís un ejemplo del camino de *normalización* emprendido por el régimen. El texto de Juan Albarrán *Lo profesional es político: trabajo artístico, movimientos sociales y militancia política en el último franquismo* nos ha parecido el mejor cierre para este dossier, pues pone su punto de mira en distintas iniciativas emprendidas por artistas antifranquistas. A partir de documentación inédita y entrevistas con sus protagonistas, Albarrán estudia las actividades emprendidas por la Célula de Pintores del Partido Comunista de España, la Asociación de Artistas Plásticos o la propuesta de renovación en los estudios de Bellas Artes; propuestas que coinciden en el tiempo con la caída del régimen y el comienzo de la transición a la democracia.

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

Genoveva Tusell García¹ (guest editor)

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.15713>

Abstract

After the long period of international isolation in which Spain was plunged after the civil war, the regime revealed in the fifties an openness attitude towards the outside world within culture as well as an unequivocal willingness of modernisation. In these years began to appear for the first time some signs of acceptance and even promotion of avant-garde art within the official authorities, such as the Hispano-American Art Biennials, the Spanish representation in the Biennials of Venice, São Paulo and Alexandria, and a series of exhibitions outside our borders between 1959 and 1964. The exhibition *Arte de América y España (Art of the Americas and Spain)* was the culmination of the work carried out by the Ministerio de Asuntos Exteriores, at a time in what was termed the exhaustion of Informalism, a tendency that had been exploited insistently in the exhibitions sponsored by the regime.

Keywords

Francoism; Informalism; Hispano-American Art Biennial; Cultural Policy

Resumen

Tras el largo período de aislamiento internacional en que España se vio sumida tras el final de la guerra civil, en los años cincuenta pudo observarse por parte del régimen una apertura hacia el mundo exterior en el ámbito cultural así como una inequívoca voluntad de modernización. En estos años comenzaron a aparecer por vez primera muestras de aceptación e incluso de promoción del arte de vanguardia dentro de las instancias oficiales como las Bienales Hispanoamericanas de Arte, la representación española en las Bienales de Venecia, São Paulo o Alejandría, o una

1. Profesora Contratada Doctor, Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia (gtusell@geo.uned.es).

serie de exposiciones que tuvieron lugar fuera de nuestras fronteras entre 1959 y 1964. La exposición *Arte de América y España* significó el culmen de esta labor realizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, en un momento en que se asistía ya a lo que se denominó el agotamiento de un informalismo que había sido utilizado insistentemente en las exposiciones patrocinadas por el régimen.

Palabras clave

Franquismo; Informalismo; Bienal Hispanoamericana de Arte; Política cultural

AT THE BEGINNING OF THE DECADE of the fifties, Franco's regime fought to make a place for itself on the international scene after the isolation it had experienced at the end of the Spanish Civil War. The United Nations, created at the end of World War II, decided to cut off diplomatic relations with Spain as long as the regime continued to resemble those fascist countries that had been defeated. Most of the ambassadors had been withdrawn from Spain, with the sole exception of those of Portugal, Switzerland (in a very strict interpretation of its neutrality), the papal nuncio, and the representative of Ireland, a country with a very Catholic tradition. This was why Franco set himself the task of overcoming this isolation by taking advantage of the existing division between the victors of the World War and the favourable attitude of the Latin American nations and, to a lesser extent, the Arabs. The United States adopted a changeable political attitude with respect to the regime for, although it did make known its demands that Franco should give up power, it maintained a predominantly military interest in Spain centred on the cession of air space that would serve as a bastion of resistance and a base for a counteroffensive.

Franco took advantage of cultural politics to win support in Latin America by ordering a substantial increase of forty percent in the allotment for this purpose. At the same time, he carried out an important administrative change by transforming the Consejo de la Hispanidad (Hispanic Council) into the new Instituto de Cultura Hispánica (Institute for Hispanic Culture) that would develop an important program of exhibitions, including the Latin American Art Biennials, and later on in 1963, *Arte de América y España* (*Art of the Americas and Spain*), the exhibition that would bring together the cultures of Spain and Iberoamerica. From that moment on Spanish culture would present itself as the promotor of a peculiar traditional Catholic way, capable of rivalling other more materialistic options and aided by the fact that a sector of Latin American opinion was in favour of the regime.

Spain was aware of the bonds that united it with Latin America and the propaganda task that it could carry out in those countries, thanks to the effective instrument of cultural politics. José Miguel Ruiz Morales, the Director General of Cultural Relations, expressed this idea in an address to a group of future diplomats: 'In the great dilemma that is tearing the world apart today between East and West, Spain has been called upon to the 'bridge' of understanding that will set us on the road to harmony, always in pursuit of spiritual solutions, and always against the supremacy of materialism.'² The work carried out by the Ministerio de Asuntos Exteriores in support of abstract art culminated in the organization of its most ambitious exhibition, *Arte de América y España* (*Art of the Americas and Spain*). The show, inaugurated in Madrid in 1963, travelled throughout Spain and parts of Europe. It included over six hundred works by young artists from our country, Latin

2. RUIZ MORALES, José Miguel: 'Relaciones Culturales en la teoría y en la práctica,' (Cultural Relations in Theory and Practice), lecture given at the Escuela Diplomática, October 1958, in *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, 1946-1996*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1996, 35. 'En la gran disyuntiva que hoy desgarra al mundo, Oriente-Occidente, España está llamada a ser "alcántara", el "puente" de entendimiento que llevará a la concordia, en pos siempre de soluciones espirituales, y en contra siepre de la primacía de la materia.'

America, the United States, and Canada. The content illustrates what was termed the exhaustion of Informalism, a tendency that had been exploited insistently in the exhibitions sponsored by the regime. The exhibition celebrated the final moments of the so-called 'crisis' of Informalism that affected Europe as a whole, given that, the following year Robert Rauschenberg was awarded First Prize at the xxxii Venice Biennale, with the consequent recognition of Pop Art.

The idea of organizing a great exhibition of contemporary art that would bring together the experience of Spanish, Latin American, and North American artists had been in the making since the beginning of the sixties in the Dirección General de Relaciones Culturales. The entity in charge of carrying out this ambitious project was the Instituto de Cultura Hispánica (ICH), a dependency of the Ministerio de Asuntos Exteriores (Ministry of Foreign Affairs). This ministry was responsible for the Hispanoamerican Art Biennials created in 1951, the exhibitions that introduced the young artists of Spain and the Americas to an international audience.

The abrupt interruption of these biennials³ caused the Institute to rethink about orienting its activities toward the promotion of young Spanish and Latin American artists. In accordance with its plans, the show would bring together around three hundred works and would include paintings, drawings, and prints. It would begin in Madrid and continue on to Barcelona. In accordance with the norms set forth by the Instituto de Cultura Hispánica, 'artists from the Americas, Spain, and the Philippines, between the ages of 25 and 45' were invited to participate in the sections of painting, drawing, and prints, with prizes to be awarded by an international jury. Moreover, it was planned to exhibit the show in several European cities with the collaboration of the Dirección General de Relaciones Culturales 'for a period no longer than eight months'.

The Instituto de Cultura Hispánica (ICH) tried to give the organization of such magnitude a political aspect, as its director, Gregorio Marañón, explained in a report to the Minister of Foreign Affairs: 'Those artists who are usually active left-wingers have been systematically alienated from Spain by signing manifestos and proclamations; therefore it is more important to approach those who are not yet completely defined and who are more prominent for their artistic creations'.⁵

Luis González Robles, Head of the Department of Exhibitions of the ICH, was appointed curator of the exhibition. He had a long career in organizing Spanish

3. After the III Bienal Hispanoamericana de Arte in Barcelona in 1955 it was agreed to hold the fourth exhibition in Caracas. Nevertheless, the Venezuelan capital was obliged to reject the proposal because it was on the eve of legislative elections and lacked the necessary funds for both events. Subsequently it was to be held in Quito in March 1961 after the XI Pan American Conference, but bureaucratic problems and difficulties of lending works abruptly interrupted the project. Archivo de Ministerio de Asuntos Exteriores (AMAE), Leg. R. 5229, Expte. 67 y Leg. R. 5413, Expte. 5.

4. Normas por las que se regirá la exposición *El Arte Actual de América y España*. Madrid, July 1962. Archivo General de la Administración (AGA), Sección Cultural, Caja 733. 'artistas de América, España y Filipinas cuya edad está comprendida entre los 25 y 45 años' ... 'durante un período no mayor de ocho meses.'

5. MARAÑÓN, Gregorio: 'Informe sobre la exposición *Arte Actual de América y España*'. Madrid, 31 October 1962. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 1. 'Los artistas que militan generalmente en campo de izquierdas se han alejado sistemáticamente de España firmando manifiestos y proclamas, y por ello, es más importante acercarse a aquellos que no están completamente definidos y que están colocados a la cabeza en sus creaciones artísticas.'

representation in the Venice, São Paulo⁶, and Alexandria biennials, as well as a series of exhibitions of Spanish abstract art sponsored by the Ministry of Foreign Affairs at the end of the fifties and beginning of the sixties⁷. González Robles travelled to the Americas during the summer of 1962 with the purpose of selecting works for the show. His travels took him to the United States, Mexico, Canada, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panama, Jamaica, Haiti, the Dominican Republic, Venezuela, and Trinidad. In regard to Spain, he had planned to present approximately thirty artists, the largest number together with Brazil, in accordance with four broad categories. The following names were preselected:

- * *Figurative Expressionism*: Manuel Alcorlo, Juan Barjola, Máximo de Pablo, Antonio Zarco
- * *Abstract Expressionism*: Enrique Gran, José María de Labra, Antonio Lorenzo, Jaime Muxart, Jesús de la Sota, Senén Ubiña
- * *New Expressive Materials*: Josep Guinovart, Ignacio Yraola
- * *Drawing*: Enrique Brinkmann, Antonio Poveda, José Vento, Fernando Zóbel
- * *Prints*: J.A. Cuni, Jesús Núñez, César Olmos, Juan Vila Casas

In the opinion of González Robles, these artists were 'known to be artistically reliable, and also for their many awards, but they had not been sufficiently recognized abroad'⁸. Thus this exhibition could be a great opportunity for them. As we shall see later on, some artists withdrew their names and several other artists were added to the list.

To complete this initial collection the Dirección General de Bellas Artes enlisted the help of the critic Rafael Santos Torroella and the Director of the Museo de Arte Contemporáneo, Fernando Chueca. Aside from recommending that a section on sculpture should be included and indicating the problems that might arise from limiting the age of the participants, they proposed including other young Spanish artists such as Albert Ràfols Casamada, Carmen Laffón, Xavier Corberó, Cristino Vera, Eusebio Sempere, Manuel Hernández Mompó, Amalia Avia, Antonio López, and Juan Hernández Pijuan⁹.

In all, González Robles finally selected 185 artists from among painters, sculptors, and print-makers who began to send their works to Spain at the beginning of 1963. The more than 600 works presented would serve to show, in the words of the curator, 'a complete picture of all the present-day tendencies' that were currently

6. For the work of Luis González Robles in the São Paulo Biennial, see TUSELL GARCÍA, Genoveva: 'González Robles, comisario español en São Paulo' in the catalog of the exhibition *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*, Alcalá de Henares (Madrid), Museo Luis González Robles and Universidad de Alcalá, 2009, pp. 11–22.

7. For an account of these exhibitions see GONZÁLEZ ROBLES, Luis: 'Mis recuerdos de aquella década', in the catalog of the exhibition *Madrid. El arte de los 60*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 23–29; and the article by TUSELL GARCÍA, Genoveva: 'The Internationalisation of Spanish Abstract Art in its Official Exhibitions (1950–1962)' in *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*. London, Routledge, vol. 20, 2006, pp. 241–249.

8. Report by Luis González Robles, Madrid, January 1963. AGA, Sección Cultura, Caja 886. '..de reconocida solvencia artística, muchos galardones nacionales, pero que no han sido lo suficientemente reconocidos en el extranjero.'

9. Written and signed by Rafael Santos Torroella and Fernando Chueca and addressed to the Director General of Fine Arts, Gratiniano Nieto. Dated Madrid, 11 January 1963. AGA, Sección Cultura, Caja 886.

in vogue in the Americas. This would include ‘figurative art dealt with in a revolutionary spirit, alongside the various manifestations of non-formal art¹⁰. The fact that their works would be exhibited in Europe was an added incentive for the most important artists’ decision to participate in the show. Among those artists chosen were Fernando Botero (Colombia), Jasper Johns (USA), Robert Rauschenberg (USA), Michael Ponce de Leon (USA), and Norman Narotzky (USA), together with the Spaniards Juan Barjola, Luis Feito, Juan Genovés, Modest Cuixart, Francisco Farreras, Gerardo Rueda, José Vento, Fernando Zóbel, Josep Guinovart, José María de Labra, César Manrique, Cirilo Martínez Novillo, Álvaro Delgado, Manuel Hernández Mompó, Máximo de Pablo, Antonio Suárez, and Joan Josep Tharrats¹¹.

Luis González Robles also submitted a report in which he explained the political, cultural, and artistic importance of this exhibition, which was about to become one of the major large-scale projects carried out by the Ministry of Foreign Affairs in regard to cultural politics. In the political sphere, he pointed out that this was the first time that the tendencies in vogue in the Americas were gathered together in such a complete show. Moreover, they reaped the most outstanding fruits of modern art ‘at a moment when Russia is severely restricting the possibilities of art by enclosing it in the rigid demands of Socialist Realism¹². Within the cultural sphere, the exhibition would not only serve to show the high level of the young art of Spain, but it would also bring to light the existence of the great affinity between American and Spanish artists.

A fact that should be pointed out concerning the organization of the show was the renunciation of Manuel Viola to take part in the exhibition. The painter communicated his decision to González Robles by way of a letter in which he expressed his renunciation in the following terms: ‘(...) by virtue of the fact that certain hastily precipitated events of public notoriety have recently taken place, and in my unwavering position as a defender of human rights, I am informing you that I hereby renounce my participation in the official exhibition, *El Arte Actual de América y España*¹³.’ Manuel Viola, who had lived in exile in Paris and in Prague until 1949, refused to participate in the exhibition in protest for the execution of Julián Grimau in April 1963 for alleged crimes committed in the Civil War, after a trial in which the necessary legal requirements were not carried out. In 1964, however, the painter returned to the official sphere when he was chosen to show in the Spanish

10. GONZÁLEZ ROBLES, Luis: ‘Nota Informativa. Exposición *Arte de América y España*. Madrid, 2 February 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 1. ‘...un panorama completo de todas las tendencias actuales’ ‘...la figuración tratada con espíritu revolucionario y actual y junto a ella las diversas manifestaciones de lo no formal.’

11. ‘Relación de artistas plásticos que participarán en la exposición *Arte de América y España*.’ AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 1.

12. GONZÁLEZ ROBLES, Luis: ‘Informe sobre la exposición *Arte de América y España* sent by the Director of the Instituto de Cultura Hispánica, Gregorio Marañón, to Fernando María Castiella, Minister of Foreign Affairs, Madrid, 13 May 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 1. ‘...en un momento en que Rusia restringe duramente las posibilidades al arte encerrándole en las rígidas exigencias del Realismo Socialista.’

13. Letter from Manuel Viola to Luis González Robles, Madrid, 25 Abril 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 1. ‘(...) en virtud de haberse precipitado ciertos acontecimientos de pública notoriedad, y en mi indeclinable posición de defensor de los derechos humanos, te comunico por la presente mi renuncia a mi participación a la muestra oficial *El Arte Actual de América y España*.’

pavilion of the Venice Biennale. González Robles informed the Director General of Cultural Relations of his decision:

[Viola] wishes, by all means, to forget the error he committed when he 'backed out of' 'Arte de América y España'. It was of no consequence, and he didn't bother to explain his position to anyone, particularly to any of the foreign critics that were here. Anyway, it seems that he has now decided to behave himself^{f14}.

The exhibition was inaugurated by General Franco¹⁵ on 18 May 1963, in Madrid, in the Palacios de Cristal and Velázquez in the Parque del Retiro. The Caudillo was accompanied by his wife, the Ministers of Foreign Affairs, National Education, and Information and Tourism, the Director of the ICH, and the curator of the exposition. On the occasion of the show, a press competition was organized and a Congress of Hispanic Institutions was held in Madrid in June, with over 300 participants from 37 countries. On 1 August the exhibition *Arte de América y España* opened in Barcelona, also in two venues: the Palau de la Virreina for drawings and prints and the Antiguo Hospital de la Santa Cruz for painting.

The carefully edited catalog was presented by the Director of the ICH and included texts by prominent art critics such as José Pedro Argull, José de Castro Arines, and Alexandre Cirici Pellicer. Juan Ignacio Macua, the person in charge of extensive press coverage of the exhibition, emphasized its importance with these words: 'Almost 600 works together is something that is not seen every day. It is even more unusual if we take into account that these works have come from every country in the Americas, and that this is the first time they can be seen all in one place. (...) the exhibition *Arte de América y España* goes beyond the limits of criticism or simple information about the plastic arts^{f16}'.

Just as in the three previous announcements of competitions of the Bienales Hispanoamericanas de Arte, a series of prizes were awarded in the different categories of works represented in *Arte de América y España*. The prizes were distributed in proportion to the number of artists representing each country. Although the Spanish section had the most artists, it was excluded from the competition. Brazil, Argentina, and the United States each received two prizes, while nine countries received only one. The Gold Medal for painting was awarded to the Hispano-Argentine painter, José Antonio Fernández-Muro, the Guatemalan, Rodolfo Abularach,

14. Letter from Luis González Robles to Alfonso de la Serna, Director General of Cultural Relations, Madrid, 17 February 1964. AMAE, Leg. R. 11068, Expte. 21. '[Viola] desea por todos los medios hacer olvidar el error que cometió cuando su "espantá" de *Arte de América y España*. Aquello no trascendió, tampoco se preocupó mucho de explicar su postura a nadie, sobre todo a ninguno de los críticos extranjeros que tuvimos aquí, en fin que ahora parece ser que se comportará como Dios manda.'

15. The *Nodo* (official Spanish newsreel) covered the inauguration on 27 May 1963. <http://www.rtve.es/filmoteca/no-dot-1064/1468856/>.

16. MACUA, Juan Ignacio: 'La exposición *Arte de América y España*' in *Artes*, no. 37, Madrid, 8 May 1963. The magazine *Aula 63* devoted a special supplement to the competition. 'Casi seiscientas obras juntas no es una cosa de todos los días. Más raro aún si tenemos en cuenta que estas obras proceden de todos los países de América y que por primera vez se ven juntas (...) la exposición *Arte de América y España* sobrepasa los límites de una crítica o una información de artes plásticas.'

received the Silver Medal for drawing, and the Silver Medal for prints went to the Brazilian, Roberto de Lamónica.

Before travelling to the major capitals of Europe, the exhibition toured the rest of Spain, although not in its entirety. Salamanca, Seville, Valencia, San Sebastián, and Bilbao were included in the showing, which ended in December 1963.

Once the exhibition in Madrid was inaugurated, its curator, Luis González Robles set about planning its continuation in Europe. The sheer size of the show, comprising more than 600 paintings, drawings, and prints, necessarily imposed a reduction of works ‘in order to transport and show them more easily, given that it is almost impossible to find spaces large enough in all those cities to be able to exhibit them all together.’ In order to avoid possible disappointments among the artists and not leave out anyone, it was decided to choose one work by each painter and two drawings and two prints by the other artists. Thus the number of paintings was reduced to 114 works and that of drawings and prints to 220. Moreover, while the painting exhibition would follow a particular itinerary, drawings and paintings would be shown in different cities ‘to achieve a double effect of cultural activity’¹⁷.

Contacts were begun in July to find the proper places to house the exhibition, for there was very little time to organize the travelling show. The number of works was so large that it was difficult to find spaces that were available on such short notice, for most of the venues were taken up years in advance. Some institutions were reluctant to hold a joint showing of Spanish and Latin American painting because they considered Latin American art to be less important and uninteresting, preferring instead an exhibition only of Spanish artists. Finally, the cost of subsidizing a travelling show was expensive, since the ICH would have to pay the expenses for transportation, insurance, installation, and catalogues.

Once the problems of organization were sorted out, the itinerary began with the presentation of paintings from *Arte de América y España* in the Royal Palace of Naples on 10 December 1963. The inauguration was attended by the Secretary General of the ICH, the Spanish consul in Naples, and the curator of the exhibition. The cultural attaché of the Spanish embassy in Rome, José María Alonso Gamo, representing the ambassador, spoke a few words in which he expressed ‘Spain’s intention to act as the spokesman in Europe for the principal artistic tendencies of the American nations at the present time’¹⁸.

From there the exhibitions traveled to Rome, where negotiations were first carried out with the director, Palma Bucarelli, and the critic, Giulio Carlo Argan, to show it in the Gallery of Modern Art; but eventually the project fell through¹⁹. The

17. GONZÁLEZ ROBLES, Luis: ‘Arte de América y España Itinerario de la exposición por Europa’. Madrid, May 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 4. ‘...para poderlas transportar y exhibir con facilidad, ya que es casi imposible encontrar en todas las ciudades locales amplios para poder exhibirlas en sus totalidad.’ ‘...consiguiendo así un doble efecto de actividad cultural’.

18. Dispatch no. 2754/4 from Alfredo Sánchez Bella, the Spanish ambassador in Rome, to Fernando María Castilla, Minister of Foreign Affairs, Rome, 12 December 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte.2. ‘...la intención española de servir de portavoz para dar a conocer en Europa las principales directrices del arte de los pueblos americanos en el momento actual.’

19. Regarding these negotiations, see the letter from Luis González Robles to Alfonso de la Serna, Director

works were finally shown at the Museum of Arts and Popular Traditions of Rome, and Luis González Robles took charge of installing the panels and organizing the paintings. The exhibition was inaugurated on 15 January 1964 and was attended by the Spanish ambassador in Rome, Alfredo Sánchez Bella, the director of the museum, and the cultural attaché, José María Alonso Gamo, who said a few words about the significance and content of the exhibition²⁰. Negotiations were begun in Italy to exhibit in other cities, but nothing came of it. The Vincenzo Mormino Foundation in Palermo and the Museum of Modern Art in Milan were mentioned, but unfortunately they were unavailable at that time.

From Rome the works went on to Switzerland where Luis González Robles was on hand to set up the exhibition. *Arte de América y España* was inaugurated in the Kunstmuseum of Bern on 29 February 1964. In the words of the curator, its rooms were 'magnificent, ample, and high, and showed off the works splendidly'²¹. On the occasion of the inauguration, Professor Huggler, the Director of the Museum, gave a lecture analysing the main lines of the exhibition and thanking Spain for the possibility of being able to see the painting of the Americas, hitherto unknown in his country²². The show awakened a great interest both in the critics and in the general public, whose attendance numbered over five thousand people. After it was over the paintings were handed over to the Consul General of Spain in Berlin. Although negotiations had concluded to exhibit in Geneva, the Spanish ambassador rejected the proposal because he felt that it was more important to give precedence to Berlin.

We have very little information about the painting exhibition, *Arte de América y España*, in Berlin. Because the consul general of Spain in that city, Antonio Espinosa, took charge of its installation and organization, González Robles did not have to go to Berlin. The exhibition was inaugurated on 10 April 1964, in the rooms of the Kongresshalle ceded by the Berlin senate for that purpose. In spite of everything, the curator complained to José María Rubio, the person in charge of the Sección de Exposiciones of the Dirección General de Relaciones Culturales, because of the lack of information about the exhibition in Berlin: 'I am very worried about the complete lack of official news about our exhibition *Arte de América y España* in Berlin. I don't know what to say to our director, our subdirector, or the artists'²³.

What is certain is that the show was exhibited throughout April in Berlin after negotiations failed to hold it in the Kunstverein in Hamburg and the Instituto de España in Munich. In any case, the Dirección General de Relaciones Culturales

General of Cultural Relations, Mexico DF, 27 October 1963, which was also sent to Giulio Carlo Argan the same day.
AMAE, Leg. R. 11072, Expte.2.

20. Letter from Luis González Robles to Alfonso de la Serna, the Director General of Cultural Relations, Rome, 16 January 1964. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 2.

21. Letter from Luis González Robles to Alfonso de la Serna, Director General of Cultural Relations, Bern, 29 February 1964. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 2.

22. Dispatch no. 224 from the Spanish ambassador in Bern, Juan Pablo de Lojendio, to the Dirección General de Relaciones Culturales, 8 Abril 1964. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 2

23. Letter from Luis González Robles to José María Rubio, Jefe de la Sección de Exposiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid, 23 April 1964. AMAE, Leg. R 11072, Expte. 2. 'Estoy bastante preocupado por la falta total de noticias oficiales sobre nuestra exposición *Arte de América y España* en Berlín. Nada sé decir a nuestro director, a nuestro subdirector, a los artistas.'

notified the Spanish consul in Berlin that, once the exhibition was over, the works should be returned to the Instituto de Cultura Hispánica in Madrid in preparation for their eventual showing in Lisbon, although we do not know if it was ever held.

As for the section devoted to drawings and prints, its European journey began few months later than that of painting. The exhibition *Arte de América y España* was inaugurated on 3 March 1964 in a version reduced to 109 works. The act took place in Lisbon in the Palacio Foz, the seat of the Secretariado Nacional de Información, and was attended by Enrique Suárez Puga, the Secretary of the Instituto de Cultura Hispánica, Manuel Fraga, the Minister of Information and Tourism, and the Spanish ambassador, José Ibáñez-Martín, in addition to the President of the Republic of Portugal and other national dignitaries²⁴.

Apparently the exhibition of drawings and prints was initially meant to continue on to Bordeaux, Strasbourg, Florence, Geneva, Toulouse, and Zurich. But given the difficulties that arose in organizing the European journey, mainly in connection with the venues, it is possible that it was only held in Lisbon, the only show for which we have any information. When he was notified of the project, the consul general in Bordeaux pointed out the scant possibilities for success in that city due to the fact that 'the public hardly shows any interest in the artistic manifestations of painting, particularly if they have anything to do with modern abstract art which is so questioned and questionable'²⁵. In regard to Florence, again they came up against the unsolvable problem that the main exhibition venues, including the Palazzo Strozzi, which they considered the most suitable, had already been reserved in advance. As for Zurich, negotiations were equally unfruitful because, on the one hand, the Kunstmuseum was not big enough to show more than 70 or 80 works and, on the other, the Kunsthalle had been taken up for the entire year.

The same occurred with many other European cities where they had intended to exhibit paintings from *Arte de América y España*. Initially ambitious, it was obliged to reduce its plans due to the problems that had arisen. The Amsterdam Municipal Museum refused because the proposed dates were already filled up and they had already programmed a show of Spanish art. Both the Tate Gallery in London and the Edinburgh Festival also rejected it. As for Paris, where they had thought to touch off the European show, negative replies were received from the Museum of Modern Art of the Ville de Paris, the Galerie Charpentier, and UNESCO.

In spite of everything, the European tour was a critical success. The international press acclaimed it enthusiastically both because of the fact that these works had never been shown before in Europe and the quality of the works selected. In the opinion of its curator, Luis González Robles, the influence of this important show was decisive for the artists of the time because 'the impact was fundamental, not

24. Dispatch no. 209 from the Spanish ambassador in Lisbon, José Ibáñez Martín, to the Dirección General de Relaciones Culturales, Lisbon 3 March 1964. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 3.

25. Letter from the consul general of Spain in Bordeaux, José R. Gómez-Acebo, to the Dirección General de Relaciones Culturales, Bordeaux, 7 August 1963. AMAE, Leg. R. 11072, Expte. 3. '...interés que este público demuestra por las manifestaciones artísticas de pintura y muy especialmente si éstas se refieren al arte abstracto moderno tan discutido y discutible.'

only on the participating artists but also on those who, for various reasons, were left out. Many of them recognize today that they painted differently after that exhibition. When they saw with their own eyes the lines that had been intuited in the reviews, and seeing them together and in opposition to each other, they realized that this merited serious reflection and even a gratifying confirmation of their own work²⁶. This exhibition shows not only the task that the Ministerio de Asuntos Exteriores set for itself in sponsoring Spanish avant-garde art, but also the will of the regime for Spain to become the port of entry for Latin American art in Europe, as evidenced by the initiative that began with the Hispanoamerican Art Biennials²⁷.

26. GONZÁLEZ ROBLES, Luis: 'Mis recuerdos...', *op. cit.* p. 24. '...no sólo entre los artistas participantes, sino también entre los que por distintas razones quedaron fuera, el impacto fue fundamental. Muchos de ellos reconocen todavía hoy que pintaron distinto a partir de aquella exposición, que ver al natural las líneas que en las revistas se intuían y verlas juntas y enfrentadas supuso una seria reflexión y, a veces, una gratificante confirmación del trabajo propio.'

27. MACUA, Juan Ignacio; 'La Libreta Negra del Comisario', in the catalog of the exhibition *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Alcalá de Henares (Madrid). Museo Luis González Robles and Universidad de Alcalá, 2009, pp. 7–9.

BIBLIOGRAPHY

- AA.VV.: *La Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas. 1946–1996*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1996.
- CALVO SERRALLER, Francisco (ed.): *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia. 1939–1985*. 2 vols. Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985.
- GONZÁLEZ ROBLES, Luis: ‘Mis recuerdos de aquella década’, Catálogo de la exposición *Madrid. El arte de los 60*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1990, pp. 23–29.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M.ª Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo xx*. Madrid, Alianza Forma, 1989.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M.ª Dolores & LUBAR, Robert S. (eds.): *Contemporary Trasatlantic Dialogues*. Center for Spain in America, 2013. http://www.ceeh.es/media/docs/dialogos_trasatlanticos_web.pdf.
- MACUA, Juan Ignacio: ‘La exposición “Arte de América y España”’, *Artes*, 37, Madrid, 8/05/1963. La revista *Aula 63* dedicó una separata especial a este certamen.
- : ‘La Libreta Negra del Comisario’, Catálogo de la exposición *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Alcalá de Henares (Madrid), Museo Luis González Robles y Universidad de Alcalá, 2009, pp. 7–9.
- MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, CENDEAC, 2010.
- TUSELL GARCÍA, Genoveva: ‘The internationalisation of Spanish Abstract Art in its Official Exhibitions (1950–1962)’, *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, 20, 2006, pp. 241–249.
- : ‘González Robles, comisario español en São Paulo’, Catálogo de la exposición *España en la Bienal de São Paulo bajo el comisariado de Luis González Robles*. Alcalá de Henares (Madrid), Museo Luis González Robles & Universidad de Alcalá, 2009, pp. 11–22.

FRANQUISMO Y VANGUARDIA: LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

FRANCOISM AND AVANT-GARDE: THE 3RD HISPANOAMERICAN BIENNALE OF ART

Eva March Roig¹

Recibido: 11/04/2014 · Aceptado: 3/01/2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12036>

Resumen²

Durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1955 Barcelona acogió la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Una exposición que no sólo permitió ver la obra más reciente de los artistas españoles e iberoamericanos o una muestra de precursores del arte moderno sino también el arte más nuevo que se estaba haciendo en los Estados Unidos. Por este y por otros muchos motivos, la Bienal significó el triunfo en España de las tendencias abstractas y su absoluto reconocimiento oficial.

El objetivo de este trabajo es reconstruir el escenario de ese momento en Barcelona para probar que la III Bienal fue mucho más que un conjunto de exposiciones artísticas. Las iniciativas paralelas que se organizaron en la ciudad, el eco que la prensa les dio, el apabullante éxito de público que tuvieron y el interés que despertaron en ámbitos muy diferentes a los específicamente artísticos, indican que la Bienal fue un acontecimiento que sirvió para acercar, como nunca antes, el arte contemporáneo a la sociedad; una sociedad que, a partir de entonces, estaría más formada para recibir y concebir nuevos discursos artísticos.

Palabras clave

Franquismo; recepción; exposiciones; Bienal Hispanoamericana

Abstract

During the months of October, November and December of 1955 Barcelona hosted the 3rd Hispanoamerican Biennale of Art. An exhibition that not only permitted us to see the most recent works by Spanish and Hispanoamerican artists or an exposition of the forefathers of modern art but also the latest art that was being produced in the United States. For this and many other reasons, the Biennale meant a triumph in Spain of the abstract trend and its absolute official recognition.

1. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona (eva.march@upf.edu)

2. Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación ACAF/ART III «Cartografías críticas, analíticas y selectivas del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna» (HAR2012-32680), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

The aim of this paper is to reconstruct the scene in Barcelona at this moment in order to prove that the 3rd Biennale was much more than a collection of art exhibitions. The parallel events that were organized in the city, the coverage that the press gave it, the outstanding success achieved with the public, and the interest that was provoked in circles very different from the specifically artistic ones, show us that the 3rd Biennale was an occurrence that served, in the very difficult fifties, to bring contemporary art closer to society. A society which, from then on, would be more prepared to receive and conceive new artistic discourses.

Keywords

Francoism; reception; exhibitions; Hispanoamerican Biennale

EL 24 DE SEPTIEMBRE DE 1955 quedaba solemnemente inaugurada, en el Pabellón Municipal de Exposiciones de Barcelona, la III Bienal Hispanoamericana de Arte. La tercera edición de una exposición con la que no sólo se ratificaba el papel de las anteriores —Madrid, 1951 y La Habana, 1954— sino que se ampliaba su alcance, confirmando que las bienales hispanoamericanas tienen que ser consideradas la primera gran plataforma de propaganda cultural del régimen franquista dentro y fuera del país³, contribuyendo más eficazmente que ninguna de las otras vías empleadas —la participación de artistas españoles en certámenes internacionales ya consolidados, por ejemplo—, a situar el arte español en el mapa internacional⁴. De manera similar, el Instituto de Cultura Hispánica, la institución que las organizaba y que tenía como objetivo principal fomentar las relaciones entre España y los países iberoamericanos, se convirtió, muy pronto, en el agente estatal más importante en materia de política cultural en el territorio español y también en el extranjero.

1. LAS EXPOSICIONES ALREDEDOR DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

Pero, ¿qué fue exactamente la Bienal Hispanoamericana de Barcelona? ¿Qué tipo de exposiciones y qué se pudo ver a la Ciudad Condal durante los meses en los que se prolongó esta «macro-exposición»? En primer lugar, y dando continuidad a la estructura diseñada para la I Bienal, se exhibió la obra de los artistas concursantes, es decir, la obra de los artistas españoles e hispanoamericanos contemporáneos que presentaban su producción más reciente, previa selección del jurado, con la pretensión de darse a conocer o de obtener el reconocimiento oficial, en el supuesto caso de que sus creaciones resultaran premiadas.

En esta ocasión, la exposición incluyó también, tal y como queda reflejado en el catálogo, el VIII Salón de Octubre, lo que significaba que la Bienal se apropiaba de una de las iniciativas artísticas más renovadoras, sino la que más, de todas cuantas se habían producido en Cataluña desde el final de la Guerra Civil⁵. En total, la III Bienal Hispanoamericana de Arte aglutinó dos mil setecientas obras agrupadas en seis secciones: escultura, pintura, acuarela, dibujo y grabado, arquitectura y orfebrería y esmalte (las elegidas, dentro de las arte decorativas, para esta ocasión), las cuales compitieron para ser galardonadas con suculentos premios —cien mil pesetas cada uno en el caso de los Grandes Premios de Pintura, Escultura y Arquitectura. Unos premios mucho mayor dotados en esta edición que en las anteriores debido,

3. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2009, p. 50. Sobre la significación de las bienales véase también: CABANAS BRAVO, Miguel: «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)», en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *Críticas de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 119–121.

4. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013, p. 169.

5. CIRLOT, Juan Eduardo: «El VIII Salón de Octubre en la III Bienal», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial*, 24 de septiembre de 1955–6 de enero de 1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, p. 239.

en parte, a una participación más grande de países iberoamericanos (Guatemala, Uruguay y México, por ejemplo).

Generalizando y reduciendo el espectro de manifestaciones artísticas a la pintura —aunque respecto de la escultura podríamos suscribir lo mismo— en la Bienal de Barcelona se vieron dos grandes tendencias: la figurativa, que podemos denominar también continuista, academicista o pintura *pompier*, y la pintura abstracta. Dos tendencias que, como se patentiza en la prensa barcelonesa del momento y cómo analizaremos más adelante, pueden polarizarse alrededor de dos nombres: Rafael de Togores y Antoni Tàpies. Un Antoni Tàpies que con su informalismo «victorioso» (ganó uno de los premios de la Bienal, el de la República de Colombia) y a pesar de la oposición de la academia reaccionaria, posibilitó que el conjunto de la exposición se entendiera como «el triunfo de las tendencias abstractas, su absoluto reconocimiento oficial⁶.»

El hecho de que se apostara sin desconfianza por los nuevos valores artísticos es, indudablemente, una de las principales diferencias respecto a la I Bienal, en la cual, y pese a que sea cierto que en ella se vieran piezas de Guinovart, del mismo Tàpies y de otros miembros de «Dau al Set», la obra de los pintores conservadores tuvo más presencia y fue mucho más valorada. En Madrid se hizo una selección con la que se procuró no provocar los recelos de los miembros más conservadores de la Academia, algunos de los cuales, como el director del Museo de Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, no dejó de pronunciarse contrario a lo que denominó «arte surrealista abstracto», al que consideraba una peligrosa innovación⁷. Este fenómeno no se dio de una manera tan evidente en la bienal barcelonesa donde, como decimos, las tendencias no figurativas constituyeron una realidad indiscutible. Lo que sí que compartieron ambas ediciones, en realidad las tres —contando también con la Bienal de La Habana—, fue la presentación de la pintura española alrededor de dos escuelas: la madrileña y la catalana. Una polarización planteada no por la crítica a posteriori sino en el mismo catálogo de la exposición. En él, el poeta y arquitecto, además de crítico literario y artístico, amén de autor del catálogo de la bienal madrileña, Luis Felipe Vivanco, planteaba ya las diferencias existentes entre los dos focos artísticos⁸.

6. CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939–1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, vol. 1, p. 369; MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007, p. 82. Sobre la vinculación de la pintura informalista a la oficialidad del régimen, su «legitimación» en la I Bienal Hispanoamericana de Arte y el desarrollo que experimentó el arte abstracto en paralelo (o no) a la ideología de la dictadura véase la introducción de Julián Díaz Sánchez en: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *op. cit.* pp. 13–18.

7. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con ..., op. cit.* p. 52.

8. VIVANCO, Luis Felipe: «La pintura y la III Bienal», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo Oficial*, 24 de septiembre de 1955–6 de enero de 1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955; Véase también MANZANO, Rafael: «La Bienal ha creado una influencia fecunda entre la pintura madrileña y catalana», *Solidaridad Nacional*, 15 de septiembre de 1955, p. 8. Un preciso análisis sobre esta cuestión, el cual incluye la visión que, al respecto, tenían Camón Aznar o Moreno Galván en: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *op. cit.* pp. 149–154. Véase también, tanto para la significación de la Escuela de Barcelona como resorte de la modernidad española, como para la nutrida representación de artistas catalanes en la Bienal de La Habana: FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña: «Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936–1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 509–512 y 514.

Dejando de lado esta cuestión y volviendo al punto que estábamos tratando, en Barcelona, complementando la exposición de las obras concursantes, que en sentido estricto era lo que configuraba la III Bienal Hispanoamericana de Arte, se organizó también, repitiendo el esquema ya ensayado en Madrid, una exposición retrospectiva. «Precursoros y Maestros de la Pintura y Escultura Contemporáneas», como así se tituló, mostraba trescientas obras de diferentes artistas desaparecidos latinoamericanos y españoles —exceptuando Picasso, que todavía vivía pero su presencia se justificaba por la influencia que ejerció en el movimiento artístico moderno— entre los cuales destacaban: Nonell, Manolo Hugué, Pablo Gargallo, Rafael Barradas y Torres García, estos últimos especialmente vinculados a la vida artística barcelonesa de los primeros años del siglo xx. Una selección de obras que precedían, cronológicamente, las de los artistas que se presentaban a concurso los cuales, de una forma o de otra, veían como se prestigianaban, manifestamente, los nuevos caminos por ellos adoptados.

Pero además de estas dos exposiciones en Barcelona surgieron una serie de iniciativas, que por primera vez se celebraron en el marco de una bienal hispanoamericana, que fueron las que determinaron no sólo la importancia de aquella edición, sino seguramente el hecho que fueran las tendencias abstractas las que acabaron imponiéndose por encima de las demás. Nos referimos, en primer lugar, a la exposición «Pintura Italiana Contemporánea», la cual abrió sus puertas seis meses antes de la inauguración oficial de la Bienal. Una muestra que quedaba justificada, según el presidente de la exposición, al mismo tiempo que director del Instituto de Cultura Hispánica, Alfredo Sánchez Bella, «para buscar nuevos marcos para el arte español de hoy⁹.» La exposición, que unía tres exhibiciones retrospectivas, una dedicada a Amedeo Modigliani, otra al Futurismo y otra a la pintura metafísica, permitió que el público pudiera ver obras de Carlo Carrà o Giacomo Balla así como también arte contemporáneo italiano en sentido estricto, es decir, obras de, por ejemplo, Giorgio Morandi o Giorgio de Chirico, a quien durante los meses de septiembre y octubre del mismo 1955 el MoMA de Nueva York le dedicó una importante exposición.

Coinciendo ya plenamente con la fechas de celebración de la III Bienal se inauguraba, en el Palacio de la Virreina, la exposición «El arte moderno en los Estados Unidos: selección de las colecciones del Museum of Modern Art». Una exposición que en realidad estaba repartida en dos sedes. La arquitectura norteamericana contemporánea, la cual permitía ver, a través de maquetas, planos, esbozos y fotos de enormes dimensiones, los edificios más significativos de entre los construidos durante los últimos diez años y de la que destacaban, de manera clara, dos nombres: Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe, se exponía en el Pabellón Municipal de Exposiciones. En la Virreina, en cambio, se instaló la pintura, la escultura y el grabado, cubriendo así un arco cronológico más amplio: había una revisión completa de las corrientes artísticas que se habían dado en los Estados Unidos desde

9. SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: «Propósito», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de pintura italiana contemporánea*. Marzo-abril de 1955, Palacio de la Virreina. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, p. 8.

principios de siglo —desde el postimpresionismo— hasta los años cincuenta del siglo xx; hecho que, en la práctica, significaba poder contemplar obras no sólo dadaístas o realistas, entre las cuales las de Edward Hopper eran el máximo exponente, sino, sobre todo, ejemplos destacados del expresionismo abstracto: es decir, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning o Philip Guston.

Obviamente, la celebración de una exposición que permitió ver por primera vez en España el arte más nuevo que se estaba haciendo en los Estados Unidos —dos años después tendría lugar, primero en la Sala Gaspar de Barcelona y después en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, la importante exposición «Arte Otro» en la cual se exhibió también pintura abstracta americana— no era ninguna trivialidad. Fue una iniciativa de gran alcance que debe situarse en un marco geopolítico muy concreto: el momento en que los Estados Unidos utilizó la cultura como arma propagandística exportando la vanguardia americana a Europa para demostrar que ellos también eran capaces de hacer algo autóctono de valor¹⁰. El hecho que Serge Guilbaut cite explícitamente la exposición de Barcelona —que con el nombre de «Modern Art in the United States» también se exportó a Londres, Frankfurt o Viena— como una de las que formaron parte de esta política cultural americana que pretendía imponer su visión del arte moderno es, pues, más que significativo e ilustra, de manera evidente, la trascendencia de una exposición que, dicho sea de paso, fue posible gracias al establecimiento de relaciones bilaterales entre los Estados Unidos y España.

El 1953 ambos gobiernos habían firmado un importante acuerdo militar y económico gracias al cual: «Los Estados Unidos no dejaron pasar la oportunidad de establecer fuertes vínculos con un estado declaradamente anticomunista, estratégico geográficamente y potencialmente capaz de consolidar un mercado interior¹¹.» Para el gobierno español se trataba, sobre todo, de no desaprovechar la plataforma a través de la cual se podía acceder a los circuitos internacionales, una de las grandes asignaturas pendientes. La posibilidad de dirigir la mirada hacia el principal referente artístico del momento, Nueva York, representaba para España el sueño americano, una oportunidad que no podía dejarse escapar.

La tercera novedad presente en la III Bienal fue la organización del «Festival de Documentales de Arte» con la intención, tal y como se especifica en el catálogo de la Bienal, de abrir nuevos horizontes ante la precaria existencia del género documental en España, el cual interesaba poco o nada. El crítico, historiador y director de cine Joan Francesc de Lasa fue el encargado de realizar la selección de los documentales artísticos más representativos de los producidos en los últimos años en Europa y Norteamérica. España, Canadá, Francia, Bélgica, Alemania, Austria, Inglaterra, Suecia y los Estados Unidos enviaron al festival notables películas de arte, a partir de las cuales se mostró la evolución de este género cinematográfico. A cada uno de estos países se le dedicó una programación específica semanal, proyectándose, en

10. GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990 [1983], p. 325. Véase también STONOR SAUNDERS, Frances: *Who paid the Piper?: the CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta Books, 1999, pp. 268–270. (Edición en español: Debate, 2013 [2001]).

11. MARZO, Jorge Luis: *¿Puedo hablarle con..., op. cit.* p. 97.

el mismo edificio de la Ciudadela donde tenía lugar la Bienal, y durante tres tardes a la semana, las películas seleccionadas.

No es ahora el momento de hacer una relación nominal de todas las cintas que pudieron verse pero sí tenemos que decir que, junto a filmes de carácter más tradicional, como el belga *De Renoir a Picasso* o algunos de los presentados por Inglaterra o Italia, dedicados a mostrar las obras de artistas concretos: Barbara Hepworth, Carlo Carrà o Giorgio de Chirico, lo más destacable fueron las aportaciones procedentes de Canadá y Estados Unidos. Del director canadiense Norman McLaren se pudo visualizar el corto de animación, premiado con la Palma de Oro en Cannes, *Blinkity Blank*, un film que destacaba por ser uno de los primeros ejemplos de las *scratch movies*, es decir, de películas creadas a partir de pintar directamente sobre el celuloide, el cual tenía en la música electrónica su hilo conductor.

Respecto de las aportaciones norteamericanas se exhibieron, entre otros, *Diversissement Rococo* (1951) y *Eneri* (1953), películas abstractas del fotógrafo y director de cine Hy Hirsh. Con todo y con esto, probablemente la cinta más valiosa de todas —según la opinión tanto de Joan Francesc de Lasa¹² como de Joan Brossa¹³— fue *Works of Calder*, de Herbert Matter, quien el 1952 filmaba en color la obra del escultor en el MoMA convirtiendo los móviles de Calder, que se agitaban siguiendo los compases de la música de John Cage, en sugerentes imágenes en movimiento.

A las diferentes exposiciones e iniciativas hasta ahora mencionadas, todavía hay que añadir una, la de la exposición del legado que Francesc Cambó hizo a los museos de Barcelona el cual, instalado en el salón del Tinell y en la capilla de Santa Águeda, se pudo ver públicamente por primera vez. Una exposición que, como las otras, fue debidamente incorporada al discurso de la Bienal Hispanoamericana. Tal y como el ministro de Asuntos Exteriores le hizo saber al alcalde de Barcelona, todas las exhibiciones «serían manifestaciones artísticas varias y una sola y única realidad: la preocupación del Gobierno español hacia las manifestaciones artísticas de todas las épocas y de todas las procedencias.» De este modo, el legado Cambó «sería una retrospectiva más de las que se organicen coincidiendo con la Muestra Hispanoamericana de arte contemporáneo. Reflejaría las preocupaciones que tenía el gobierno español tanto hacia el arte antiguo como hacia el moderno.» Mientras que el Festival de Documentales de Arte, por ejemplo, se haría «con objeto que sean para nosotros lección y estímulo para preparar materiales semejantes¹⁴.»

La exposición retrospectiva, por su parte, tendría la función de unir las obras concursantes con las realizadas por los artistas que los habían precedido, mostrándose

12. DE LASA, Joan Francesc: «El festival del 'Film de Arte' en La Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 182 (1955), p. 17. La misma opinión quedaba enfatizada por el mismo Lasa en: «El festival de cine de arte en la III Bienal», *Fotogramas* 363 (1955), p. 23. Las noticias relativas al festival de cine no se limitaron a las publicaciones culturales más o menos especializadas sino que también quedaron cubiertas por la prensa diaria (*La Vanguardia Española*, 5 de octubre de 1955, p. 10; *La Vanguardia Española*, 4 de noviembre de 1955, p. 6; *La Vanguardia Española*, 9 de noviembre de 1955, p. 18).

13. BROSSA, Joan: «Una encuesta de 'La Revista' sobre la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 184 (1955), p. 5.

14. Carta citada en: CABANAS BRAVO, Miguel: «La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso de Pablo Gargallo», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 15 (1994), p. 302.

los primeros insertados en la tradición reciente de forma que hubiera una continuidad cronológica entre lo que se exponía en la Ciudadela y lo que se podía ver en el Palacio de la Virreina¹⁵. Una periodización que encajaba también con el discurso propuesto para el arte americano procedente del MoMA que se instaló en el mismo palacio entre el 24 de septiembre y el 24 de octubre de 1955, un espacio que posteriormente acogería, como ya se ha dicho, la exposición retrospectiva de los Precursores.

Las exposiciones y las otras actividades hasta ahora mencionadas trastornaron, indudablemente, la ciudad de Barcelona, la cual, además de ver cómo la mayor parte de los espacios expositivos con los que contaba acogían muestras artísticas de naturaleza diversa durante buena parte del año 1955, veía también como museos consolidados, como el de Arte Moderno, tenía que desocupar el edificio que le era propio porque tenía que convertirse en el rebautizado Palacio Municipal de Exposiciones.

2. LA AUDIENCIA SOCIAL DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE

Ya fuera porque debería ser muy difícil no toparse con algún edificio que no contuviera alguna muestra relacionada con la Bienal —fueron incontables las exposiciones que, además de las oficiales, y como veremos más adelante, se celebraron en Barcelona— o porque efectivamente lo que se veía en los diferentes espacios despertó los intereses de los ciudadanos, lo cierto es que un millón personas visitaron la III Bienal Hispanoamericana de Arte¹⁶. Con anterioridad a este apabullante éxito de público sólo había habido una experiencia previa con resultados que, pese a ser inferiores, fueron absolutamente magnificados. Nos referimos a la «Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte» que se celebró en Barcelona entre el 7 de marzo y el 27 de abril del año 1952. Una exposición que trajo a la Ciudad Condal las doscientas obras más representativas de la Bienal madrileña del año anterior entre las que había piezas de Dalí, uno de los principales reclamos de la muestra.

En aquella ocasión fueron 80.000 las personas que la visitaron, una cifra que lleva a Miguel Cabañas a afirmar que «la enorme afluencia de público fue así el

15. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: (el informalismo en la crítica española y los grandes relatos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, p. 120.

16. CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Presencia e influencia en España del arte americano a través de las bienales hispanoamericanas», en *ídем* (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 477. El número de visitantes de la Bienal dobló las expectativas de sus organizadores, que esperaban llegar a los 500.000 (*La Vanguardia Española*, 24 de septiembre de 1955, p. 5). Aunque el número de visitantes incrementó conforme fueron pasando los días (durante la primera semana no se superaron las mil entradas diarias: *Solidaridad Nacional*, 30 de septiembre de 1955, p. 16), el interés hacia la Bienal tuvo que ver, además de con el revuelo causado por la exposición, con otros motivos, entre los cuales, el hecho que la Bienal no contara con el catálogo (no se pondría a la venta hasta el 21 de noviembre de 1955: *La Vanguardia Española*, 22 de noviembre de 1955, p. 19), lo que obligó a la prensa diaria a actuar como guía improvisada de las diferentes secciones de la exposición, ocupando páginas y páginas de los periódicos barceloneses. Además de la prensa diaria, y como era de esperar, publicaciones como *Destino*, *Revista de actualidades, artes y letras* o el *Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, dedicaron números monográficos a la Bienal. Lo que no era tan previsible, y que sin duda también contribuyó a ensanchar el horizonte social de la exposición, es que revistas como *Liceo* [120 (1955)] o *Distinción* [8 (1955)] publicaran amplias informaciones al respecto.

hecho más destacado de la Antológica de Barcelona¹⁷.» El autor sostiene esta conclusión tras repasar los diferentes artículos aparecidos en la prensa barcelonesa en los cuales se leían cosas como: «la exposición [...] está consiguiendo un éxito popular insólito hasta hoy en estas manifestaciones artísticas. La afluencia de público ha llegado a alcanzar, en algunos momentos, proporciones de tumulto...¹⁸»; o: «ingentes muchedumbres, atraídas en olor de Arte, se vuelcan en la arena cálida del Parque de la Ciudadela [...] el Arte, depósito, hasta ahora, de unas minorías de supraexquisitos, ha superado ese momento para caer en las playas tumultuosas y agitadas de las masas populares¹⁹».

Si afirmaciones de estas características y rotundidad se escribieron a propósito de una exposición por la cual pasaron, cómo hemos dicho, 80.000 personas, es fácil hacerse una primera idea de lo que significó que tres años más tarde aquella cantidad de gente, multiplicada por doce, visitara la III Bienal; aunque, ciertamente, la duración de esta exposición fue superior a la de la Antológica del año 1952. Ante esta enorme audiencia ciudadana, nuestro objetivo es —dejando a un lado la manera como los artistas o las personas vinculadas al reducido mundo del arte digirieron la sobredosis de exposiciones que supuso la III Bienal— centrarnos en el impacto social para llegar a entender como se vivió colectivamente, como la gente de la calle hizo suyo aquel conjunto de exposiciones.

Por este motivo, para entrever cual fue la verdadera repercusión de una bienal que a mediados de la década de los cincuenta acercaba la sociedad barcelonesa a lo que sucedía en el mundo, hemos priorizado la información surgida del medio que seguramente mejor permite captar —con la referencia inmediata del hecho producido y con el atractivo añadido de reflejar un abanico de opiniones diversas— el pulso de la ciudad: esto es, la prensa diaria, obviando, en gran parte, la crítica artística publicada en revistas especializadas a posteriori.

Fue esta prensa, concretamente el *Diario de Barcelona*, la que, al reproducir una entrevista entre el escritor norteamericano Arnold Sherman y el director del MoMA, hacía referencia a un punto al que acabamos de aludir. Según el director del museo neoyorquino la exposición de arte americano, que anteriormente ya había sido presentada en otras ciudades europeas, tuvo, en Barcelona, un matiz diferente: «Este es el único país que hemos visitado en el que la actitud del público no se limitó en su mayor parte a los críticos de arte y pintores. Representantes de todas las clases sociales han visitado la exposición norteamericana, han hecho comentarios sobre la mayoría de las pinturas y, lo que es más importante, las estudiaron. La clase trabajadora barcelonesa se ha interesado de modo sorprendente por lo que ha podido ver en la exposición²⁰.» Una impresión que puede extrapolarse al resto de exposiciones

17. CABANAS BRAVO, Miguel: *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 642.

18. *Ibidem*.

19. *Idem*, p. 644.

20. «M. de Harnoncourt habla de la Bienal y la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7 de octubre de 1955, p. 23.



FIGURA 1. PORTADA DE REVISTA DE ACTUALIDADES ARTES Y LETRAS, 182 (1955)

y que al ponerla en paralelo al seguimiento de la Bienal que hicieron otros periódicos de la ciudad, nos permite afirmar que no era, en absoluto, exagerada.

Si nos paramos primero a analizar la cobertura que la prensa dio a la exposición de pintura americana del MoMA, es evidente que el semanario *Revista de actualidades, artes y letras* fue la publicación que mejor entendió mejor el alcance de la misma, pues aparte del número con el que cubrió la inauguración de la III Bienal, el siguiente, dedicado a ella monográficamente, tenía, no ya sólo unos contenidos, sino una portada de lo más elocuente: una fotografía a página entera de Jackson Pollock —en la que aparece al artista pintando en su taller— (FIGURA 1) que reproducía, prácticamente, una de las imágenes incluidas en el decisivo reportaje («Is he the greatest living painter in the United States?») que la revista *Life* le había dedicado al pintor norteamericano en agosto de 1949. La intencionalidad de la *Revista* parece que no fue otra que la de decir que en Barcelona se hacía, o se veía, lo mismo que en los Estados Unidos.

Prácticamente no hacía falta ni leer el artículo de Joan-Josep Tharrats contenido en aquel mismo número —en el cual se valoraba, por encima de todo lo que se veía en la Bienal, la pintura abstracta americana— para entender cuál era la apuesta particular de la publicación. Una apuesta no mostrada con tanto de entusiasmo ni por las publicaciones más especializadas. La revista *Goya*, por ejemplo, a pesar de dedicar —en el número monográfico dedicado a la exposición, el número 8— un completo artículo al arte americano donde el protagonista, más que la pintura, era la arquitectura, también hacía una declaración de intenciones con su portada: una escultura de Pablo Gargallo, uno de los artistas presentes a la exposición de los Precursores.

Continuando con la prensa barcelonesa, hay que destacar también la opinión de Juan Cortés, de *La Vanguardia*, pues en la crítica que hace de la exposición de arte americano, si bien se detiene a exaltar las virtudes de la arquitectura y las esculturas de Calder, cuando llega el momento de evaluar la pintura se refiere a las acuarelas del postimpresionista Maurice Prendergast, al cubista Max Weber, a las obras dadaistas de Man Ray y, por último, se refiere brevemente al «abstractismo» de Arshile Gorky. Para él, el recorrido finalizaba aquí. Quizás podríamos preguntarnos si Cortés supo identificar aquel personaje que aparecía a la portada de la *Revista*. El crítico de *La Vanguardia* tampoco acababa de entender cuál era el papel que desempeñaba la exposición del MoMA pues quedaba «un poco aparte de lo que se el objetivo de la bienal²¹.»

Respecto al enfrentamiento entre las dos tendencias pictóricas —abstracción/figuración— al que nos referíamos unas líneas más arriba, este se patentiza en la prensa de una manera absolutamente contundente. Cesáreo Rodríguez-Aguilera fue uno de los primeros al advertirlo: el «grand succès» de la Bienal estaba resultando

21. CORTÉS, Juan: «El arte moderno en los Estados Unidos», *La Vanguardia Española*, 14 de octubre de 1955, p. 10. En la crítica de Juan Cortés sobre la pintura española representada en la Bienal, la opinión no es muy diferente, y los únicos nombres que saca a colación son los de aquellos pintores figurativos con una trayectoria relativamente consolidada, caso de Benjamín Palencia o Ortega Muñoz (CORTÉS, Juan: «La III Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española en conjunto», *Liceo*, 120 (1955), s./p.).

la contraposición Togores y Tàpies —presentes en la III Bienal con tres obras cada uno²². Joan Perucho también distinguió entre los dos polos cuando respondió a una de las preguntas —qué es lo mejor y lo peor de la exposición— que planteaba el cuestionario que la *Revista de actualidades, artes y letras* hizo a artistas, miembros del jurado, escritores, críticos, etc. durante los meses de octubre a diciembre de 1955: lo mejor era Tàpies. Lo peor, Togores. Esta opinión es la que acabó imponiéndose en el resultado final del conjunto de encuestas realizadas, unas encuestas que, como advertía Tharrats, habrían tenido otro desenlace si los encuestados elegidos hubieran sido diferentes²³.

Dejando a un lado la influencia que la iniciativa de la *Revista* pudo tener a la hora de otorgarse los premios de la Bienal (además de Tàpies, otros jóvenes artistas que cultivaban la pintura abstracta resultaron galardonados), lo cierto es que desde el principio los mismos estamentos oficiales legitimaron el arte abstracto²⁴. Esto es, al menos, lo que da a entender el discurso que el ministro de Educación Nacional pronunció el día de la inauguración de la Bienal, quien, a propósito de las tendencias artísticas, dijo: «se admiten todas las tendencias y posibilidades. Que nadie se escandalice; el arte no es imitación de la naturaleza esencialmente, aunque pueda serlo, sino penetración de las formas íntimas del ser»²⁵ (FIGURA 2). Una opinión que, desde el momento en el que se procuró la presencia del arte norteamericano más nuevo en Barcelona, el cual sin duda condujo a la victoria de las manifestaciones abstractas en la Bienal, difícilmente podía haber sido otra²⁶.

A pesar de declaraciones como estas, hay que tener presente que las expresiones artísticas más renovadoras no fueron aceptadas o valoradas del mismo modo por todo el mundo²⁷. La opción continuista tenía sus tribunas, naturalmente. La Sala Parés, por ejemplo, publicó un opúsculo titulado *Pintura sin ismos* —en el que se reproducían los cuadros de aquellos pintores que durante treinta años habían permanecido ligados a la galería (Sisquella, Togores, Mompou o Llimona) y que ahora se exponían en la Bienal— el cual se erigía como una defensa de la «pintura de contenido humano», de la pintura figurativa, y que se publicaba «en adhesión a todo noble impulso y beneficio del arte español»²⁸.»

22. RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: «Los 'grandes' de la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 189 (1955), p. 12.

23. THARRATS, Joan-Josep: «Tàpies y Togores», *Revista de actualidades artes y letras*, 185 (1955), p. 12.

24. Sobre el interés del régimen en patrocinar el arte abstracto y la doble estrategia seguida para no contradecir sus principios —esto es: situarlo dentro de la tradición artística española y procurar una lectura de las obras que no fuera disonante con la «trascendencia del misterio religioso»— véase DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Al servicio del espíritu: la redefinición de la vanguardia artística en el franquismo», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 269-285.

25. «Solemne acontecimiento artístico-cultural en Barcelona. El ministro de Educación Nacional presidió ayer la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Diario de Barcelona*, 25 de septiembre de 1955, p. 15.

26. Sobre «La pintura norteamericana [de la Bienal] contada a los españoles» véase: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, *La idea de arte abstracto...*, op. cit. pp. 154-161.

27. Con los premios de la Bienal ya otorgados, y a punto de cerrarse la exposición, Ángel Marsá resumía la aportación española en la Bienal pasando, casi de puntillas, por los pintores abstractos (*El Correo Catalán*, 7 de enero de 1956, p. 4.)

28. *Pintura sin «ismos»* [...], Barcelona, Sala Parés-Edimar, [1955], p. 2.



FIGURA 2. PORTADA DE DIARIO DE BARCELONA, 25 DE SEPTIEMBRE DE 1955
EL MINISTRO DE EDUCACIÓN NACIONAL JOAQUÍN RUÍZ-GIMÉNEZ, EN UNA DE LAS SALAS DE PALACIO MUNICIPAL DE EXPOSICIONES DE BARCELONA, SEDE DE LA III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE, EL DÍA DE LA INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN.

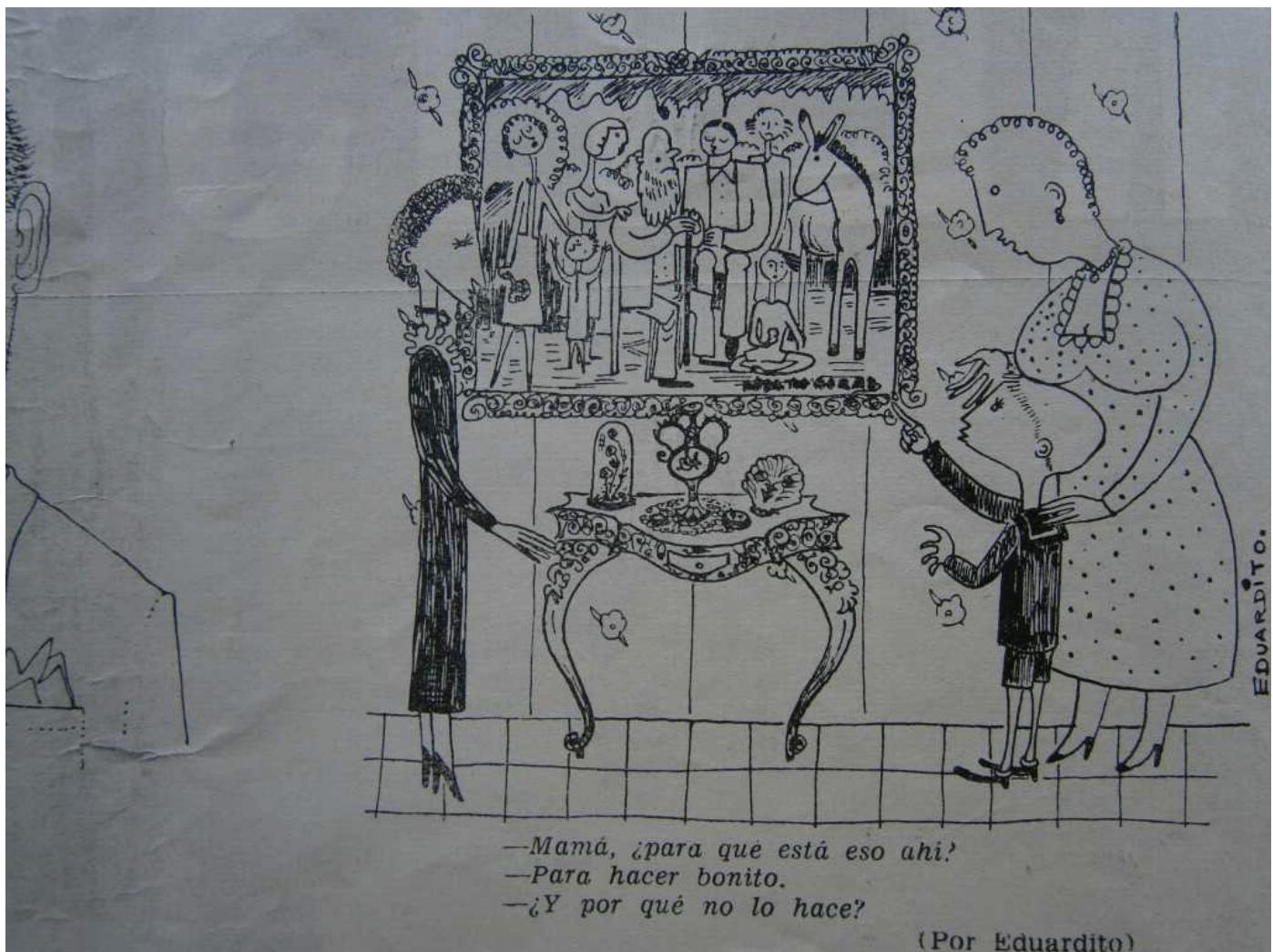


FIGURA 3. VIÑETA DE EDUARDITO PUBLICADA EN REVISTA DE ACTUALIDADES ARTES Y LETRAS, 193 (1955), P. 2

Una publicación de características similares, en el sentido que también reivindicaba la validez del arte figurativo, era *La aventura del arte contemporáneo*, de Francesc Serra. Un ensayo que, pese haber salido a la luz en 1953, dos años después —aprovechando el revulsivo de la Bienal—, se publicitaba en los diarios de Barcelona, acompañado del eslogan: «la polémica establecida sobre las actuales corrientes de arte moderno²⁹.»

La prensa local aprovechó también las viñetas de humor gráfico que diariamente aparecían en sus páginas para ampliar el eco del enfrentamiento de tendencias al cual nos estamos refiriendo. Una de las más significativas (FIGURA 3), especialmente crítica con la obra de Togores, muestra el interior de una habitación en la pared de la cual colgaba, caricaturizado, uno de los cuadros de este pintor que se podían

29. *La Vanguardia Española*, 16 de octubre de 1955, p. 12.

FIGURA 4. JOSEP DE TOGORES, *COMPOSICIÓN DE FIGURAS*, 1955, 162 × 130 CM

ver en la Bienal: la pintura titulada *Composición de figuras* (FIGURA 4). Mientras una madre y su hijo la contemplan, se produce el siguiente diálogo: «—Mamá, ¿para qué está eso ahí? —Para hacer bonito —¿Y por qué no lo hace?» Una viñeta que, más allá de por su significado intrínseco, es interesante porque patentiza que el lector debía tener un conocimiento preciso de lo que se veía a la Bienal para entenderla —no se especifica en ningún lugar cuál es el autor del cuadro—, hecho que refleja, en definitiva, que la Bienal estaba siendo mucho más que una exposición donde se iba a pasear distraídamente o un lugar al que solo acudía un reducido grupo de expertos.

El *Diario de Barcelona*, por su lado, uno de los periódicos que de forma más constante publicó viñetas referentes a la Bienal —sólo durante los primeros quince días en que estuvo abierta aparecieron tres (los días 25 de septiembre y 4 y 12 de octubre)— también se hace eco de la polémica, mostrándose bastante crítico con el arte abstracto. Así, y a pesar de que la publicada el 4 de octubre de 1955 sugería que, en



FIGURA 5. VIÑETA DE CESC PUBLICADA EN *DIARIO DE BARCELONA*, 4 DE OCTUBRE DE 1955, P. 25

que deja ver únicamente pinturas abstractas, las cuales eran calificadas de «cursis», «académicas putrefactas» o *pompiers*, los mismos adjetivos que se utilizaban el 1955 para referirse a la pintura figurativa.

Dejando ya las cuestiones más específicas o de detalle, es ahora el momento de reconstruir el ambiente artístico-cultural que había en Barcelona durante los últimos tres meses de 1955. Y es que fueron muchos los actos que se organizaron a resguardo de la Bienal. En primer lugar las previsibles exposiciones de arte, como la celebrada en Sala Vayreda, que en septiembre de 1955 presentaba una muestra en la cual se podían ver obras de jóvenes pintores catalanes: Manuel Capdevila, Ignasi Mundó, Ramon Rogent o Ràfols Casamada entre otros; o la de la Sala Gaspar, que el mismo mes de septiembre inauguraba una exposición de pintura y escultura abstracta: —«Seis alemanes en Ibiza»—, en la que se veían obras de artistas alemanes establecidos a la isla Pitiusa algunos de los cuales, como Erwin Bechtold, Erwin Broner o Hans Laabs, formarían parte, poco después, del grupo «Ibiza 59».

La capilla del Hospital de la Santa Cruz, por su parte, también acogió una muy comentada exposición: la dedicada al grabado contemporáneo. Organizada por el Victoria and Albert Museum de Londres, reunió más de doscientas piezas seleccionadas de todo el mundo. Además, en el marco de las respectivas exposiciones, estas y otras

general, lo que se veía a la Bienal era de gran calidad —dos paseantes se paran ante la reciente acabada sede del Banco de España en Barcelona y mientras uno contempla boquiabierto la monumental puerta de bronce el otro le dice que aquello no era nada, que en la Bienal «hay cosas más buenas»— (FIGURA 5) en otra, la publicada el día 12, se pone en entredicho la validez del arte abstracto. En esta ocasión, Cesc, el mismo conocido dibujante que firmaba la anterior, deja ver cuatro pinturas abstractas que colgaban de los muros de una sala del Palacio de Exposiciones; pero solo ante una de ellas un visitante le dice al otro: «este no lo entiendo» (FIGURA 6).

En *Destino*, una viñeta de JIP (pseudónimo de Francesc Fontanals) parece dar a entender que el arte abstracto no era nada más que una moda huídiza o, cuando menos, una expresión que sería más adelante superada. En su dibujo, los futuristas visitantes de la veintiseisena edición de la Bienal, la del año 2001, contemplan una larga pared

galerías programaron conferencias diversas. Así, mientras la Sala Vayreda invitaba al pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, la Galería Syra invitaba a Camón Aznar para que impartiera una de las conferencias —que versó sobre Nonell, de quien en aquel momento se exponían obras en el Palacio de la Virreina— del ciclo «Tendencias del arte moderno». También el director de cine Hy Hirsh, algunos de los artistas alemanes de la exposición de la Sala Gaspar o René de Harnoncourt, director del MoMA, pronunciaron conferencias aprovechando su estancia en Barcelona desde finales de septiembre de 1955 y hasta muy entrado el mes de enero de 1956. De entre todas ellas la que generó más expectación, provocando no pocos comentarios en la prensa, fue, como era previsible, la del director del museo neoyorquino, invitado en la sede del FAD (Fomento de las Artes Decorativas) el 27 de septiembre de 1955. Con una conferencia titulada «El arte contemporáneo en EEUU», Harnoncourt, que habló en castellano, defendió un argumento que no podía ser más adecuado: la construcción de la tradición y de la identidad artística y la influencia global ejercida por la cultura americana. Un argumento que, al apoyarlo en los precedentes del Románico y del Renacimiento, y al destacar el papel que el artista tuvo en aquellos períodos, se aseguró que sería entendido por la audiencia que lo escuchaba³⁰.

En mayor medida que por el tipo de actos hasta ahora referenciados, fue en casos como los siguientes donde se constata de manera más fehaciente que la Bienal no sólo removió las conciencias de aquellos que se dedicaban al mundo del arte. Nos referimos, por ejemplo, a la celebración del primer coloquio de la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, que tuvo lugar el 28 de octubre de 1955. Dedicado monográficamente al tema «Bienal sí, bienal no» contó con la presencia, entre otros, de Leopoldo Panero —ideólogo artístico de la Bienal—, Enric Planasdurà —autor del cartel—, o Alberto de Castillo —catedrático de universidad y vocal ejecutivo de



FIGURA 6. VIÑETA DE CESC PUBLICADA EN DIARIO DE BARCELONA, 12 DE OCTUBRE DE 1955, P. 27

30. «En la III Bienal Hispanoamericana. Conferencia de Mr. René de Harnoncourt en el FAD», *La Vanguardia Española*, 28 de septiembre de 1955, p. 17; «Mr. de Harnoncourt habla de la Bienal y de la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7 de octubre de 1955, p. 23.

la Bienal. Pocos días después, el 4 de noviembre, se inauguró el curso académico en el Ateneo de Barcelona. Un acontecimiento al que asistió un numerosísimo y «selecto» público —los periódicos del día siguiente informan que asistieron el presidente de la Diputación, el director general de Archivos y Bibliotecas, el director de los Museos de Arte de Barcelona, el Gobernador Civil, el presidente de la Real Academia de Medicina, el director de *La Vanguardia* o los cónsules de Alemania y Gran Bretaña, entre otros— que siguieron el discurso del presidente de la institución, el catedrático de política económica y ministro sin cartera de Franco, Pedro Gual Villalbí, quién tituló su discurso «El arte en ebullición: apostillas marginales al ultrarrealismo y abstraccionismo». En su parlamento, que se conoce con exactitud pues se publicó íntegramente, Gual Villalbí hizo una encarnizada defensa del arte figurativo. Era cierto, decía, que el arte tiene muchas maneras de poder expresarse, lo que explica que haya diferentes tendencias y escuelas, pero era fundamental distinguir entre las que se mantenían dentro de los límites del arte o las que los ultrapasaban. Conclusión: el arte nuevo había sido un estímulo pero había ido demasiado lejos en los caminos que había adoptado³¹.

El 15 de noviembre de 1955 empezaba un ciclo de cuatro conferencias en la Universidad Literaria, es decir, en el edificio histórico de la Universidad de Barcelona. Dirigida por el profesor Carlos Cid Priego, esta actividad no sería relevante sino fuera porque quien la organizaba, el Seminario de Formación del Frente de Juventudes junto con el Centro de Estudios Políticos del SEU (Sindicato Español Universitario), no tenía una especial vinculación o sensibilidad hacia los temas artísticos. A pesar de todo, el tema elegido para sus sesiones fue: «¿Arte...? ¿Snobismo...?».

Quien sí que tenía una amplia trayectoria procurando interesar a la sociedad barcelonesa o, para ser más precisos, a la alta sociedad barcelonesa, en temas culturales, era «Conferentia Club». Una asociación que celebraba sus reuniones en el Hotel Ritz y que en los años 30 ya había traído a la ciudad intelectuales de gran prestigio internacional como por ejemplo Paul Valéry o Hermann Keyserling. El 17 de diciembre de 1955 le llegó el turno a Marc Chesneau. Poeta, miembro de la Académie Mallarmé, premio de la Academia Francesa el año 1951 y profesor de literatura y de civilización francesas en la Universidad de Estocolmo, Chesneau, que pronunció en francés su conferencia, habló de un tema que, nuevamente, tenemos que relacionar con la Bienal: «La evolución del gusto y del ideal en las artes plásticas desde la Antigüedad Griega hasta el arte abstracto actual»³².

Por último, mencionar otras conferencias que se celebraron en diferentes ciudades de Cataluña y que ilustran cómo la repercusión de la Bienal fue tan ruidosa que incluso se amplificó más allá de la ciudad que la acogió. Lugares que van desde Sitges, donde Alberto de Castillo habló, ante una audiencia que desbordaba la Biblioteca Santiago Rusiñol, de «La verdad de la Bienal» hasta Sabadell, una ciudad con una menor tradición artística a la que nuevamente acudió el mismo Castillo para inaugurar un ciclo de conferencias organizado por el Instituto laboral Fernando Casablancas.

31. «Solemne apertura del curso del Ateneo barcelonés», *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1955, p. 14.
 32. «Conferencia de Marc Chesneau», *La Vanguardia Española*, 17 de diciembre de 1955, p. 23.

En este caso, y pese al carácter divulgativo de la charla: «Qué es y como es la bienal», no deja de ser sorprendente que un centro de enseñanza periférico se interesara por los contenidos de la Bienal. Es interesante también destacar que tanto esta conferencia como otra celebrada en el local de la Agrupación fotográfica de Igualada titulada «La Bienal en la encrucijada» —en este caso a cargo de Ángel Marsá, miembro del Jurado de admisión de la exposición—, se producen ya el mes de diciembre de 1955, cuando hacía más de dos meses que la III Bienal estaba abierta, y en dos espacios y ante dos audiencias que poco tienen que ver con el exclusivo circuito artístico de una gran ciudad. Con todo y con esto, la Bienal había despertado su interés.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Llegados a este punto queda todavía una última pregunta por responder. Hemos visto la enorme implicación ciudadana —casi devoción— podríamos decir, hacia la Bienal, pero este seguimiento desmesurado ¿Se explica únicamente por la calidad y la variedad de oferta que supuso la exposición? La respuesta es no. Intervinieron varios factores que provocaron que la balanza se decantara hacia esta aceptación masiva. En primer lugar, el contexto histórico y político. Como ya se ha dicho, en 1955 hacía dos años que Estados Unidos había consentido otorgar un nuevo papel a la España de Franco con el cual se rompía el bloqueo y el aislamiento del país desde el final de la Guerra Civil. A pesar de que en Barcelona se habían dado experiencias previas que, de manera emblemática y extraordinaria, habían puesto de manifiesto el deseo de recuperar el sentido cosmopolita de la cultura —nos referimos, especialmente, al grupo «Dau al Set» y a la revista homónima que el colectivo publicó— en aquel momento, el flujo de información era todavía muy restrictivo. No sería pues, hasta entrada la década de los cincuenta que la apertura que se produjo revirtió en la vida artística y cultural del país. Y es en esta favorable coyuntura que Barcelona acogió la III Bienal, siendo entonces cuando se dio la oportunidad de ver, después de diecisésis largos años, algo que venía del exterior, y resultó que esto que venía del exterior era una gran exposición de arte.

Se dio también la circunstancia, aunque esta con una incidencia más directa sobre el sector artístico, que el público acudiera a la III Bienal para aprender, para ser orientado al haberse dado cuenta que el arte más nuevo, el de más valía o —cómo dice el escritor y crítico Gabriel Ferrater— el que era «practicado y propugnado con más energía inventiva» no era, precisamente, aquel que hasta hacía no demasiado se exponía y premiaba en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Por este motivo se podría haber dispensado esta calurosa bienvenida a la Bienal, para poder acercarse y empezar a entender el arte «de vanguardia».

Si a esto le añadimos el hecho de que la Bienal se prolongó durante casi cuatro meses³³, mucho más espacio temporal que cualquier otra exposición realizada antes

33. La Bienal se clausuró el 8 de enero de 1956 (*El Noticiero Universal*, 27 de diciembre de 1955, p. 12; *Diario de Barcelona*, 10 de enero de 1956, p. 2).

en Barcelona, y que desde la prensa se estuvo caldeando el ambiente desde principios de 1955 informando, por ejemplo, de lo que costaría o dejaría de costar reformar el edificio que acogería el Palacio Municipal de Exposiciones³⁴, de los países que por primera vez aceptaron participar en la Bienal, limando asperezas con el régimen político que la sufragaba³⁵ —lo que sin duda revalorizaba su prestigio—, o del interés que la Bienal suscitó en países europeos ajenos a ella³⁶, tendremos esbozado un panorama que poco o mucho nos puede ayudar a entender el porqué del éxito social de la III Bienal Hispanoamericana de Arte.

Como hemos ido diciendo a lo largo de este trabajo, a juzgar tanto por las numerosas iniciativas paralelas que se organizaron en Barcelona, por el eco que la prensa les dio, por el apabullante éxito de público que tuvieron, y por el entusiasmo que suscitaron en ámbitos muy diferentes a los específicamente artísticos, la III Bienal fue mucho más que un conjunto de exposiciones artísticas. Fue un acontecimiento que sirvió para acercar, como nunca antes, el arte contemporáneo a la sociedad, una sociedad reactivada que, a partir de aquel momento, estaría más formada para recibir y concebir nuevos discursos artísticos.

34. DEL CASTILLO, José: «Barcelona, sede de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 8 (1955), pp. 307-311; ORRIOLS, María Dolores: «El palacio de la Ciudadela y la III Bienal», *Liceo*, 118 (1955) s./p.

35. En abril de 1955 la prensa anunciaba (*La Vanguardia Española*, 26 de abril de 1955, p. 4) que la Bienal contaría con la participación de artistas cuya presencia debía entenderse como una gran victoria de la organización. Este era el caso, por ejemplo, del muralista mexicano José Clemente Orozco, la obra del cual (cincuenta obras) se mostró en la sección de Precursores. La participación de México —cuya pintura se situaba «a la cabeza de todo el continente americano»—, fue debidamente subrayada tras recordar su ausencia en las bienales anteriores: (DEL CASTILLO, José, «Las artes plásticas de la hispanidad, reunidas por primera vez en la Historia», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 11 (1955), p. 432. Días antes de inaugurar la Bienal *La Vanguardia Española* publicaba una entrevista con la delegada oficial de Uruguay en la Bienal —país que, al igual que México, concursaba por primera vez—, la hija del pintor y político uruguayo Eduardo Víctor Aedo, quien aclaraba los motivos que habían llevado a Uruguay a participar en la edición de Barcelona (*La Vanguardia Española*, 21 de septiembre de 1955, p. 14). Sobre el rechazo —y la paulatina aceptación— de los artistas a las bienales y el punto de inflexión que significó la exposición de Barcelona véase CABANAS BRAVO, Miguel: *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México, UNAM, 1996, pp. 111-134. Sobre el papel que desempeñó la Bienal de Barcelona favoreciendo el regreso de artistas exiliados a España véase: *Idem*, «Presencia e influencia...», *op. cit.* pp. 467-484.

36. A principios de diciembre de 1955 la prensa de Barcelona difundía la noticia de que una muestra antológica de la III Bienal se expondría en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Aunque *La Vanguardia* exageraba calificando de «universal» la resonancia que tendría la exposición, es innegable que la antológica celebrada en la ciudad suiza (*Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la III^e Biennale Hispano-Américain. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. 17 Mars au 6 Mai, 1956*. Ginebra, Imp. Populares, [1956]) favoreció «el conocimiento de España en un círculo cada vez más extenso» (*La Vanguardia Española*, 3 de diciembre de 1955, p. 18). Otro indicio que corrobora el interés internacional que despertó la III Bienal es la iniciativa que tuvo la UNESCO, quién patrocinó la edición de un opúsculo en el que se divulgaron las obras pictóricas premiadas en la Bienal (*La Vanguardia Española*, 24 de septiembre de 1955, p. 5; *La Hoja del Lunes*, 26 de septiembre de 1955, p. 14).

BIBLIOGRAFÍA

- III BIENAL HISPANOAMERICANA DE ARTE.* Catálogo Oficial, 24/09/1955–6/01/1956, Palacio Municipal de Exposiciones de Barcelona. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955.
- BROSSA, Joan: «Una encuesta de 'La Revista' sobre la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 184 (1955), p. 5.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián: *Críticas de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 117–136.
- : *Artistas contra Franco. La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las bienales hispanoamericanas de arte*. México, UNAM, 1996.
- : *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americanana de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- : «Presencia e influencia en España del arte americano a través de las bienales hispanoamericanas», en *Idem* (coord.): *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 467–484.
- : «La recuperación de la memoria vanguardista en la política artística de los años 50 y el caso de Pablo Gargallo», *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte, 15 (1994), pp. 281–308.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *España. Medio siglo de arte de vanguardia 1939–1985*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- DEL CASTILLO, José: «Las artes plásticas de la hispanidad, reunidas por primera vez en la Historia», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 11 (1955), pp. 432–433.
- : «Barcelona, sede de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Barcelona. Suplemento ilustrado de la Gaceta Municipal*, 8 (1955), pp. 307–311.
- «CONFERENCIA DE MARC CHESNEAU», *La Vanguardia Española*, 17/12/1955, p. 23.
- CORTÉS, Juan: «El arte moderno en los Estados Unidos», *La Vanguardia Española*, 14/10/1955, p. 10.
- : «La III Bienal Hispanoamericana de Arte. La pintura española en conjunto», *Liceo*, 120 (1955), s./p.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Al servicio del espíritu: la redefinición de la vanguardia artística en el franquismo», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936–1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 269–285.
- : *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra, 2013.
- : *La «oficialización» de la vanguardia artística en la postguerra española: (el informalismo en la crítica española y los grandes relatos)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- «EN LA III BIENAL HISPANOAMERICANA. Conferencia de Mr. René de Harnoncourt en el FAD», *La Vanguardia Española*, 28/09/1955, p. 17.
- FERNÁNDEZ CABALEIRO, Begoña: «Los pintores abstractos durante el franquismo. Luchas y configuración (Una panorámica desde la prensa madrileña del momento)», en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936–1956)*. Actas del Congreso. Granada, Universidad de Granada, 2001, vol. 1, pp. 505–522.

- GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid: Mondadori, 1990 [1983].
- DE LASA, Joan Francesc: «El festival de cine de arte en la III Bienal», *Fotogramas*, 363 (1955), pp. 23–25.
- : «El festival del ‘Film de Arte’ en La Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 182 (1955), p. 17.
- MANZANO, Rafael: «La Bienal ha creado una influencia fecunda entre la pintura madrileña y catalana», *Solidaridad Nacional*, 15/09/1955, p. 8.
- MARZO, Jorge Luis: *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona, Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007.
- : *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendac, 2009.
- «MR. DE HARNONCOURT HABLA DE LA BIENAL y la participación norteamericana en el certamen», *Diario de Barcelona*, 7/10/1955, p. 23.
- ORRIOLS, María Dolores: «El palacio de la Ciudadela y la III Bienal», *Liceo*, 118 (1955) s./p.
- PICASSO ET L'ART CONTEMPORAIN HISPANO-AMÉRICAIN. Picasso, Nonell, Manolo. Sélection de la III^e Biennale Hispano-Américain. Genève, Musée d'Art et d'Histoire. 17 Mars au 6 Mai, 1956*. Ginebra, Imp. Popularies, [1956].
- PINTURA SIN «ISMOS»*, Barcelona, Sala Parés-Edimar, [1955].
- RODRÍGUEZ-AGUILERA, Cesáreo: «Los ‘grandes’ de la Bienal», *Revista de actualidades artes y letras*, 189 (1955), pp. 12–13.
- SÁNCHEZ BELLA, Alfredo: «Propósito», en *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de pintura italiana contemporánea*. Marzo-abril de 1955, Palacio de la Virreina. Barcelona, Imprenta Vélez, 1955, p. 8.
- «SOLEMNE ACONTECIMIENTO ARTÍSTICO-CULTURAL EN BARCELONA. El ministro de Educación Nacional presidió ayer la inauguración de la III Bienal Hispanoamericana de Arte», *Diario de Barcelona*, 25 de septiembre de 1955, p. 15.
- «SOLEMNE APERTURA DEL CURSO DEL ATENEO BARCELONÉS», *La Vanguardia Española*, 5 de noviembre de 1955, p. 14.
- STONOR SAUNDERS, Frances: *Who paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. Londres: Granta Books, 1999 (ed. en español: Debate, 2013 [2001]).
- THARRATS, Joan-Josep: «Tàpies y Togores», *Revista de actualidades artes y letras*, 185 (1955), pp. 11–12.

LA RENOVACIÓN EN LA ARQUITECTURA SALMANTINA EN LA DÉCADA DE 1950

SALAMANCA'S ARCHITECTURE RENEWAL DURING THE FIFTIES

Sara Núñez Izquierdo¹

Recibido: 7/07/2014 · Aceptado: 26/03/2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12718>

Resumen

Este artículo da a conocer la relevancia de una buena parte del desconocido patrimonio arquitectónico salmantino de la década de 1950. Finalizada la Guerra Civil, el objetivo de la arquitectura se concentró en la reconstrucción y dignificación del país a base de un estilo historicista anacrónico, que fue remitiendo a finales de la década de 1940. Este fue el caso de Salamanca, ciudad en la que la renovación arquitectónica se dio en las tipologías religiosa, doméstica e industrial. Las nuevas obras proyectadas en Madrid se erigieron rápidamente como los modelos a seguir, de las que tuvieron noticia los técnicos bien por conocimiento directo o bien a través de las numerosas publicaciones que se promovieron desde el Estado. Aquellas constituyeron un indudable estímulo y favorecieron el viraje hacia la modernidad, a la que se dio en llamar la «Nueva Arquitectura». Tras el análisis del corpus salmantino, resulta fácil demostrar la voluntad de renovación con la que fue proyectado, así como la distinción de notables ejemplos objeto de estudio, de los que se incorporan referencias archivísticas, hemerográficas y gráficas.

Palabras clave

modernidad; renovación; vanguardia; variedad; terrazas; balcones

Abstract

This paper offers a view of the importance of Salamanca's architecture during the Fifties. The situation in Spain in the aftermath of the Civil War change the orientation of the Spanish architecture, so that during the Fifties Salamanca redefined religious, housing and industrial architectural models. Publications were crucial for spreading the modern models but also travelling and studying the buildings in big cities like Madrid. Having this reference, the architects who worked in Salamanca knew how to change from historical design to modern one that are worth to study. The aim of this work is also give detailed newspapers, graphic and archive's

1. Universidad de Salamanca (s.nunez@usal.es).

documentation that will show the importance of the architectural heritage of the city of Salamanca in that period.

Keywords

modernity; renovation; avant-garde; variety; balcony

1. INTRODUCCIÓN

El indudable protagonismo que la arquitectura tuvo para el «Nuevo Estado» quedó refrendado con la fundación de la Dirección General de Arquitectura tan sólo cinco meses después del fin de la Guerra Civil española. Para el Régimen franquista la «importancia representativa que tienen las obras de arquitectura como expresión de la fuerza y de la misión del Estado» justificaba su férreo control. Por otra parte, a los estragos materiales que causó el conflicto hubo de sumar la pérdida y el exilio de una nómina de importantes arquitectos. Los profesionales que permanecieron en el país se vieron obligados a renunciar a cualquier tipo de vanguardia y a llevar a cabo una labor de introspección sobre la tradición española en la búsqueda de las épocas gloriosas de la historia nacional. De este modo, el historicismo se convirtió en una corriente obligada, que años más tarde fue entendido como un período en el que, como sentenció el facultativo Juan de Zavala Lafoura (1902–1970; t. 1925), la «capacidad creadora se limita a copiar, con mayor o menor fidelidad, las líneas externas tradicionales españolas»².

Sin embargo, a partir de 1947, los arquitectos se plantearon si esta tendencia, tal como indicó la doctora Ana Esteban Maluenda, «era el camino a seguir por la arquitectura española, por lo que tenía de impuesta, anacrónica y ajena a todo aquello que sucedía fuera de nuestras fronteras»³. Por aquellas fechas, el *Boletín de Información la Dirección General de Arquitectura* y la *Revista Nacional de Arquitectura*, publicaron numerosos artículos en los que se reflejaba una cierta desorientación y, por ende, el creciente escepticismo de profesionales como José Antonio Coderch y de Sentmenat (1913–1984; t. 1940), Fernando Moreno Barberá (1913–1998; t. 1940), Alejandro de la Sota Martínez (1913–1996; t. 1941), Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (1912–2005; t. 1942), Miguel Fisac Serna (1913–2006; t. 1942), Rafael Aburto Renovalles (nacido en 1913; t. 1943), Josep María Sostres Maluquer (1915–1984; t. 1946), Francisco Javier Sáenz de Oíza (1918–2000; t. 1946), José Antonio Corrales Gutiérrez (1921–2010; t. 1948) y Ramón Vázquez Molezún (1922–1993; t. 1948), entre otros⁴. Estos facultativos coincidieron en renunciar a seguir generando una arquitectura historicista y monumental y en apostar por una alternativa. Así, se convirtieron en los responsables del impulso transformador que acabaría modificando el devenir de esta disciplina en nuestro país.

Los primeros atisbos de la regeneración se manifestaron en Salamanca algo más tarde, ya en los años cincuenta, especialmente en el segundo lustro de esa década.

2. GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *50 años de arquitectura española (1900–1950)*. México, Patria, 1952, p. 102.

3. ESTEBAN MALUENDA, Ana: «¿Modernidad o tradición? El papel de la R.N. A. y el B.D. G.A. en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española», en POZO MUNICIO, José Manuel (coord.): *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, p. 241.

4. *Ibidem*, pp. 240–250. Cabe citar, entre otros: «Arquitectura española», *Boletín de Información la Dirección General de Arquitectura*, 5 (1947), p. 3; ALOMAR ESTEVE, Gabriel: «Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 7 (1948), pp. 11–16; CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís: «Comentario a las tendencias estilísticas», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 8 (1948), pp. 8–12; FISAC SERNA, Miguel: «Las tendencias estéticas actuales», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 9 (1948), pp. 21–25; ÁLVAREZ GARCÍA BAEZA, Ramón Aníbal: «La arquitectura contemporánea en España», *Revista Nacional de Arquitectura*, 143 (1953), pp. 19–33.

Hasta entonces en la ciudad prevalecieron los repertorios historicistas inspirados en los ejemplos locales del Renacimiento y del Barroco, junto a otra de carácter más anodina, carente de ornamentación y con unas composiciones ciertamente triviales, determinada por motivos presupuestarios⁵. Ambas corrientes aparecieron a principios de los años cuarenta en sintonía con el carácter conservador impulsado por las autoridades del Régimen, que intentaron imponer un único estilo en arquitectura, si bien, a todas luces, tal como demuestra el caso salmantino, fracasaron en dicha tentativa.

En la capital charra los primeros sesgos de modernidad se manifestaron en la arquitectura religiosa y, posteriormente, en la tipología de la vivienda, aunque también se erigieron fábricas, hoteles, etc., proyectados con una indudable voluntad de innovación. El año 1958 marca el punto de inflexión en la historia de la arquitectura local por su gran trascendencia para la renovación de su arquitectura. En el mes de mayo se modificaron algunos apartados de las ordenanzas municipales de la construcción que acabaron favoreciendo una renovación. Por un lado, se aprobó un incremento de la altura de los inmuebles, siempre que el total estuviese comprendido entre el mínimo establecido oficialmente hasta entonces por el Ayuntamiento, que coincidía con el de la anchura de la vía en la que estaba ubicado el edificio, y un máximo fijado a partir de entonces en el doble de dicha medida. Esa decisión favoreció la construcción en altura y la aparición del rascacielos, un tipo de inmueble que en sí mismo era todo un símbolo de modernidad en aquella época, y cuya irrupción en la capital del Tormes alteraría drásticamente el perfil arquitectónico de la ciudad.

Por otro lado, la nueva normativa permitió el empleo de materiales diferentes a la tradicional piedra franca —arenisca de Villamayor— en las fachadas de las construcciones levantadas en determinadas vías del casco urbano y en la mayoría de las integradas en la zona del Ensanche. Esta posibilidad, como se verá a continuación, fue explotada a finales de la década de 1950 por varios arquitectos activos en la ciudad, quienes proyectaron obras que marcaban distancias con los repertorios y composiciones de las normas imperantes hasta entonces en la arquitectura salmantina. No obstante, el cambio no se produjo de una manera abrupta. Aunque en un principio se siguió utilizando la citada arenisca, que paulatinamente se fue sustituyendo por otros acabados, especialmente el ladrillo cara vista, el granito y alguna de sus modalidades, como la piedra berroqueña y, poco después, incluso el gresite.

Estas dos modificaciones de las ordenanzas municipales suscitaron polémicas, en las que no sólo participaron los técnicos radicados en la ciudad sino incluso grandes figuras de la arquitectura española del momento, dada la importancia y la riqueza del patrimonio arquitectónico que atesoraba Salamanca y del posible perjuicio que podía ocasionar la variación de ambos artículos.

Así, en octubre de 1958 Miguel Fisac escribió un texto para la revista de tirada nacional *Blanco y Negro*, titulado «Ciudades monumentales», que el rotativo local

5. Al respecto véase NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara: *La tipología de la vivienda en el recinto amurallado de Salamanca durante el Primer Franquismo (1939-1953)*. Centro de Estudios Salmantinos y Diputación de Salamanca, Salamanca, 2014.

La Gaceta Regional reprodujo unos días después. En esas líneas el prestigioso arquitecto manchego defendía que era perfectamente compatible el corpus monumental de la capital con la construcción de una arquitectura vanguardista propia de esa época. Para ello esgrimía que la convivencia de estilos y la sucesión de los mismos había sido una constante en la ciudad a lo largo del tiempo y que «si habían podido convivir y entenderse armónicamente tantas arquitecturas distintas y hasta opuestas de criterio estético, como la plateresca y la neoclásica, ¿por qué no iba a ser posible que pudiera convivir con ellas la nuestra?»⁶. Poco después, Fisac se reafirmaba en esta postura en la conferencia «Nuevos urbanismos en las ciudades monumentales», que impartió en el Ateneo salmantino en abril de 1959. En una entrevista que el periodista Francisco Casanova le hizo con ese motivo, el arquitecto manifestaba que «la tradición es una continuidad, no un retroceso a formas viejas que estuvieron bien en su tiempo porque lo definían, pero que carecen de vigencia para el hombre de hoy, en un sentido rigurosamente práctico, funcional y psicológico»⁷. En la referida disertación, Fisac también defendía el empleo de los nuevos materiales, al decir que «la piedra de Salamanca es magnífica, evidentemente; pero el aluminio, el hierro y el cristal tienen también su importancia: depende del genio creador, de la habilidad o la sensibilidad del arquitecto»⁸.

Muy contraria era la opinión del facultativo Víctor D'Ors Pérez-Peix (1918–1994; t. 1940), uno de los responsables del Plan de Reforma Interior de Salamanca (1938), en el cual había perseguido la defensa y conservación de la zona monumental de la ciudad, pues, a juicio de su autor, era la que dotaba de carácter único y particular a la localidad⁹. En noviembre de 1958, D'Ors, a través de una carta a Francisco Bravo, director del periódico *La Gaceta Regional*, manifestaba que había apostado por el empleo de «la piedra a palo seco que salvó la dignidad del continente total de la ciudad y por ello luchamos denodadamente a su favor desde 1939. Hoy Salamanca, en conjunto aproximadamente y especialmente en la totalidad de algunos itinerarios y de ciertos privilegiados lugares presenta un nobilísimo aspecto, que proporciona fundada admiración a propios y extraños». En función de lo anterior añadía:

no podemos por menos de aconsejar a las personas con autoridad e influencia en Salamanca y a los jóvenes colegas que no escuchen cantos de sirena y que no se dejen llevar a confusión y error. Ahonden los arquitectos de Salamanca en el genio de la ciudad, en su áureo ambiente espiritual. Pongan en cuarentena responsable sus impulsos revolucionarios. Acepten sólo aquello, entre lo nuevo, de cuyas razones de autenticidad se sientan enteramente seguros. Y cuando las viejas torres o las afiligranadas portadas

6. *La Gaceta Regional*, 28/10/1958, «Ciudades monumentales», p. 4.

7. CASANOVA, Francisco: *La Gaceta Regional*, 8/04/1959, «Entrevista con Miguel Fisac», p. 8.

8. *Idem*.

9. TERÁN TROYANO, Fernando de: *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 155; SENABRE LÓPEZ, David: «Urbanística de arquitectura salmantina (1890–1945)», en NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (dir.): *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871–1948*. Salamanca, Caja Duero, 2001, p. 55.

anden cerca del lugar de sus nuevas edificaciones, córtense la mano antes de que sus trazos puedan dañarlas¹⁰.

Pese a la rotundidad de las ideas y las manifestaciones del arquitecto catalán, no logró disuadir a muchos de los facultativos que por entonces trabajaban en esta localidad castellana, pues la mayoría empezaron a diseñar obras que cuando menos tenían voluntad de ser «modernas». No obstante, hubo una cierta desorientación, que repetía una situación similar a la experimentada a principios de los años cuarenta, puesto que como puede constatarse se llevaron a cabo tentativas muy diferentes entre sí.

La cuestión de la arquitectura en altura y sus consecuencias también despertó cierta polémica en la capital charra, aunque con posterioridad a 1960, cuando, como veremos, ya se había construido el primer rascacielos en la ciudad. Efectivamente, en febrero de ese año el rotativo local *El Adelanto* publicó un artículo que recogía un cuestionario sobre el tema, formulado a personalidades de diversos ámbitos como el arquitecto Genaro de No Hernández (1894-1978; t. 1918), el catedrático de Lengua Española César Real de la Riva, el promotor Jerónimo Andrés Herrera, el aparejador Eugenio Martín y el empresario Julián Pérez Moneo¹¹. Prácticamente todos los encuestados mostraron su opinión contraria a la construcción de rascacielos en el casco histórico, aunque los admitían en zonas de nueva construcción. En esta ocasión sólo hubo una voz discordante, la de Jerónimo Andrés, quien, seguramente por su condición de promotor y contratista, señaló que debía «permitirse la construcción de edificios de gran altura», aprovechando que ya por entonces «la calidad inmejorable del material permite construir en el plan que se quiera»¹².

Así las cosas, en medio de una coyuntura que suponía una ruptura con el conservadurismo de la arquitectura previa se inició una nueva etapa en Salamanca. En un principio, este período se caracterizó por la disparidad y variedad de soluciones arquitectónicas que empezaron a aparecer en el panorama local, advirtiéndose en muchos casos la decidida influencia de lo que estaba aconteciendo en Madrid.

Los aires renovadores, como ya se ha adelantado, se manifestaron en primer lugar en la arquitectura religiosa, siendo Fernando Población (1917-2002; t. 1947), el pionero en apostar por soluciones rupturistas en 1952, alentado por modelos de Miguel Fisac y Francisco Javier Sáenz de Oíza. En paralelo, fueron sucediéndose una serie de propuestas muy diferentes entre sí, que interpretaron la modernidad o el intento de aproximación hacia ella en clave desornamentada, otorgando especial protagonismo el uso de nuevos materiales diferentes a la tradicional piedra arenisca de Villamayor. Dada su singularidad y puesto que se trata de un ejemplo aislado de arquitectura brutalista en Salamanca, cabe destacar la vivienda y la fábrica de plástico y caucho proyectada por Fernando Ramón Moliner (1929; t. 1957) en 1957 para César Pontvianne Santos (1957).

10. D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: *La Gaceta Regional*, 4/11/1958, «Una oportuna carta de don Víctor D'Ors», p. 4.

11. SANTANDER, Antonio: *El Adelanto*, 18/02/1960, «La altura de las edificaciones salmantinas. Cinco opiniones sobre este tema de actualidad», p. 4.

12. *Idem*.

Mención aparte merece la tibia apuesta por el desarrollo en altura, tal como acredita la construcción del único rascacielos que se levantó en la década de los cincuenta en la capital salmantina, influido por los que ya existían en Madrid, cuyas trazas fechadas en 1958 corresponden al arquitecto salmantino Francisco Gil González (1905–1962; t. 1933).

Para finalizar, muchos fueron los técnicos que intentaron innovar en las composiciones de fachadas, para lo que volvieron de nuevo su mirada hacia la capital de España. La utilización de solanas a modo de retícula es un tipo de diseño claramente emparentado con el edificio de Sindicatos de Francisco Cabrero y Rafael Aburto, mientras que el uso extensivo de amplias terrazas y balcones bien podría obedecer a un reflejo, al menos inicial, de algunas propuestas residenciales de Luis Gutiérrez Soto (1900–1977; t. 1923).

En relación a los arquitectos responsables de la obra con vocación modernizadora que se levantó en Salamanca en los años cincuenta, cabe señalar varias cuestiones. Por un lado, muchos de los técnicos que habían intervenido en la capital charra desde la década de 1930 estaban en activo y seguirían así hasta principios de la de 1960. Este grupo, que había vivido varias etapas políticas y, por tanto, muchos cambios en los gustos y expectativas tanto de gobiernos como de la población, se caracterizó por una capacidad específica para realizar los virajes necesarios para adaptarse a los estilos imperantes en cada fase de su trayectoria profesional. En pocos años fueron capaces de pasar desde el racionalismo al historicismo y la arquitectura desornamentada de los primeros años de la posguerra. Y desde esta última corriente avanzaron hacia una modernidad entendida de forma diferente a la que vivieron en la etapa final de sus carreras y sus primeros años de profesión. En cualquier caso, salvo Francisco Gil González y su apuesta por el rascacielos, los técnicos de esa generación no fueron los encargados de erigir los ejemplos renovadores más significativos de la ciudad.

De eso se encargó la siguiente generación de arquitectos, quienes, a partir de finales de la década de 1950, apostaron por soluciones ciertamente rupturistas, entre los que habría que citar a Fernando Población del Castillo, Antonio García Lozano (1930; t. 1958) y Antonio Fernández Alba (1927; t. 1957). No obstante, por esas fechas también se levantaron en la ciudad obras novedosas que, por distintas cuestiones, corrieron a cargo de arquitectos foráneos. Este fue el caso, ya mencionado, de Fernando Ramón Moliner y el de José María de la Vega y Samper (1900–1980; t. 1926).

2. LA MODERNIZACIÓN DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

Al igual que sucedió en el panorama nacional, las primeras muestras de modernidad en la arquitectura de Salamanca se manifestaron en la obra religiosa¹³. En 1952

¹³. Sobre el trascendental papel que jugó la arquitectura religiosa española en la renovación del panorama arquitectónico durante el franquismo véase las obras del doctor Eduardo Delgado Orusco. DELGADO ORUSCO, Eduardo: *Arquitectura sacra española 1939–1975*. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2004; DELGADO ORUSCO, Eduardo: *Entre el suelo y el cielo: arte y arquitectura sacra en España, 1939–1975*. Madrid, Fundación Institución Educativa



FIGURA 1. FACHADA DE LA IGLESIA DEL MILAGRO DE SAN JOSÉ (1952)
PASEO DE SAN ANTONIO. FERNANDO POBLACIÓN DEL CASTILLO. IMAGEN DEL AUTOR.

el técnico salmantino Fernando Población del Castillo, titulado apenas cinco años antes, fijó las trazas de la iglesia del Milagro de San José (1952), situada en el paseo de San Antonio¹⁴, donde se decantó por un templo «de gran sencillez de líneas y tranquila composición»¹⁵ (FIGURA 1). La juventud de este facultativo justifica estas palabras que constituyen, sin duda, la prueba fehaciente de su apuesta por el cambio en materia de arquitectura. En este sentido, cabe señalar que Población del Castillo fue miembro del jurado del concurso de anteproyectos del edificio de Sindicatos en Madrid, actual Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, situado en el paseo del Prado¹⁶. Junto a Juan de Zavala Lafora y Pedro Bidagor Lasaute (1906-1996; t. 1931), seleccionó como ganadores los proyectos presentados al concurso por Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto, una elección que suponía toda una declaración de intenciones por parte de aquella comisión, que rompía así la hegemonía absoluta del historicismo imperante hasta la fecha.

Así, en la iglesia del Milagro de San José Fernando Población dio buena muestra del conocimiento que tenía de obras pioneras dentro de esta tipología, como las firmadas por Francisco Saenz de Oíza y Luis Laorga Gutiérrez (1919-1990; t. 1946) artífices de las basílicas de Nuestra Señora de Aránzazu (1950) en Oñate (Guipúzcoa) y la hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced (1950), situada en la calle General Moscardó de Madrid. Precisamente esta última fue la que Población del Castillo tuvo presente en el diseño del alzado de la obra salmantina¹⁷.

El proyecto inicial de Población se modificó parcialmente en el transcurso de las obras, que se prolongaron durante años por falta de dinero. El alzado principal, orientado hacia el paseo de San Antonio, se ordena en tres bandas verticales. La central es más ancha que las laterales y acoge, en la parte inferior, el hueco rectangular del acceso, y en su coronación dispone un altorrelieve con la aparición de la Virgen a San Estanislao de Koska, firmado por el escultor salmantino José Luis Núñez Solé. Este último también se convirtió en el referente escultórico de la renovación, cuyos diseños a partir de la década de 1950 se caracterizaron por los volúmenes compactos con una estética que fluctuaba entre lo clásico y lo moderno.

Por lo que respecta al interior del templo, el arquitecto diseñó una planta de salón desornamentada, solución habitual a partir de entonces, por ser la más adecuada para acoger a sus numerosos fieles, y para fomentar un espíritu y espacio unitario, frente a la fragmentación de las planimetrías previas.

La indudable apuesta por la modernidad de este facultativo quedó de nuevo refrendada en el año 1955, fecha en la que consideró «trasnochados los equilibrios

SEK, 2006; DELGADO ORUSCO, Eduardo: *¡Bendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España: 1950-1975*. Madrid, Ediciones Asimétricas, 2013.

14. Archivo Municipal de Salamanca (AMS), Caja 6402. Expediente 308; *El Adelanto*, 16/10/1952, «El Milagro de San José», p. 4; *El Adelanto*, 1/01/1954, «Calidoscopio local», p. 28; *El Adelanto*, 19/03/1957, «Solemne inauguración por el obispo de Arcadia del nuevo templo de El Milagro de San José», p. 4; *La Gaceta Regional*, 20/03/1957, «Solemne inauguración de la iglesia del Milagro de San José», p. 2.

15. AMS, Caja 6402. Expediente 308.

16. «Concurso de anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid». *Revista Nacional de Arquitectura*, 97 (1950), pp. 11-12.

17. LAORGA, Luis & SAENZ DE OÍZA, Francisco Javier: «Basílica hispano-americana de Ntra. Sra. De la Merced». *Informes de la Construcción*, 19 (1950), p. 148.



FIGURA 2. ALZADO DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE FÁTIMA (1955)
AVENIDA ALFONSO IX CON VUELTA A LAS CALLES CORTES DE CÁDIZ, BOLÍVAR Y ÁVILA.
JOSÉ MARÍA DE LA VEGA SAMPER. IMAGEN CEDIDA POR RAFAEL DE LA VEGA.

arquitectónicos antiguos»¹⁸, tal como dejó por escrito en la memoria del colegio de Santo Tomás de Villanueva (1955), emplazado en la avenida de los Agustinos Recoletos, promovido por la congregación homónima. Por lo que atañe al frente de la fachada principal, que consta de cuatro alturas, se desembarazó de cualquier artificio confiando la composición al ritmo ejercido por la sucesión de los huecos sin recercar, animados en los extremos por bajorrelieves de Núñez Solé¹⁹.

En ese mismo año Población corroboró la misma idea en la configuración del convento de los Claretianos, emplazado en la avenida de la Merced²⁰—actual Facultad de Psicología y Bellas Artes. La solución ejecutada compartía muchas características con el ejemplo anterior. La similitud más notable se daba en el alzado de cuatro alturas en ladrillo cara vista, en el que rasgó huecos adintelados e incluyó un porche de granito en la puerta principal. También reiteró en la memoria algunos de los conceptos modernizantes, como que «había que evitar elementos arquitectónicos de estilos del pasado, que pretendan conseguir una falsa idea de monumentalidad»²¹.

Junto a este inmueble hay que mencionar también la iglesia de la Virgen de Fátima (1955), emplazada en la avenida Alfonso IX con vuelta a las calles Cortes de Cádiz, Bolívar y Ávila, diseñada por José María de la Vega y Samper²² (FIGURA 2). El templo destaca por la combinación de los volúmenes rotundos y por su frente adornado con una peineta que acoge el relieve de *Nossa Senhora da Cova de Iria*. La iglesia dibuja una planta de forma trapezoidal cuyo rasgo más característico es la disposición en dientes de sierra de las paredes laterales, decoradas con unas esculturas de grandes dimensiones del Vía crucis. Estas últimas están diseñadas, una vez más, por José Núñez Solé, y aportan un ritmo necesario a la nave única de gran amplitud, en la que el uso que se hace de la luz, que ilumina el interior mediante huecos laterales, denota la trabajada luminotecnia del arquitecto²³. En definitiva, los principales aciertos de esta iglesia, la sencillez de los planteamientos y la sinceridad constructiva, son las características que, a su vez, potencian y determinan su modernidad de forma más clara.

3. LA APARICIÓN DEL BRUTALISMO

Ya se ha comentado que el brutalismo en Salamanca cuenta con un ejemplo excepcional, que constituye el único de Castilla y León, y, además, fue proyectado por un arquitecto foráneo. Efectivamente, Fernando Ramón Moliner fue el artífice de la vivienda y fábrica de plástico y caucho, promovida por César Pontvianne Santos (1957), situada en la calle Colombia. El empleo del hormigón en todos sus frentes

18. AMS, Caja 6217/3. Expediente 15.

19. *Idem*.

20. *Idem*, Caja 6217/3. Expediente 16.

21. *Idem*.

22. *El Adelanto*, 29/11/1955, «El barrio de Garrido tendrá iglesia parroquial y la Virgen de Fátima será su patrona», p. 4; *El Adelanto*, 1/12/1955, «Colocación de la primera piedra de la nueva iglesia del barrio Garrido», p. 1.

23. BRASAS EGIDO, José Carlos: *Núñez Solé: un escultor en la Salamanca de la posguerra*. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007, p. 81.

la vinculan de manera inmediata con la citada corriente tan en boga en esos años²⁴. El inmueble consta de dos plantas que acogen las dependencias de la empresa y la vivienda del dueño. Seguramente, lo más destacado del conjunto sea la combinación del efecto desnudo y directo de los lienzos de cemento con otros del mismo material pero coloreados en blanco, mientras que la planta baja está articulada con grandes huecos apaisados protegidos con vidrio.

Además, con esta obra el arquitecto dejó constancia construida de su admiración por las corrientes del momento y por las ideas que expresaba uno de sus principales teóricos, Peter Reyner Banham, al que llegó a traducir para las revistas españolas varios artículos publicados previamente en *The Architectural Review*, como su famoso «Stocktaking»²⁵, que apareció en el número 26 de *Arquitectura* (1961), o su serie de 1962, denominada ‘On trial’, que *Hogar y Arquitectura* reprodujo bajo el título «A prueba» a finales de ese mismo año y principios del siguiente.

4. INTENTOS RENOVADORES EN CLAVE DE ARQUITECTURA DESORNAMENTADA

En otro orden de cosas, en la década de 1950 también es posible localizar ejemplos en los que se aprecia la búsqueda de nuevas fórmulas a través de la recuperación de soluciones desornamentadas propias del racionalismo.

Entre ellos hay dos ejemplos más que significativos. El primero corresponde al arquitecto salmantino Antonio Fernández Alba, quien, aunque luego desarrollaría la mayor parte de su carrera profesional y docente en Madrid, en una primera etapa comenzó construyendo en la capital charra, donde ya dio sobradas muestras de su espíritu renovador. Sin embargo, la obra salmantina más considerada de Fernández Alba tardaría aún un tiempo en edificarse: el convento del Rollo (1962). Es un edificio imprescindible para la comprensión y estudio de la regeneración arquitectónica que se dio en esos años, ya no en Salamanca, sino en España, que fue premiada a nivel nacional e internacional, pero que se queda fuera del arco temporal que contempla este estudio.

Así, circunscribiéndose a ese periodo, cabe destacar la casa de vecindad que promovieron Manuel Gutiérrez Rodríguez, Pablo Fernández Alba y Francisco Delgado López (1959) en la calle Rodríguez Fabrés (FIGURA 3). En este caso Fernández Alba renunció clarísimamente a cualquier detalle historicista y planteó una composición articulada íntegramente en ladrillo cara vista, en la que distribuyó los balcones en

24. La fábrica estuvo instalada hasta 1950 en la calle Van Dyck y en esta fecha se trasladó a una nave en la calle Francisco Montejo hasta la construcción del inmueble que ahora nos ocupa. A M S, Caja 6390. Expediente 156; *Idem*, Caja 6450. Expediente 219; RAMÓN MOLINER, Fernando: «Pequeño complejo industrial en Salamanca». *Arquitectura*, 39 (1962), pp. 16–19; RAMÓN MOLINER, Fernando: «Fábrica. Salamanca». *Arquitectura*, 64 (1964), p. 44; NÚÑEZ PAZ, Pablo, REDERO GÓMEZ, Pablo & VICENTE GARCIA, Juan: *Salamanca. Guía de Arquitectura*. Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca. 2001, pp. 174–175; NIETO GONZÁLEZ, JOSÉ RAMÓN (coord.): *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007, pp. 89–90.

25. BANHAM, Reyner: «Stocktaking of the Impact of Tradition and Technology on Architecture Today». *The Architectural Review*, 756 (1960), p. 93.



FIGURA 3. FACHADA DEL EDIFICIO DE MANUEL GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, PABLO FERNÁNDEZ ALBA Y FRANCISCO DELGADO LÓPEZ (1959)
CALLE RODRÍGUEZ FABRÉS. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA. IMAGEN DEL AUTOR.



FIGURA 4. FACHADA DEL EDIFICIO DE ÁNGEL NUÑO (1959)
CALLES ÁLVARO GIL Y LA AVENIDA DE ITALIA. BUENAVENTURA VICENTE MIÑAMBRES. IMAGEN CEDIDA POR JERÓNIMO ANDRÉS HERRERA.

los extremos y los miradores en el cuerpo central, que también se apartaba de lo habitual en los proyectos de arquitectura desornamentada típica de las décadas de 1940 y 1950. Según el propio artífice procuró:

huir en todo momento de una construcción pseudomonumental con la incorporación de motivos reiteradamente prodigados en Salamanca, utilizando únicamente el sistema constructivo como expresión de ornato, intentando con la discreción de unos materiales significar una construcción en la época y en las circunstancias en las que vivimos²⁶.

Por otro lado, cabe citar a Buenaventura Vicente Miñambres (1915-1982; t. 1948), quien, después de haber desarrollado buena parte de su carrera proyectual dentro

26. AMS, Caja 6522. Expediente 635.

del historicismo, fue capaz de virar hacia lo moderno en clave racionalista. Este es el caso del edificio de seis plantas de uso industrial denominado garaje Monumental (1959), propiedad del empresario Ángel Nuño, situado en la confluencia de la calle Álvaro Gil con la avenida de Italia, que desafortunadamente no ha llegado hasta nuestros días²⁷ (FIGURA 4). En este caso el técnico resolvió hábilmente la configuración de los dos frentes con la articulación mediante un cuerpo semicircular en el chaflán, horadado por amplios huecos corridos apaisados, que enfatizaban las referencias racionalistas y su singularidad en función de la cronología. Este bloque ejercía como vínculo entre los otros frentes orientados hacia las dos vías citadas, en los que el artífice reiteró la solución señalada. A pesar del carácter llamativo del inmueble, el arquitecto indicó en la memoria que «en las fachadas se ha procurado que no destaque excesivamente del resto de las edificaciones colindantes, por lo que se ha proyectado un aplacado de piedra de Novelda en armonía con la piedra franca que impera en los edificios cercanos»²⁸.

5. EL DESARROLLO DE LA ARQUITECTURA EN ALTURA: EL RASCACIELOS

Dentro de este apartado, Francisco Gil es el hombre clave para la renovación, ya que él fue quien experimentó con el rascacielos como una apuesta de vanguardia. De este modo, su nombre engrosa el elenco de técnicos españoles que por esas fechas, en palabras de Urrutia, «sintieron inflamados sus ánimos por la construcción de gran altura, como señal equívoca de prosperidad y modernidad»²⁹. De hecho, el tema despertaba por entonces tal interés que en 1955 se celebró en Madrid una Sesión de Crítica de Arquitectura sobre la construcción de este tipo de inmuebles en nuestro país, a la que asistieron, entre otros, César Cort Botí (1893-1978; t. 1916), Luis Gutiérrez Soto, Antonio Vallejo Álvarez (1903-2002; t. 1928), Antonio Muñoz Monasterio (1904-1969; t. 1928), Fernando Chueca Goitia (1911-2004; t. 1911), Miguel Fisac Serna y Javier Carvajal Ferrer (1926-2013; t. 1953)³⁰. El debate se centró en la conveniencia o la inconveniencia de erigir este tipo de inmuebles en nuestras ciudades y las características que debían reunir en función de su emplazamiento. Incluso llegaron a abordar cuestiones tan específicas como la denominación idónea para estas edificaciones en nuestro país.

La mayoría de los arquitectos que asistieron se mostraron muy cautelosos respecto a una posible generalización de los rascacielos y desaconsejaban su erección en las zonas céntricas de las urbes y, a la vez, advertían de los problemas de tráfico, aparcamiento, densidad de población, perspectivas urbanas, etc., que indefectiblemente

27. *Idem*, Caja 6499. Expediente 401.

28. *Idem*.

29. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 63.

30. VV.AA.: «Rascacielos en España». *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (1955), pp. 29-44.

generaban, por lo que sólo los recomendaban en zonas nuevas y aun así tras un cuidado estudio urbanístico.

El origen de este debate comenzó con la construcción de los primeros rascacielos en Madrid a partir del edificio de diecisésis plantas de la compañía Telefónica (1926), en la Gran Vía, según planos de Ignacio de Cárdenas Pastor (1898-1979; t. 1924), quien justificó en su día el estilo neobarroco del alzado en función de que era una tendencia muy enraizada en España y, por tanto, adecuada para los servicios que prestaba la compañía promotora a nivel del Estado. No obstante, el discurso de Cárdenas también puso el acento en las posibilidades que brindaba su estética para introducir la modernidad, pues «es el Barroco un estilo de amplias posibilidades modernas y en su tratamiento admite las innovaciones últimas»³¹. Este proyecto influyó decisivamente en los primeros rascacielos levantados en la plaza de España en los comienzos de la Dictadura franquista, como el de la compañía de seguros El Ocaso (1947), situado entre las calles Princesa y Luisa Fernanda, diseñado por Juan Pan da Torre (nacido en 1907; t. 1934), e incluso en el edificio España (1947), propiedad de la inmobiliaria Metropolitana, situado entre la calle San Leonardo y la de Los Reyes, firmado por Joaquín (1874-1960; t. 1900) y Julián Otamendi Machimbarrena (1899-1966; t. 1922). En este último caso, según señaló Ángel Urrutia, los artífices «conciliaron el neobarroco de tradición española con el rascacielos americano de tipo catedral, a manera de inmenso telón subyugante»³². No en vano, consta de veinticinco plantas, lo que en su momento lo convirtió en el edificio más alto de España³³.

Sin embargo, el primer ejemplo erigido en España de vocación inequívocamente moderna fue el de la empresa inmobiliaria Bancaya (1949), obra del ya citado Ignacio de Cárdenas Pastor y su sobrino Gonzalo de Cárdenas Rodríguez (1904-1954; t. 1929), situado en la avenida de América con vuelta a la calle Francisco Silvela. A diferencia de los anteriores, se trataba de un «bloque de líneas moderno»³⁴, al que los propios autores definieron en la memoria del proyecto como «torre y no rascacielos», aparte de que insistieron en que (...) «fue ejecutada sin pretensiones de grandiosidad»³⁵. El proyecto alberga doscientas cincuenta y cuatro viviendas distribuidas en ocho casas de vecindad, de las cuales siete constan de nueve plantas, mientras que la octava, integrada en la torre, dispone de veintiún pisos³⁶. En la configuración del alzado destacan los siete bloques que conforman la base de la torre, ordenados mediante miradores flanqueados por balcones, solución que remite al racionalismo, dada su desornamentación y el acabado curvado de los extremos, mientras que los frentes del cuerpo más alto están marcados por la apertura de amplias terrazas. El protagonismo de la fábrica latericia en todo el inmueble contrasta con las tonalidades blanquecinas de los pilares y las vigas de la pérgola que cubre las amplias terrazas de los cuerpos bajos, así como la existente en la torre propiamente dicha.

31. «El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid», *Arquitectura*, 106 (1928), p. 42.

32. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura española. Siglo xx*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 439.

33. «El edificio España al término de la Gran Vía». *Cortijos y Rascacielos*, 75 y 76 (1953), p. 48.

34. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura española....*, p. 440.

35. «Bloque de viviendas en la avenida de América (Madrid)». *Revista Nacional de Arquitectura*, 146 (1954), p. 29.

36. *Idem*.



FIGURA 5. FACHADA DEL EDIFICIO DE FRANCISCO GIL (1957), ANTIGUO HOTEL ALFONSO X CALLE TORO. FRANCISCO GIL GONZÁLEZ. IMAGEN DEL AUTOR.

En Salamanca el debate sobre la arquitectura en altura fue, como ya se adelantó, más tardío y se limitó a la publicación en febrero de 1960 —fuerza ya del arco cronológico del presente estudio— del referido artículo que recogía un cuestionario sobre el tema, formulado a diversas personalidades de la ciudad³⁷, quienes, de forma prácticamente unánime, se mostraron contrarios a la construcción de este tipo de inmuebles en el casco histórico, aunque los admitían en zonas de nueva construcción³⁸.

Sin embargo, para entonces ya estaban iniciadas las obras del único rascacielos de la ciudad, la denominada Torre de Salamanca (1958), proyecto de Francisco Gil, quien entre 1957 y 1959 ideó tres edificios, uno de tipo comercial-hostelero y otros dos de viviendas, en los que experimentó con la construcción en altura. En este sentido, resulta muy significativo que dos de estas obras fuesen promovidas por el propio Gil y una de sus hijas, lo que, sin duda, vendría a confirmar cierta audacia por su parte. Estos inmuebles oscilan entre las nueve y las quince plantas, cifra esta última que no ha sido superada aún hoy día por ningún otro edificio en la ciudad. Asimismo, llama la atención que dos de estos proyectos se erigiesen dentro del antiguo recinto amurallado, en concreto en la calle Toro y en la avenida de Mirat, donde teóricamente era más complicado obtener el visto bueno por parte del Ayuntamiento para obras de esa naturaleza. El tercero es la llamada Torre de Salamanca —el primer rascacielos de la Comunidad Autónoma de Castilla y León—, situada en la avenida de Portugal, vía que por entonces estaba en plena expansión.

Sin embargo, estos edificios no sólo estuvieron propiciados por el espíritu innovador de Francisco Gil, sino también por la reforma de las ordenanzas municipales vigentes en la ciudad, que, como ya se avanzó, fue aprobada en mayo de 1958 y permitió, entre otras cosas, la construcción en altura, circunstancia que aprovechó Gil de inmediato. En cuanto a la configuración del alzado, el arquitecto se decantó por el ladrillo visto, acabado recurrente en este tipo de obras, en las fachadas de dos de los proyectos, mientras que la piedra franca preside al situado en la calle Toro. Con respecto a este detalle, conviene precisar que la obra data de diciembre de 1957 y que, por tanto, es anterior a la aludida reforma de la normativa local, que permitió una mayor libertad a la hora de elegir los materiales. Dicho inmueble, entonces conocido como Hotel Alfonso X, fue promovido por el propio Francisco Gil. Con sus nueve plantas es, todavía hoy día, la construcción más alta de la citada vía y, sin duda, una de las intervenciones más agresivas llevadas a cabo en el antiguo recinto amurallado de Salamanca en el siglo XX, un volumen que alteró claramente el *skyline* de la ciudad (FIGURA 5).

Un año después, en agosto de 1958, Gil proyectó la Torre de Salamanca, promovida por su hija Mary Luz Gil Álvarez, situada en la avenida de Portugal con vuelta a las calles Pérez Oliva y Maldonado Ocampo³⁹ (FIGURA 6). La Torre fue calificada por los rotativos locales días después de que el Ayuntamiento aprobase el proyecto

37. SANTANDER, Antonio: *El Adelanto*, 18/02/1960, «La altura de las edificaciones salmantinas. Cinco opiniones sobre este tema de actualidad», p. 4.

38. *Idem*.

39. AMS, Caja 6487. Expediente 526.



FIGURA 6. ALZADO DEL EDIFICIO DE MARY LUZ GIL ÁLVAREZ (1958)
AVENIDA DE PORTUGAL CON VUELTA A LAS CALLES PÉREZ OLIVA Y MALDONADO OCAMPO. FUENTE: ARCHIVO MUNICIPAL DE
SALAMANCA.

como «el edificio más alto de Salamanca»⁴⁰, ya que consta de quince plantas en el alzado orientado hacia la avenida de Portugal, con una altura de 46 metros. Se levantó sobre un solar de 774 metros cuadrados y alberga dos casas de vecindad independientes —un total de sesenta y cuatro viviendas—, una con acceso por la avenida de Portugal y la otra por la calle Pérez Oliva.

El frente orientado hacia la avenida consta de ocho ejes de huecos adintelados y en su configuración destaca la combinación del ladrillo cara vista y el revoco. Este último se empleó para enmarcar las calles laterales y, sobre todo, los entrepaños de los cuatro ejes centrales, que Francisco Gil diseñó como una retícula de bandas verticales y horizontales entre la primera y la novena planta. Por encima, el arquitecto introdujo una línea de imposta levemente pronunciada, cuya longitud se corresponde con la de las cuatro calles. A partir de ahí arranca otra composición que potencia las líneas verticales y que se prolonga a lo largo de tres pisos. Para finalizar, en las dos últimas plantas el salmantino renunció a ese tipo de módulos de cuadrícula e introdujo en los dinteles de los vanos piezas trapezoidales que evocan, por su forma, el formato habitual de una dovela, un motivo recurrente en su producción de posguerra.

Asimismo, cabe señalar que, inicialmente, en el alzado dibujado por Gil González los huecos del último piso estaban recercados con sillares, solución claramente historicista, cuestión por la que quizás se suprimió durante la materialización de las obras. Además, el tracista introdujo en los ejes extremos de la fachada principal unas solanas adinteladas, que remiten a ciertos planteamientos novedosos presentes en algunas obras del arquitecto Francisco de Asís Cabrero que, como veremos más adelante, habían influido en proyectos previos del técnico charro de sesgo igualmente modernizador. Estas terrazas disponen de balcones volados de planta semicircular, que generan el consiguiente contraste de luces y sombras. Por último, Gil dispuso amplias terrazas con pérgolas, motivo recurrente por aquellas fechas en este tipo de edificios, que resaltaban el efecto escalonado de los volúmenes y, de esa manera, resolvían la transición entre los cuerpos de menor altura y la torre central.

No cabe duda de que para el diseño de esta torre Francisco Gil González tuvo presente el citado edificio Bancaya (1949), con el que guarda notables coincidencias, no sólo en los materiales de las fachadas, sino en el ritmo ascendente y la plástica volumétrica. Esto último resulta particularmente evidente en la diferencia de alturas que se da entre los cuerpos lindantes con las calles Pérez Oliva y Maldonado Ocampo y el orientado hacia la avenida de Portugal.

La Torre de Salamanca constituyó una apuesta novedosa en el panorama arquitectónico salmantino, ya que rompía de forma clara con los parámetros vigentes hasta entonces en la ciudad. Sin embargo, no creó escuela, pues no se levantó ningún otro rascacielos en el sentido estricto de la palabra y, por el contrario, a finales de la década de 1950 y en la de 1960 predominaron los inmuebles de ocho y nueve plantas con balcones corridos en las fachadas. No obstante, hay que señalar que en ese proyecto el salmantino no se decantó por la incorporación de grandes paños de

40. *La Gaceta Regional*, 20/06/1958, «La Torre de Salamanca», p. 1.

cristal con cerrajería de aluminio, es decir, se mantuvo al margen del muro cortina que pronto empezaría a ser habitual en los rascacielos de nuestro país, pese a que las ordenanzas municipales aprobadas en 1958 ya lo permitían. Aunque con anterioridad, pero de una forma bastante tímida, Gil había otorgado cierto protagonismo a las superficies acristaladas, aunque enmarcadas por paramentos de piedra de Villamayor, en el citado edificio España (1953), situado en la plaza homónima. En este sentido, hay que señalar que el artífice de los primeros ejemplos de auténtico muro cortina no sería Francisco Gil, sino Fernando Población del Castillo.

6. LOS DISEÑOS PRESIDIDOS POR SOLANAS Y TERRAZAS

Como ya se esbozó en la introducción de este artículo, en los años 1950 fueron varios arquitectos establecidos en Salamanca los que intentaron abrirse a la modernidad mediante la introducción en las composiciones de las fachadas de determinadas solanas, terrazas y balcones, basados modelos construidos previamente en Madrid. La influencia del edificio de Sindicatos y su singular diseño a modo de retícula resultan referentes claros para las solanas. Las terrazas, sin embargo, reflejan aspectos de la obra de Luis Gutiérrez Soto y su interés por convertirlas en una parte crucial de las viviendas. Fuera ya del arco cronológico de este estudio, la reiteración manida de estas soluciones dio lugar a edificios de poco interés y calidad, presididos por balcones corridos.

6.1. LAS SOLANAS COMO SINÓNIMO DE MODERNIDAD

El edificio de Sindicatos (1949) de la capital de España tuvo una gran repercusión en la España de la época, pues revolucionó el panorama arquitectónico español. Juan Daniel Fullaondo lo definió de una forma un tanto ambigua como «el primer edificio, realmente importante construido en Madrid de acuerdo con unos criterios en los que (...) prevalece la caracterización moderna»⁴¹. Por su parte, Ángel Urrutia lo presentó como ejemplo del periodo que el mismo bautizó como «racionalismo clasicista»⁴².

En Salamanca se rastrea su ascendencia en cinco casas de vecindad, diseñadas entre 1954 y 1958 por Francisco Gil González. Se trata de los inmuebles de Manuel Rodríguez (1954), situado en el paseo de Canalejas⁴³, y el de Cándido Martín y Matías Manuel (1955), emplazado en la calle Sol Oriente⁴⁴. En las solanas del último queda patente que su artífice tuvo presente la fachada del aludido edificio de Sindicatos y su solución reticulada (FIGURA 7). No obstante, llama la atención que el impacto

41. FULLAONDOERRAZU, Juan Daniel: «La Escuela de Madrid». *Arquitectura*, 118 (1968), p. 13.

42. URRUTIaNÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura española....*, p. 411; «Grupo de viviendas tipo social: Béjar (Salamanca)». T.A.: *Temas de Arquitectura y Urbanismo*, 181 (1974), p. 2.

43. AMS, Caja 6193. Expediente 58.

44. *Idem*, Caja 6216. Expediente 417.

de este edificio no fue ni mucho menos inmediato, ya que desde 1949 —año del proyecto, que se finalizó en 1951— pasaron cinco años hasta que Francisco Gil apostó de una manera decidida por incluir las retículas en sus obras, que configuraba mediante la reiteración de un único módulo rectangular, de marcada geometría y de notable sobriedad, con cierto juego de luces y sombras, gracias a la disposición ligeramente retranqueada del acristalamiento de los huecos. En cualquier caso, cabe señalar que estamos hablando más bien de una inspiración que de una copia fiel del inmueble de la capital de España.

No obstante, Gil González conocía de primera mano otras arquitecturas de Francisco Cabrero anteriores a su reconocimiento a nivel nacional mediante el triunfo en el concurso para el aludido inmueble de Sindicatos. Este es el caso de las trazas ortogonales en un grupo de trescientas cincuenta viviendas protegidas, denominado Virgen del Castañar, que Cabrero había construido en Béjar (Salamanca) en 1942⁴⁵. Sin embargo, la solución que con toda probabilidad influyó más en Gil fueron las cuatrocientas viviendas protegidas del salmantino barrio Vidal, un conjunto que fue adjudicado al arquitecto santanderino en julio de 1943 debido a su vinculación a la Obra Sindical del Hogar. Dentro de los bloques que integran la barriada, cabe destacar los once orientados hacia la plaza del barrio Vidal y los diez lindantes con las calles Emigdio de la Riva y Jardineros, presididos por una característica solana que genera una retícula con un marcado juego de luces y sombras debido a la profundidad de las propias terrazas.

La sobriedad fue la nota predominante de todas estas obras de Gil. De las cinco casas de vecindad, tres se levantaron dentro del antiguo recinto amurallado de Salamanca, lo que determinó el empleo de la piedra arenisca en los frentes, según lo estipulado en las ordenanzas municipales. En los otros dos, situados fuera de esa área, los muros están revocados o combinan esta solución con el ladrillo visto.

Pese a la indudable novedad, hay que señalar que el tracista salmantino introdujo algunos detalles historicistas en los inmuebles situados en el casco histórico, donde se perciben sillares resaltados en los huecos de las solanas, vierteaguas apoyados sobre ménsulas, fajeado en parte de los lienzos e incluso, excepcionalmente, un vano serliano, todos ellos detalles que contrastan notablemente con la evidente desnortamentación de las terrazas y el diseño de las mismas. Por lo demás, Gil González optó por colocar las solanas en la zona más extrema de la fachada, en el cuerpo central o en los chaflanes de los inmuebles, con lo que conseguía una combinación rítmica de huecos y macizos. Hay que dejar también constancia de la preferencia que se da en estos inmuebles por los antepechos con balaustres de hierro, con barrotes rectos, excepto en algún ejemplo puntual, donde son de piedra.

Sin duda, la obra en la que resulta más evidente la influencia de las propuestas de Cabrero es la casa de vecindad de Matías Manuel y Cándido Martín⁴⁶, situada den-

45. *El Adelanto*, 5/08/1942, «El director general del Instituto Nacional de la Vivienda y jefe nacional de la Obra Sindical del Hogar, en Béjar», p. 1; *La Gaceta Regional*, 11/07/1943, «350 viviendas protegidas serán construidas en Béjar», p. 3; JUANES, Santiago: *El Adelanto*, 26/12/2009, «Viviendas», p. 56; FLORES LÓPEZ, Carlos: *Arquitectura española contemporánea, II (1950-1960)*. Madrid, Aguilar Maior, 1989, p. 7.

46. AMS, Caja 6216. Expediente 417.



FIGURA 7. FACHADA DEL EDIFICIO DE MATÍAS MANUEL Y CÁNDIDO MARTÍN (1956)
CALLE SOL ORIENTE. IMAGEN DEL AUTOR.

tro del antiguo recinto amurallado y proyectada en mayo de 1955. Consta de cuatro plantas y cinco ejes, con una fachada acabada íntegramente con piedra franca. En esta ocasión las tres calles centrales de la fachada están articuladas con las citadas solanas, protegidas con antepechos con sencillos balaustres de forja. Además, todo ese cuerpo está enmarcado por pilastras fajeadas, que lo separan netamente de los dos ejes extremos, en los que el arquitecto optó por sencillos huecos adintelados con recercos rehundidos y vierteaguas apoyados sobre ménsulas. A esta austera ornamentación se suma la clave resaltada del hueco de acceso al portal, motivo que sería habitual en la producción de Francisco Gil González a partir de 1940.

6.2. LA IMPORTANCIA DE LAS TERRAZAS

Luis Gutiérrez Soto, cuya dilatada carrera proyectual se prolongó entre 1923 y 1977, fue otro referente claro para los arquitectos activos en Salamanca en la década de 1950. La trascendencia de su trabajo fue tal que, entre la alta sociedad madrileña, era frecuente referirse a sus apartamentos como las «viviendas Gutiérrez Soto», algo que Carlos Flores y Miguel Ángel Baldellou acuñarían, incluso en vida y ejercicio del arquitecto, como un estilo propio⁴⁷. Especialmente se referían a los diseños de las casas de vecindad que levantó a partir de la década de 1950 en Madrid, que fueron muy mal imitadas en las décadas siguientes. Como señaló Ángel Urrutia, se entiende por estilo Gutiérrez Soto el que desarrolló él mismo en las décadas de 1950 y 1960 en una serie de inmuebles en los que incorporó «la terraza-jardín a la vivienda urbana y la transformación del portal de acceso en zona de recepción, estar o reunión amueblado y decorado»⁴⁸.

Ningún inmueble levantado en la década de 1950 ni en fechas posteriores superó las quince plantas de la Torre de Salamanca. No obstante, se erigieron otros edificios que, si bien no alcanzaron el número de pisos indicado, constituyen casos dignos de interés por la ruptura con respecto a lo que se había construido hasta la fecha en la ciudad salmantina. La novedad más autóctona que aportaron los arquitectos salmantinos a la modernidad fue precisamente la importancia que otorgaron a las terrazas. Este fue el caso de un edificio firmado por Fernando Población del Castillo en enero de 1958, promovido por el constructor Vicente Sánchez Pablos y situado entre las calles Sánchez Llevot, García de Quiñones y Rodríguez Fabrés⁴⁹ (FIGURA 8). La singularidad y modernidad del diseño reside en el desarrollo extremo de las solanas, que parecen suspendidas en el aire gracias al empleo, entre otros, de ladrillo de vidrio transparente, lo que configura una composición de las fachadas «en una línea actual y sencilla»⁵⁰.

47. FLORES, Carlos y BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel: «La obra de L. Gutiérrez Soto y el Estilo G.S.». *Hogar y Arquitectura*, 92 (1971), pp. 13 y 42.

48. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura doméstica...*, p. 100.

49. AMS, Caja 6489. Expediente 642; *El Adelanto*, 17/07/1958, «Colocación de la primera piedra en el edificio Carmen», p. 2.

50. AMS, Caja 6680. Expediente 905.



FIGURA 8. FACHADA DEL EDIFICIO DE VICENTE SÁNCHEZ PABLOS (1958)
CALLE SÁNCHEZ LLEVOT, GARCÍA DE QUIÑONES Y RODRÍGUEZ FABRÉS. FERNANDO POBLACIÓN DEL CASTILLO. IMAGEN DEL AUTOR.

En sintonía con este diseño de Población, cabe destacar también la casa de vecindad costeada por la empresa inmobiliaria Construcciones Berrocal y Cuesta, situada en la plaza de España⁵¹ (FIGURA 9). Antonio García Lozano firmaba el proyecto en diciembre de 1958, y en ella ensayó una nueva configuración de fachada que, posteriormente, reiteraría hasta la saturación, en la que un cuerpo volado encuadraba ocho solanas, «conseguidas retranqueando la línea de fachada y volando los forjados en su parte central»⁵². Se trata de una solución de nuevo claramente inspirada en las casas de vecindad firmadas por Luis Gutiérrez Soto, como la proyectada en el año 1952 en la calle Jorge Juan, así como en las numerosas variaciones del tipo

51. *Idem*, Caja 6463. Expediente 222.

52. *Idem*.

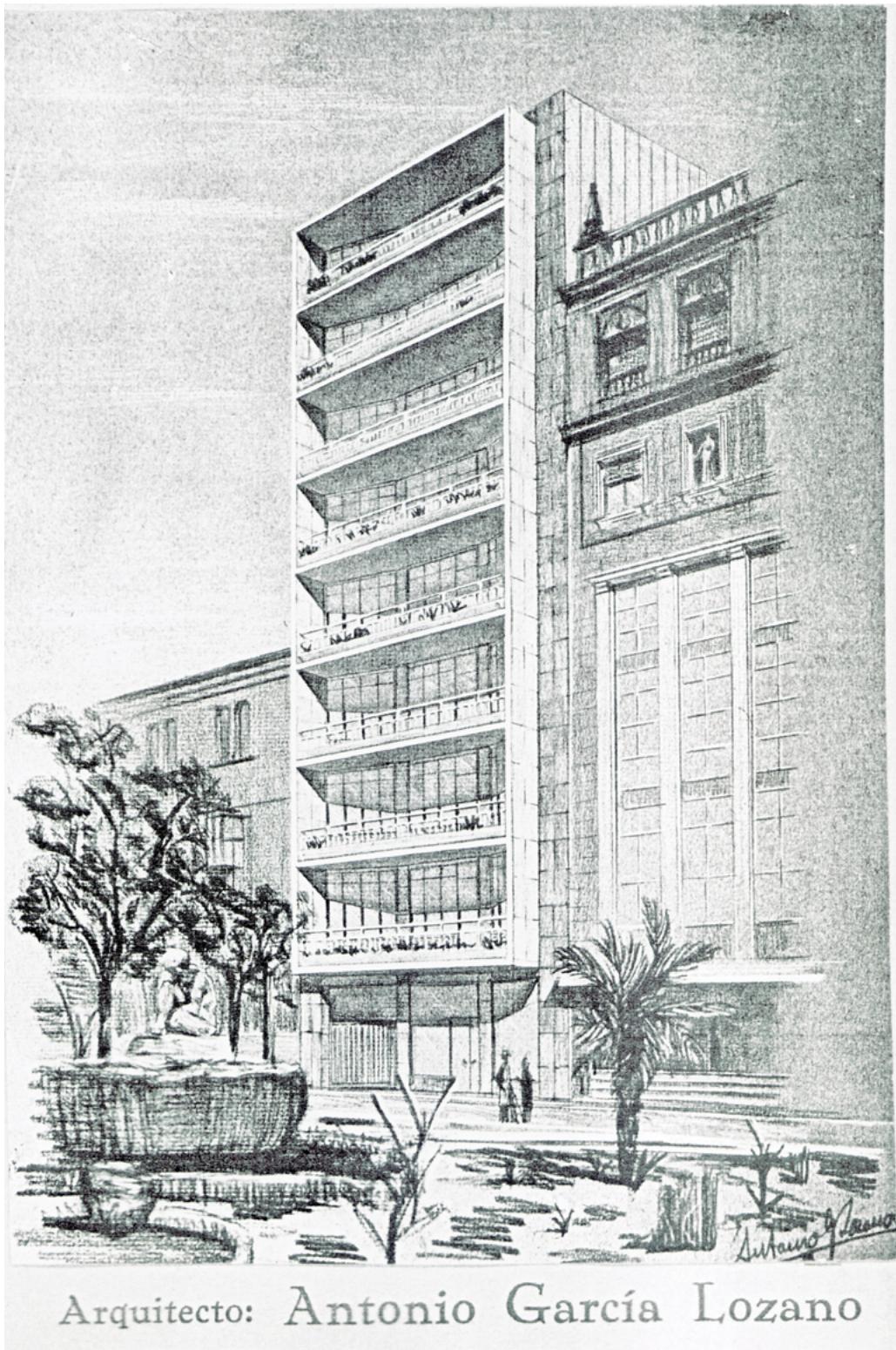


FIGURA 9. EDIFICIO DE CONSTRUCCIONES BERROCAL Y CUESTA (1958)
PLAZA DE ESPAÑA. ANTONIO GARCÍA LOZANO. FUENTE: ARCHIVO MUNICIPAL DE SALAMANCA.

que erigieron en la capital técnicos como Antonio Lamela Rodríguez (nacido en 1926; t. 1954)⁵³. Aquel diseño de García Lozano fue uno de los primeros ejemplos salmantinos que pusieron el acento en este tipo de terrazas, elemento que pocos años después sería determinante en la mayoría de las casas de vecindad erigidas en la ciudad, si bien notablemente simplificado y adocenado y, por lo tanto, mucho menos interesante. Algo que la prensa local ya apreció incluso antes de la finalización de los trabajos del inmueble⁵⁴.

Así las cosas, las terrazas presidiendo los frentes de las casas de vecindad a partir de 1960 fueron una receta habitual. Esta solución rápidamente se masificó, convirtiéndose en algo vulgar, no sólo en Salamanca, sino en toda la Península.

7. CONCLUSIÓN

La búsqueda de la modernidad en la década de 1950 tuvo como resultado un panorama poliédrico de soluciones arquitectónicas. Su asimilación también fue dispar por parte de los arquitectos, ya fuesen recién titulados o técnicos de dilatada trayectoria profesional. Madrid fue el escenario en el que se levantaron algunas de las mejores propuestas, muchas de las cuales fueron divulgadas, principalmente, a través de las revistas especializadas. Ya fuese a través de este medio u otros, el hecho es que en la arquitectura salmantina se abrió un nuevo enfoque, tal como constatan las numerosas propuestas que proliferaron en esa década. La apuesta por la modernidad supuso un notable cambio en la imagen de la ciudad, circunstancia que fue auspiciada por el cambio de unas ordenanzas que hasta 1958 se caracterizaban por su férrea defensa del historicismo. Así las cosas, la «Nueva Arquitectura» salmantina apostó por un amplio y variado repertorio de soluciones en las que, sin renunciar a su propio lenguaje, supo incorporarse a la tibia, pero creciente, modernidad española.

53. URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura doméstica...*, pp. 39–61.

54. AMS, Caja 6529. Expediente 157; *La Gaceta Regional*, 2/01/1959, «Salamanca, problema de arquitectura. Cuatro arquitectos opinan sobre la ciudad», p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

- ALOMAR ESTEVE, Gabriel: «Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 7 (1948), pp. 11–16.
- ÁLVAREZ GARCÍA BAEZA, Ramón Aníbal: «La arquitectura contemporánea en España», *Revista Nacional de Arquitectura*, 143 (1953), pp. 19–33.
- : «Arquitectura española», *Boletín de Información la Dirección General de Arquitectura*, 5 (1947), p. 3.
- BANHAM, Reyner: «Stocktaking of the Impact of Tradition and Technology on Architecture Today». *The Architectural Review*, 756 (1960), p. 93.
- : «Bloque de viviendas en la avenida de América (Madrid)». *Revista Nacional de Arquitectura*, 146 (1954), p. 29.
- BRASAS EGIDO, José Carlos: *Núñez Solé: un escultor en la Salamanca de la posguerra*. Salamanca, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2007.
- CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís: «Comentario a las tendencias estilísticas», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 8 (1948), pp. 8–12.
- CASANOVA, Francisco: *La Gaceta Regional*, 8-IV-1959, «Entrevista con Miguel Fisac», p. 8.
- : «Concurso de anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid». *Revista Nacional de Arquitectura*, 97 (1950), pp. 11–12.
- D'ORS PÉREZ-PEIX, Víctor: *La Gaceta Regional*, 4/II/1958, «Una oportuna carta de don Víctor D'Ors», p. 4.
- : *El Adelanto*, 5/08/1942, «El director general del Instituto Nacional de la Vivienda y jefe nacional de la Obra Sindical del Hogar, en Béjar», p. 1.
- : *El Adelanto*, 1/01/1954, «Calidoscopio local», p. 28.
- : *El Adelanto*, 29/II/1955, «El barrio de Garrido tendrá iglesia parroquial y la Virgen de Fátima será su patrona», p. 4.
- : *El Adelanto*, 1/12/1955, «Colocación de la primera piedra de la nueva iglesia del barrio Garrido», p. 1.
- : *El Adelanto*, 19/03/1957, «Solemne inauguración por el obispo de Arcadia del nuevo templo de El Milagro de San José», p. 4.
- : *El Adelanto*, 17/07/1958, «Colocación de la primera piedra en el edificio Carmen», p. 2.
- : «El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España en Madrid», *Arquitectura*, 106 (1928), p. 42.
- : «El edificio España al término de la Gran Vía». *Cortijos y Rascacielos*, 75 y 76 (1953), p. 48.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana: «¿Modernidad o tradición? El papel de la RNA y el BDGA en el debate sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española», en Pozo Municio, José Manuel (coord.): *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- FISAC SERNA, Miguel: «Las tendencias estéticas actuales», *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, 9 (1948), pp. 21–25.
- FLORES, Carlos & BALDELLOU SANTOLARIA, Miguel Ángel: «La obra de L. Gutiérrez Soto y el Estilo G. S.». *Hogar y Arquitectura*, 92 (1971), pp. 13 y 42.
- FLORES LÓPEZ, Carlos: *Arquitectura española contemporánea, II (1950–1960)*. Madrid, Aguilar Maior, 1989.

- FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel: «La Escuela de Madrid». *Arquitectura*, 118 (1968), p. 13.
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: *50 años de arquitectura española (1900-1950)*. México, Patria, 1952.
- : *La Gaceta Regional*, 11/07/1943, «350 viviendas protegidas serán construidas en Béjar», p. 3.
- : *La Gaceta Regional*, 20/03/1957, «Solemne inauguración de la iglesia del Milagro de San José», p. 2.
- : *La Gaceta Regional*, 20/06/1958, «La Torre de Salamanca», p. 1.
- : *La Gaceta Regional*, 28/10/1958, «Ciudades monumentales», p. 4.
- : *La Gaceta Regional*, 2/01/1959, «Salamanca, problema de arquitectura. Cuatro arquitectos opinan sobre la ciudad», p. 5.
- JUANES, Santiago: *El Adelanto*, 26/12/2009, «Viviendas», p. 56.
- LAORGA, Luis & SAENZ DE OÍZA, Francisco Javier: «Basílica hispano-americana de Ntra. Sra. De la Merced». *Informes de la Construcción*, 19 (1950), p. 148.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (dir.): *El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948*. Salamanca, Caja Duero, 2001.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón (coord.): *Patrimonio arquitectónico de Castilla y León*. Valladolid, Junta de Castilla y León, 2007.
- NÚÑEZ IZQUIERDO, Sara: *La tipología de la vivienda en el recinto amurallado de Salamanca durante el Primer Franquismo (1939-1953)*. Centro de Estudios Salmantinos y Diputación de Salamanca, Salamanca, 2014.
- NÚÑEZ PAZ, Pablo, REDERO GÓMEZ, Pablo & VICENTE GARCÍA, Juan: *Salamanca. Guía de Arquitectura*. Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, 2001.
- RAMÓN MOLINER, Fernando: «Pequeño complejo industrial en Salamanca». *Arquitectura*, 39 (1962), pp. 16-19.
- : «Fábrica. Salamanca». *Arquitectura*, 64 (1964), p. 44.
- SANTANDER, Antonio: *El Adelanto*, 18-II-1960, «La altura de las edificaciones salmantinas. Cinco opiniones sobre este tema de actualidad», p. 4.
- DE TERÁN TROYANO, Fernando: *Planeamiento urbano en la España contemporánea: historia de un proceso imposible*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- URRUTIA NÚÑEZ, Ángel: *Arquitectura doméstica moderna en Madrid*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988.
- : *Arquitectura española. Siglo xx*. Madrid, Cátedra, 1997.
- VV.AA.: «Rascacielos en España». *Revista Nacional de Arquitectura*, 158 (1955), pp. 29-44.

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 GOVERMENT: 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 Goverment 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 1 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, Rivaúd 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 prolífico»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 I 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 veintiún 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 CABANAS 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, Valdívieso, 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, entendiendo 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 remedio, 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 enunciados 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 interpretar 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 salvaguardias 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 prebética «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 atenazantes.

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 colocaban 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 Farreras: «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 períodos 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 Tapiés, 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 entran 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 primera 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. II
- SÁNCHEZ-CAMARGO, Manuel, *Hoja de Lunes*, 26/03/1951, p. 5.
- *Pueblo*, 11/11/1952, p. II.
- *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 I 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.

SAURA Y LAS MULTITUDES: DE GOYA A MUNCH

SAURA AND MULTITUDES: FROM GOYA TO MUNCH

Raúl Fernández Aparicio¹

Recibido: 30/06/2014 · Aceptado: 14/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12699>

Resumen

De 1797 a 1997, en la evolución de una esquemática y fragmentaria manera de representar las multitudes que se dan en el arte español desde Goya hasta Antonio Saura, ya sea pictórica o gráficamente, se cuela un visitante nórdico a primera vista inesperado: Edvard Munch. Este artículo quiere demostrar que, si bien causa algo de sorpresa inicial, el artista noruego es uno de los pilares fundamentales para Antonio Saura en su culminación de la expresión a través de multitudes indefinidas, es decir, tratadas como una masa compacta que actúa como un todo, una idea que ya habían desarrollado Baudelaire, Nietzsche, Ortega (en 1930 en su obra *La rebelión de las masas*) o Benjamin. Munch se convierte, pues, en un paso necesario entre la obra de Goya y Saura, un paso en un camino que toma prestadas ideas e imágenes de artistas como Ensor, Monet, Pollock, Bacon o Jorn: la multitud en movimiento, la masa que grita silenciosamente.

Palabras clave

Goya; Antonio Saura; Edvard Munch; arte moderno; multitudes; masa; rostros; Baudelaire; Ortega

Abstract

From 1797 to 1997, in the evolution of a fragmentary, schematic way of representing the crowds in Spanish art from Goya to Antonio Saura —whether in painting or graphic work—, an unexpected Nordic visitor appears: Edvard Munch. In this paper I want to show that the Norwegian artist is essential for Antonio Saura to complete his way to expression through undefined crowds, treated as a whole (*Multitudes* series). The concept of crowds was already developed by Baudelaire, Nietzsche, Ortega (in his work *The revolt of the masses*, 1930) or Benjamin. Thus, Edvard Munch becomes a necessary step between the work of Goya and Saura, a step on a path that borrows concepts, ideas and images from other artists such as

1. Doctorando en Historia del Arte por la UNED (raul@mareavacia.com).

Ensor, Monet, Pollock, Bacon or Jorn: the moving crowd, a silently screaming mass made by undefined faces.

Keywords

Goya; Antonio Saura; Edvard Munch; modern art; crowds; faces; Baudelaire; Ortega

1. INTRODUCCIÓN

Antonio Saura (Huesca, 1930–Cuenca, 1998), en el año 1956, ya tenía claro que debía superar el surrealismo —había abandonado el grupo de Breton el año anterior y cambiado París por Madrid ese mismo año—, buscar otras estructuras en la imagen pictórica e ir por otros caminos: los que ya estaban recorriendo en Estados Unidos los expresionistas abstractos, en Europa los informalistas (con Fautrier y Dubuffet a la cabeza) y en Barcelona el grupo Dau al Set, desde mediados-finales de la década anterior.

Lo cierto es que en el año 56 aparece primero la cabeza y esa cabeza en el fondo condiciona todo el desarrollo de mi obra.²

Esa cabeza será su seña de identidad a partir de entonces, y la fundación del grupo El Paso junto a varios artistas, en 1957, supuso la confirmación de esa tendencia y ese impulso imparable de explorar nuevas vías en su obra, que le llevarían a crear un universo propio lleno de ojos, cabezas, signos, trazos y referencias múltiples a todo lo que le rodeaba, le fascinaba y le obsesionaba. A lo largo de su carrera, volvió una y otra vez a los mismos temas que, en el fondo —como él mismo dice—, son variaciones de una misma estructura: un rostro, una cara, una cabeza, más o menos deformada, más o menos deconstruida y reconstruida. Dice Valeriano Bozal:

He aquí los principales temas de Saura: damas, crucifixiones, multitudes, retratos imaginarios de monarcas y altos dignatarios, autorretratos, desnudos, retratos de artistas y muy especialmente de Rembrandt, pero sobre todo de Goya y el perro de Goya. Podrían añadirse otros pero seguramente no serían más que derivaciones de éstos. (...)

No sería inexacto introducir un tema que está presente en todos los demás: el cuerpo humano, sus partes, fragmentos del mismo, pero también el rostro, los ojos, la boca, etc.³

Por lo tanto, se podría englobar, sin estar muy alejado de la realidad, todos esos temas en uno solo: retratos —al fin y al cabo, autorretratos: «Todo cuanto se realiza es autorretrato, Rembrandt dijo algo parecido.»⁴—, ya que las multitudes han sido consideradas como una «asociación de cabezas»⁵ por el propio artista. Aun así, la profundidad iconológica y formal de la serie *Multitudes* es enorme, y al observar esa acumulación de cabezas deconstruidas, de caras indefinidas y no finalizadas, fundidas en una atmósfera sombría que bebe de los grabados y las *Pinturas Negras* de Goya o de los «personajes aterrorizados»⁶ de Munch, casi al instante surgen

2. Ríos, Julián: *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991, p. 116.

3. BOZAL, Valeriano: *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo xx*. Madrid, A. Machado libros, 2006, p. 261.

4. Ríos, Julián: *Las Tentaciones de Antonio Saura*. Madrid, Mondadori, 1991, p. 82.

5. Ríos, Julián: *Retrato...* p. 116.

6. Ríos, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

preguntas y vinculaciones necesarias, con los maestros precedentes y contemporáneos de Saura, con los pensadores que supieron adelantarse a su tiempo o analizar el suyo con lucidez, y con la realidad de un siglo que se torna el siglo de las aglomeraciones, el siglo de las masas, el siglo del horror. Este camino nos llevará por supuesto a Goya, pero también a James Ensor, a Asger Jorn y sobre todo a Edvard Munch, al uso de la estructura para definir una imagen a partir de una deconstrucción, a las masas deformes y la indefinición del rostro-máscara, a la ruptura con el mundo visible que parte de Goya y pasa por Munch, sin olvidarnos del *flâneur* de Baudelaire y del «hombre-masa» de Ortega, que subyacen en toda la creación visual en torno a la multitud.

2. MULTITUDES: MASAS AMORFAS O UN TODO FRAGMENTADO

Julián Ríos: La primera impresión, engañosa, es de masas amorfas. Cuando uno se fija, se da cuenta de que es una masa compuesta de individuos, cada uno con rasgos propios, que no son garabatos dispersos. Es una masa muy vertebrada, y hay que ver cómo está vertebrada...

Antonio Saura: Cada rostro es un elemento en sí mismo, muy trabajado, que se acaba por integrar a los demás, pero no es un elemento gratuito. Estas *Multitudes* son como fragmentos de un todo realmente⁷.

Una multitud es una acumulación de personas, y ya hemos visto qué es lo que Antonio Saura quiere de una persona: su cabeza. Acumular cabezas se convierte en un tema derivado del principal («todo cuanto se realiza es autorretrato»), y esa acumulación de rostros y de individualidades cuya «primera impresión, engañosa, es de masas amorfas» evoluciona a un tema más complejo que la simple suma de individualidades, que siguen siéndolo, pero con un valor añadido: el todo. La imagen adquiere un interés más allá de la acumulación, en tanto la masa se convierte en un conjunto, en una individualidad en sí misma dentro de la colectividad, en una «sola figura masiva»⁸.

Antonio Saura empieza a pintar multitudes en 1959, en lienzos de gran formato, tres años después de que apareciera la cabeza aislada, y lo hace con un objetivo inicial más plástico que filosófico: llenar los espacios vacíos de la tela. Esa expansión de la pintura hacia los bordes se había efectuado ya en sus obras anteriores, pero no terminaba de producir en el artista el efecto deseado de «sensación de continuidad»; en otras palabras, de ocupar todo el lienzo con individualidades que funcionaran a su vez como un todo. La solución vino por empezar a acumular cabezas: la clave es la acumulación, o el «Viejo sueño expansivo. La tentación de ocupar totalmente las superficies (...)»⁹. En el primero de los 11 lienzos de la serie

7. Ríos, Julián: *Las Tentaciones...* pp. 112-114.

8. Ríos, Julián: *Retrato...* p. 111.

9. SAURA, Antonio: *Note Book (memoria del tiempo)*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992, p. 45.

Multitudes, titulado *Multitud* (1959, tríptico 162 × 390 cm, Museu Victor Balaguer, Vilanova i la Geltrú) y pintado casi exclusivamente en negro sobre fondo blanco, ya advertimos esa intención de llenar completamente la tela, aun cuando el artista deja todavía espacios en blanco por algunos bordes. El óleo sobre lienzo completamente abarrotado de cabezas, con amago un año antes que llena toda la parte baja del lienzo, no llegará hasta 1963, con el enorme *La gran muchedumbre* (tríptico 220 × 515 cm, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid). Hay que pararse también en su obra en papel, la cual es inseparable de su obra en lienzo: el soporte usado ya no es una cuestión de jerarquía, ni siquiera los materiales, es una lección que nos han enseñado las vanguardias y que Antonio Saura ha aprendido muy bien. Su defensa del papel como soporte para la pintura es férrea: «Para mí pintar en papel ha sido tan importante como pintar en tela, fundamental...»¹⁰. En 1961 ya ha pintado una multitud sobre papel que inunda toda la superficie pictórica, y la serie *Multitudes* tendrá mayor desarrollo sobre papel que sobre tela, llegando a pintar centenares de obras. Sobre el proceso de llenar todo el espacio de la imagen, Saura es claro:

He tratado de unificar múltiples *aproximaciones* de rostros sin cuerpo, de coordinar dinámicamente conjuntos de antiformas en asociaciones orgánicas como si obedecieran, al igual que en ciertos fenómenos biológicos, a necesidades de unión y de repulsión capaces de generar una sensación de continuidad. Continuidad y expansión, ruptura de los límites, agujeros estructurales, ausencia de centralización, consideración de la superficie pictórica como un ente bidimensional destinado a recibir una sistemática y libre ocupación. Éstas son las características fundamentales de un trabajo rellenador cuyo objetivo es precisamente la ocupación creadora de un espacio inédito¹¹.

La ausencia de *Multitudes* sobre lienzo (de 1963 a 1978/79) coincide casi con un paréntesis importante en su obra: deja de pintar en tela de forma intermitente desde 1964, y se dedica exclusivamente al papel desde 1968 a 1978, toda una década huyendo del lienzo: «la única explicación posible es que el papel se adueñó de mí y llegó un momento en que me sentí imposibilitado psíquica y físicamente a trabajar en tela»¹². Sin embargo, a pesar de abandonar la tela, sigue pintando multitudes, como sigue pintando el resto de sus temas. Con el paso del tiempo, sus retratos (o autorretratos) de masas deformes o deconstruidas mutan y se hacen psicológicamente más complejos. En *Diada* (1978/79) añade colores terrosos y rojizos¹³, además de su inseparable paleta de blancos, negros y grises. Pintar en blanco y negro ha sido una de las características principales de la obra de Antonio Saura, explicada desde la perspectiva formalista —por el claroscuro barroco o por la referencia igualmente tenebrosa y tenebrista de las *Pinturas Negras* de Goya— o desde la perspectiva ideológica —«La negación del color se producía como una reacción,

10. Ríos, Julián: *Retrato...* p. 65.

11. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 46.

12. Ríos, Julián: *Retrato...* p. 65.

13. «Yo pinto con los colores que están en la paleta de Velázquez, en *Las Meninas* (...) me di cuenta por casualidad.» Ríos, Julián: *Retrato...* p. 114.

como consecuencia de un estado de ánimo y, por extensión, como un gesto de rebeldía y repulsa política»¹⁴. En *Oficio de tinieblas* (1979), las cabezas se disponen siguiendo una estructura definida, separadas por grandes surcos negros que aíslan a la vez que unen, disposición que ya no abandonará. Tres ideas clave son las que persiguen al artista en la creación de la serie, «tres puntos de sutura en la misma herida»¹⁵: una, la necesidad y el deseo de pintar telas de gran tamaño; dos, la facilidad (reconocida) que otorga el concepto de repetición y acumulación a la hora de expandir la imagen hasta ocupar toda la superficie; y tres, el profundo significado de la imagen-multitud, de la «imagen-fetiche»¹⁶, las conexiones sentimentales que producen en el cerebro del artista y que, mediante la correspondencia con otras ideas similares, acercará la serie *Multitudes* a otras imágenes-fetiche, tanto del siglo xix como del xx. Esa imagen-fetiche que busca Saura es «un desfile estruendoso de larvas hundidas en claridades y transparencias de arco iris»¹⁷.

Desde 1979, la próxima tela la pintará en 1985, donde los colores terrosos se funden un poco con el blanco y negro en *Multitud-paisaje*. Abandona aún más la paleta de marrones en la primera versión de *Karl-Johann Strasse*, «una multitud en homenaje a Munch»¹⁸, uno de sus artistas imprescindibles. Aquí la aglomeración es más compacta, y la masa de cabezas funcionando como un todo adquiere su máximo exponente: «Saura multiplica las caras sobre la superficie pictórica llenándola completamente de tal manera que la individualidad de cada una quede asumida por el conjunto y que la proximidad de una a otra no haga sino acentuar la deformación de todas y cada una»¹⁹.

Antonio Saura resume el lenguaje de las *Multitudes* en tres temas fundamentales²⁰: el primero es una metáfora de la masa como «nube estructural que avanza (...) expansiva y prolongable, compuesta de forma móvil y cambiante, nunca terminada», que se mueve en un espacio que no está terminado, que está todavía «haciéndose», por la misma invasión que sufre por la multitud, por la «proliferación». Ese masa conforma a su vez el espacio que la atrapa, «rodeada de zonas de diferente densidad que la funden en una totalidad consecuente». Hay que aceptar, dice Saura, tanto el vacío como la huella de la acción. Tenemos dos ideas aquí importantes: el avance, o «huella de la acción», y el espacio donde ocurre esa acción, que conlleva un vacío. Es decir, que la masa es para Saura un todo que se mueve, que no permanece estático, y se mueve en un espacio que tampoco es estático. Es un desarrollo de la imagen pictórica muy moderno, muy cinematográfico.

El segundo tema del que habla Saura es el horizonte del cuadro, aquello de lo que «la masa se aleja», y de la necesidad de emplear los mismos medios pictóricos, «técnica, instrumentos y colores», en la construcción tanto de la masa como del

14. NIETO, Víctor: «El color de la negación del color», en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990 en la colección Argentaria*. Madrid, 1993, p. 28.

15. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 47.

16. *Ibidem*.

17. *Idem*.

18. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 209.

19. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 283.

20. SAURA, Antonio: *Note Book...* pp. 49-50.

horizonte, o en sus propias palabras, «tanto en lo que avanza como en lo que retrocede». La profundidad del cuadro viene dada por «la diversidad de proporciones y de ritmos». Si antes hablábamos del dinamismo de la masa en cuanto al espacio que la rodeaba, ahora hablamos de planos, de profundidad, de una tercera dimensión en el cuadro, o, si se quiere, de algo tan clásico como la perspectiva, que en este caso está «alejada de una solución ilusionista tradicional».

El tercer tema trata sobre algo de lo que he hablado ya: la «ocupación completa de la superficie» y el tratamiento de la masa como un todo, sin olvidar sus partes componentes con identidad propia: «Lectura de la totalidad o del detalle provisto de autonomía a pesar de su condicionamiento al alrededor». Para finalizar, «dentro de las tres posturas», habla de los dos tipos de *Multitudes* nombradas anteriormente: las que forman una masa «continua y barroca» y aquellas cuyas cabezas están separadas por «contornos nítidos» y forman como un *puzzle*.

La culminación de la multitud en lienzo es la segunda versión de *Karl-Johann Strasse* (1997, Óleo sobre lienzo, Tríptico: 200 × 400 cm. Bilbao, Museo Guggenheim), donde se ha terminado por definir la «masa amorfa» como cabezas fácilmente identificables pero igualmente expresivas y expresionistas, una acumulación de «escenas compartimentadas (que) se funden en el hormigüeo y en la profusión y un clamor fluido y ácido (que) se pierde en la lejanía de la superficie agitada»²¹ y que nos conecta con la siguiente idea: ver las *Multitudes* a través de los maestros que inspiraron a Saura: Goya, Munch y Ensor.

3. EL PAVOROSO Y FANTÁSTICO RUMOR DE LAS MASAS

El «rumor de las masas» que incitó a Antonio Saura a pintar las *Multitudes* fue el mismo que en su día percibieron sus maestros. El artista oscense recogió el testigo de la representación de las masas indefinidas y compactas en un momento en el que estaba claro el gran poder de las muchedumbres y su papel —su implicación, su responsabilidad, pero también su sufrimiento y su exterminación— en los logros y los desastres del siglo xx. Sus maestros no lo tuvieron tan claro, y aun así, supieron anticiparse a los acontecimientos de un siglo que iba a terminar brusca y brutalmente con el proyecto ilustrado a partir de 1914. Francisco de Goya y Edvard Munch fueron unos visionarios. Más Goya que Munch, pero los dos al fin y al cabo se adelantaron a su tiempo en su pensamiento²², más allá de su arte —al fin y al cabo, este es plasmación de aquel. Saura mete a un tercero en la misma línea, nombra también a James Ensor como maestro en el arte de representar a las masas indefinidas como una «aglomeración expansiva»²³:

21. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 48.

22. TODOROV, Tzvetan: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

23. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 49.



FIGURA 1. GUSTAVE COURBET, *ENTIERRO EN ORNANS*, 1849–50
ÓLEO SOBRE LIENZO, 315 X 668 CM. PARÍS, MUSEO DE ORSAY.

Goya, Munch y Ensor son, quizás, los pintores que mejor han percibido el pavoroso y fantástico rumor de las masas²⁴.

¿Cómo despojar a un conjunto de personas de sus individualidades y convertirlo en una multitud indefinida que funciona como un todo? El camino que recorren los artistas en diferentes momentos de la historia es el mismo: negándole a cada uno de esos individuos su carácter unitario, su personalidad. Y la historia del arte nos enseña que la personalidad de un individuo está alojada innegablemente en su rostro. El rostro aporta lo más importante de un ser humano: su identidad, el rasgo principal y único que lo diferencia con el resto del mundo. Lo que identifica a una persona son sus facciones, la suma de formas y gestos que componen un rostro. Si borramos esa diferencia entre los seres humanos, si los despojamos de sus rostros, les estamos quitando toda su personalidad y su carácter individual, estamos sometiendo a esos individuos a la masa, les estamos diluyendo en un ente que ahora está por encima de ellos: la multitud. Miremos el cuadro de *El entierro en Ornans* (1849/50) de Courbet (FIG. 1), y hagámonos la siguiente pregunta: ¿qué nos está diciendo la masa de gente en su conjunto? La respuesta es: nada, porque cada persona nos dice una cosa diferente, son elementos individualizados, porque los rostros están definidos. Esos rostros nos hablan de consternación, curiosidad, tristeza, dignidad, contemplación... pero de cada personaje por separado, resultando un gran retrato colectivo muy documentado, con un estudio exhaustivo e individual de cada retratado. Si miramos ahora la obra *Aquelarre* o *El Gran Cabrón* (1819/20–1823) de Goya (FIG. 2), los rostros están indefinidos, son manchas sin forma,

24. *Idem*.



FIGURA 2. FRANCISCO DE GOYA, AQUELARRE (EL GRAN CABRÓN), 1819/20–23
ÓLEO SOBRE PARED, PASADO A LIENZO, 140,5 × 435,7 CM. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

y por lo tanto, funcionan como un todo. Y ese todo sí nos dice algo en su conjunto. Esa masa nos habla de sumisión, de éxtasis, de miedo, en forma conjunta: todos los personajes nos dicen lo mismo. Goya, Munch, Ensor, diluyeron pictóricamente los rostros y les arrebataron los rasgos personales de cada uno, les borraron la forma humana, los rasgos humanos —otorgándoles incluso formas animalizadas—, los convirtieron en elementos deformes, grotescos, desfigurados, para convertirlos en una masa compacta. Y no fueron los únicos que se dieron cuenta de ese arma visual tan poderosa.

Saura nombra luego, en el mismo texto, a Pollock y a Monet, reuniéndolos a todos en la misma «parcela reservada, no como modelos icónicos, sino como ecos fraternos en los cuales (...) el pintor se siente tanto alumno como precursor»²⁵. Son varias, pues, las referencias artísticas que usa Saura en su camino hacia esa representación de las masas, despojándolas del rostro y los gestos individualizados, pero las que me interesan ahora son Goya y Munch. No es el único texto, el anteriormente citado, en el que Saura nombra a Munch, pero es el más significativo al asociarlo con su serie *Multitudes*, y pieza clave en el posterior desarrollo de la conexión entre ambos. Por otro lado, sabemos que la obra de Antonio Saura bebe más de las fuentes de Goya que de otras.

Dice Valeriano Bozal —y es muy significativo— lo siguiente acerca de la serie *Multitudes* de Saura:

Cuando contemplo las *multitudes* de Saura no puedo por menos que recordar una pintura de la Quinta del Sordo: *Aquelarre* o *Gran Cabrón* (...) La multitud de brujas y brujos que se reúnen en el aquelarre (...) no es ya, como lo había sido en pinturas tradicionales, la reunión de un grupo de individuos que suman uno a otro su singularidad,

²⁵. *Idem*.



FIGURA 3. FRANCISCO DE GOYA, *LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO*, 1819/20–23
ÓLEO SOBRE PARED, PASADO A LIENZO, 140 × 438 CM. MADRID, MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

sino que construyen una masa compacta, un conjunto de individuos, ciertamente, que tiene ahora unidad y muestran una entidad común, una personalidad específica en tanto que multitud o masa²⁶.

Surge aquí la primera pieza clave del discurso: las *Pinturas Negras*. Goya, sin embargo, ha trabajado ya con anterioridad esa peculiar representación de las masas: se adivinan algunas formas en los *Caprichos* (1798) y se ven más desarrolladas en los lienzos *Los fusilamientos del 3 de mayo* y *La carga de los mamelucos* (ambos de 1814). Finalmente, es en las estampas de los *Desastres de la guerra* (1810–1814) y los *Disparates* (a partir de 1815) (v. FIG. 4) donde mejor podemos encontrar multitudes de rostros indefinidos. Pero volvamos a las *Pinturas Negras*. En ellas hay varias representaciones de masas como rostros indefinidos y despojados de sus rasgos humanos, aparte de *El Gran Cabrón*, su compañera de sala *La Romería de San Isidro* (v. FIG. 3) (ambas retocadas en su traslado a lienzo por Martínez Cubells), y la ubicada en la sala superior de la Quinta del Sordo, *El Santo Oficio*. Estas tres se unen a las mencionadas anteriormente para poner un claro punto de partida en la representación de masas compactas a través de la indefinición de los rostros por parte de Goya, el primero en hacerlo. Es bien sabido que las *Pinturas Negras* encierran una gran polémica, con repintes, cambios de formato, pinturas debajo de las pinturas, deterioros, etc. Aun así, Goya plasmó un universo personal que adelanta en muchos aspectos el siglo XX, y en el caso que me ocupa, la representación de las masas, la posición del artista aragonés es clara. Veamos qué piensa Bozal de *El Gran Cabrón* (v. FIG. 2):

Las cabezas y los cuerpos de las figuras se mezclan en una unidad superior, de conjunto o masa alucinada, gracias a la libertad del gesto que el brochazo consigue, transmitiendo la sensación de que la alucinada relación es también, y ante todo, física²⁷.

26. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 281.

27. BOZAL, Valeriano: *Pinturas Negras de Goya*. Madrid, A. Machado libros, 2009, p. 89.



FIGURA 4. FRANCISCO DE GOYA, *DISPARATE DESORDENADO (DISPARATE 7)*, 1815-1824
AGUAFUERTE, AGUATINTA Y PUNTA SECA, 24,7 X 35,9 CM. MADRID, CALCOGRAFÍA NACIONAL.

Y sigue:

El colectivo de brujas hereda la fisionomía de las multitudes que asistieron a los autos de fe y a las corridas de toros, y, como ellas, adquiere una personalidad masiva en la acción del espectáculo, como si un espasmo recorriese a todos y cada uno de los personajes²⁸.

Pinta Goya, pues, una masa con «personalidad masiva», con un rasgo común «a todos y cada uno de los personajes»: es este el punto de partida al que me refería más arriba, el del tratamiento visual de la muchedumbre como masa compacta y

28. *Idem*.

con personalidad unitaria. En el caso de *La Romería de San Isidro* —originalmente en la misma sala de la Quinta del Sordo, enfrente del *Gran Cabrón*—, la plasmación de la masa es similar (v. FIG. 3), o incluso más acusada que en el caso anterior, ya que:

En ella pierde el individuo buena parte de su singularidad y destaca su pertenencia a una colectividad, con la que sale (en procesión), con la que se presenta públicamente. En la procesión se exalta una figura, un valor o sistema de valores, es homenaje y reverencia de la colectividad y de todos sus miembros, que hacen pública su condición. (...) Detrás, personajes embozados y una multitud irreconocible en el silencio de la noche (...) Goya ha acentuado la importancia de lo colectivo pintando una verdadera multitud que se pierde en lontananza²⁹.

Bozal destaca la colectividad por encima de la singularidad, a través del recurso pictórico, por supuesto: «La pincelada que Goya ha utilizado es la causante principal de este efecto»³⁰, es decir, que a través de la pintura y su ejecución, borrando los rostros, sumiéndolos en la indefinición del *non-finito*, animalizándolos y robándoles su identidad individual y los detalles de sus gestos, unifica a la masa, la colectiviza transformándola en un todo con un solo rasgo común, a través de un «brochazo libre que unifica unas figuras con otras y hace que todas gocen de la misma naturaleza»³¹. Bozal piensa de manera semejante en cuanto a Saura:

Las multitudes que Antonio Saura ha pintado a partir de los últimos años cincuenta ofrecen una fisonomía semejante a ésta, y, como la pintura de Goya, suelen extenderse en un friso horizontal que acoge a las figuras indiscriminadamente³².

En Goya hay espacios entre los rostros, al igual que en algunas *Multitudes* de Saura, y esos espacios sirven para unir más que para separar, según Bozal. Atraen más que otra cosa, y «esa atracción se produce en el marco de una agitación convulsa, un dinamismo desbordante producido también por la pincelada y por los dislocados perfiles de las cabezas»³³. Una agitación convulsa, término no usado hasta ahora y que hace pensar en la tercera parte de este artículo: *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset. En Saura, la historia del cuadro ha desaparecido por completo, ya no es necesaria; es un punto que va perdiendo su importancia y sobre todo, su necesidad de formar parte de la imagen. Saura no muestra una historia, muestra una «entidad», unas «máscaras», más un paisaje humano que un suceso, «un paisaje de caras y, sobre todo, de ojos, de miradas que devuelven la nuestra»³⁴. Saura pinta, por lo tanto, un espejo, un reflejo de lo que somos: una multitud en el siglo que le ha tocado vivir: el siglo de las masas. Goya también lo hace, nos hace

29. *Idem*.

30. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 282.

31. *Ibidem*.

32. *Idem*.

33. *Ibidem*.

34. *Idem*.

participar en la escena, pero lo hace de manera diferente: hace que algunas caras nos miren, pero sólo algunas: podemos sentirnos partícipes de la escena, o no. En Saura, todas las caras miran al espectador: no hay manera de escapar a la multitud a la vez que la historia del cuadro ha desaparecido por completo. Es como una obsesión, terminas siendo parte de la masa.

Veamos qué piensa Saura sobre la influencia de Goya en su obra: «Está mi interés por el pasado, que es muy amplio; pero las formas que más me interesan son realmente aquellas en donde existe una convulsión de la imagen»³⁵. Hay sin duda una convulsión de la imagen en las masas de Goya, y Saura no solo lo ve, sino que lo aprovecha en beneficio de su universo visual. Goya enseña más que nadie, según Saura: «En Goya aflora aquello que Velázquez oculta, y su sueño de la razón —el suyo propio— entroniza, además, la dimensión deformadora de lo subterráneo»³⁶. Esa deformación es algo inherente al arte moderno, pero Goya no lo sabe todavía; Saura sí, y la convierte en un monstruo libre, en un monstruo con personalidad y estructura propia a través de una «nueva dialéctica basada en la dualidad contradictoria construcción-destrucción», convirtiendo al cuadro en un «ente autónomo, alejado de ella (la fidelidad a la realidad), y por lo tanto monstruoso»³⁷.

Saura, siempre que se habla de su serie *Multitudes* saca a relucir las *Pinturas Negras*, el «conjunto más poderoso del arte español»³⁸:

Están (...) las multitudes de Goya, en los cuadros de la Quinta del sordo. Y las pinturas de Munch. Por ejemplo, la pintura donde aparecen esos personajes aterrorizados cruzando un puente³⁹.

Luego abordaré esa obra de Munch de los «personajes aterrorizados cruzando un puente», pero antes quisiera terminar con la estela⁴⁰ que Goya provoca en el arte moderno, según Valeriano Bozal⁴¹. Bozal nombra cinco senderos por los que recorre la estela de Goya y sus *Pinturas Negras*: lo «goyesco», Goya como «fuente» de otros artistas, Goya como «fuente» para movimientos o tendencias, el mundo de la noche frente a las luces de la razón, y por último, el mundo de la subjetividad, lo grotesco, la violencia, y finalmente el grito. Hace referencia en estos cinco caminos, a artistas tan diferentes como Ensor, Rouault, Kubin, Dix, Füssli, Picasso, Klee, Michaux, Bacon, Jorn, de pasada a Munch⁴² y sobre todo, a Antonio Saura. Es este último sendero, precisamente, el que más recorrido tiene. Bozal hace referencia a un grabado de Ensor, titulado *La muerte persiguiendo al rebaño humano* (1896, Amberes,

35. Ríos, Julián: *Las Tentaciones...* p. 176.

36. SAURA, Antonio: «El Prado imaginario» en SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 204.

37. *Ibidem*.

38. SAURA, Antonio: «Las delicias del jardín» en SAURA, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, p. 61.

39. Ríos, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

40. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* pp. 125-153.

41. Antes que Bozal, otros autores como Lafuente Ferrari hablaron de la «estela de Goya».

42. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* p. 152.

Museo Plantin-Moretus), donde las multitud desprovista de individualidades, los rostros caricaturescos y la masa compacta hace acto de presencia. La masa como aglomeración de gente que pierde su característica principal: su rostro, su diferencia con respecto a los demás, y lo convierte en máscara —si nos referimos a Ensor—, o en monstruo —si hablamos de Saura. Los monstruos de rostro desfigurado e indefinido, pero igualmente humanos, son los que conforman la multitud a partir de Goya. Ese es su mérito, en palabras de Baudelaire: convertir lo monstruoso en verosímil⁴³, es decir, en humano. Y en este monstruo hay que destacar sus ojos: así lo hace Saura, y así lo hace también Munch. La obra más famosa del noruego, *El grito* —cualquiera de sus versiones—, bebe de las fuentes de Goya por la indefinición del rostro convertido en monstruo y por el énfasis que da el artista a los ojos: ojos «abiertos, desquiciados». Las multitudes, tanto de Munch como de Saura, tienden a destacar lo mismo entre la masa compacta y desprovista de personalidad por su indefinición: los ojos abiertos, desquiciados, ojos como grandes pozos sin fondo, como grandes agujeros por donde entrar, o por donde salir. En la indefinición de los rostros, lo único que mantiene el vínculo con lo humano son los ojos, «que de lo contrario serían personajes amorfos, sin expresión»⁴⁴. Es la gran lección que Goya da al arte moderno, a Munch, a Saura, pero también a Auerbach, a De Kooning o a Bacon: «Puede (Goya) resolver un ojo de dos brochazos, retorcer el brazo de *Saturno* como si de un Bacon se tratara»⁴⁵. Son monstruos, pero también humanos al mismo tiempo, como decía Baudelaire. La calidad de monstruo va implícita en lo humano, y esa es una verdad del siglo xx a la que Goya se adelantó. La serie de los *Disparates* (1815–1824) es el conjunto de grabados más cercano a las *Pinturas Negras* (1819/20–1823), y en ello influye por supuesto su proximidad cronológica. La forma de abordar las multitudes en las planchas es la misma que en las paredes de la Quinta del Sordo, como se puede ver en *Disparate desordenado* (Disparate 7, v. FIG. 4), en *Disparate general* (Disparate 9) y en *Disparate ridículo* (Disparate 3), donde los rostros animalizados nos recuerdan las masas de *Aquelarre* o *La romería*.

Munch ya conoce a Goya a principios del siglo xx a través de libros. Uno de ellos es el de Kurt Bertels (BERTELS, Kurt: *Francisco Goya*. R. Piper & Co., Munich y Leipzig, 1907), presente en la biblioteca del artista noruego. Pero no era el único. Además, seguramente, Munch conocía ya los grabados de Goya antes de 1907, ya que en 1885 visita París y luego en 1889 se traslada a la capital francesa con una beca del gobierno noruego. Allí toma contacto con el arte más vanguardista, y es más que probable que se encontrara con la obra del artista español, publicada a lo largo de todo el siglo en Francia. A eso hay que añadir la enorme influencia que ejerció Manet en los artistas de la segunda mitad del siglo xix y su gran interés por los maestros españoles —sobre todo, Velázquez y Goya. El rastro, o la estela, de Goya en Manet se puede ver en el *Fusilamiento de Maximiliano* (1867, Mannheim, Städtische Kunsthalle), claramente inspirado en los *Fusilamientos del 3 de mayo*, sobre

43. *Idem*.

44. *Idem*.

45. BOZAL, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 2002, p. 291.



FIGURA 5. EDVARD MUNCH, ATARDECER EN EL PASEO KARL JOHAN, 1892
ÓLEO SOBRE LIENZO. 85 × 121 CM. BERGEN, COLECCIÓN RASMUS MEYER.

todo, teniendo en cuenta el tema que ocupa este artículo, en el grupo de personas que se asoma por detrás de la tapia, claramente una multitud tratada a la manera de Goya, tan solo 40 años después de las *Pinturas Negras*. «El expresionismo está ya presente en las obras de Goya»⁴⁶, de una manera muy cercana a los postulados visuales del arte moderno, y no sólo como una forma de abordar el cuadro (como puede pensarse de otros «precedentes» del expresionismo, como Grünewald o El Greco). Y todo apunta a que Munch, al estar considerado por la historiografía clásica como un claro precursor y pionero del expresionismo, al estar en 1889 en París, bebió de esa fuente claramente expresionista que es Goya. De todas formas, sea como sea, Munch y Goya llegan al mismo punto, cosa que no pasa desapercibida para Saura, que aprovecha para juntar esos dos caminos en uno solo, a través de las *Multitudes*.

El primer naturalismo de Munch es revisado en ese mismo año, en 1889, a través del conocido como «Manifiesto de St. Cloud», yendo a partir de entonces por caminos más cercanos al expresionismo, cosa que conecta con el artista español. La primera multitud que pinta Munch, tímidamente a la forma de Goya, es *Music on Karl Johan* (1889, Zurich, Kunsthaus), previo al manifiesto, pero es toda una

46. BOZAL, Valeriano: *Pinturas...* p. 132.

declaración de intenciones: la masa es compacta, y los rasgos de individualidad brillan por su ausencia; se inicia el camino que llevará a las multitudes que luego elogiará Saura. Munch aborda entre 1892 y 1894 su época más prolífica de cara a la galería más universalmente conocida: los años de *El grito*. Dos escenas de multitudes destacan sobre el resto, dos cuadros que luego, más de sesenta años después, servirán a Saura como paso necesario desde la representación de las masas de Goya hasta las suyas mismas. Una de ellas incluso inspirará directamente el título de dos de las *Multitudes* del artista oscense: *Atardecer en el paseo Karl Johan* (1892, Bergen, Colección Rasmus Meyer, v. FIG. 5). La muchedumbre de esta obra de Munch se ha convertido ya en una referencia necesaria dentro de la representación de las masas en el arte moderno, y Saura la utiliza en su provecho. La aglomeración de personas en la izquierda del cuadro nos ofrece una muestra inquietante de rostros indefinidos, animalizados y homogeneizados a través de la pérdida de rasgos individuales. Rostros que recuerdan las caras grotescas de las brujas del *Aquelarre* o las máscaras de *La entrada de Cristo en Bruselas* de Ensor (1888, Museo Paul Getty, Malibú, EE.UU.), y que nos infunden, de modo colectivo, temor, alienación y soledad. Munch escribió en su diario:

Todos los paseantes tenían un aspecto curioso, y él se dio cuenta de que lo miraban así, con fijeza, todos esos rostros pálidos en la luz mortecina⁴⁷.

Es una muchedumbre compuesta, como dice Sue Prideaux, por un «desolado ejército de miedosos conformistas, cuya timidez cultural y mentalidad cerrada les hace perseguir todo aquello que no entienden»⁴⁸, una masa compacta con un pensamiento único —y por ello, despojada de sus facciones—, una multitud que, como las de Goya y luego las de Saura, avanza hacia nosotros, «parecen ir en dirección del espectador»⁴⁹, creando una impresión de «cercanía opresiva»⁵⁰.

En la obra puede reconocerse la iconografía clásica de los años del *Friso de la vida*, que incluye pinturas tan famosas como *El Beso* (1892), *Madonna* (1893–1894), *Vampiro* (1893), *El baile de la vida* (1899–1900), *Melancolía* (1894), la versión más conocida de *El grito* (1893), *Junto al lecho de muerte* (1895) o *Ansiedad* (1894). Munch era un artista muy prolífico y se sentía bastante cómodo en cualquier disciplina, por lo que la mayoría de sus obras suelen coexistir en diferentes técnicas, formatos, soportes y materiales, como grabados, dibujos, pinturas sobre cualquier superficie, fotografía e incluso cine. Cada obra dispone de varias versiones, con lo que la riqueza iconográfica y formal se multiplica.

El *Friso de la vida* es la obra capital de Edvard Munch, una especie de macroproyecto artístico que engloba gran parte de sus cuadros, a lo largo de buena parte de su vida, y sin más criterio aglutinador que su visión global y personal de la existencia humana. Es un proyecto universalista, un intento de abarcar todos los aspectos

47. BISCHOFF, Ulrich: *Munch*. Colonia, Taschen, 2011, p. 53.

48. PRIDEAUX, Sue: *Edvard Munch: behind the Scream*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2005, p. 135.

49. BISCHOFF, Ulrich: *Munch...* p. 50.

50. *Idem*.

de la vida que tienen su reflejo literario en las obras de Shakespeare, Melville o Joyce. A ese proyecto dedicará Munch más de quince años, y durante mucho tiempo, toda creación nueva es en cierto modo una pieza más del enorme rompecabezas que dicho proyecto supone.

En 1894, Edvard Munch, usando prácticamente el mismo fondo de *El grito* de 1893, pinta *Ansiedad* (Oslo, Museo Munch). De nuevo, la multitud de caras indefinidas con ojos penetrantes y perturbadores inundan la escena, formando una acumulación de forma piramidal que crea las diagonales tan características del artista noruego. El influjo de Goya es todavía más claro en las versiones hechas en litografía (v. FIG. 6) y xilografía —un poco más tarde, en 1896—, más expresionistas y cercanas a los *Disparates*. A Saura le gusta especialmente esta obra⁵¹, y se referirá a ella como «la pintura donde aparecen esos personajes aterrorizados cruzando un puente»⁵², como ya apunté antes. Prideaux nos habla de esta pintura como una de las múltiples formas que tiene Munch de representar la ansiedad, en este caso, como «una duda intrínseca y presente en cada alma»⁵³. No en vano, la obra forma parte de la tercera sección del *Friso de la vida*, titulada precisamente «Ansiedad», y donde reúne entre otras, a *Atardecer en el paseo Karl Johan*, *El grito*, y *Golgotha* (1900), otra representación de la masa de rostros indefinidos que habría que tener muy en cuenta en el camino de las multitudes de Goya a Saura. Hay un detalle que se repite en las dos obras comentadas de Munch y del que ya he hablado antes: los ojos. La clave de los rostros de Munch está en los ojos, abiertos y desquiciados, como en Goya, como en Saura. Esos grandes agujeros por donde entrar o por donde salir, esos monstruos que se mantienen aferrados a lo humano por los ojos. Borrar las facciones del rostro, animalizarlo, pero dejando los ojos, y además enfatizarlos hasta el expresionismo más puro.

Siguiendo con los grabados de Munch, habría que destacar dos obras. Una es *Panic in Oslo* (1917, xilografía, Oslo, Museo Munch, v. FIG. 7), en la que, de nuevo,



FIGURA 6. EDWARD MUNCH, *ANSIEDAD*, 1896
LITOGRAFÍA A DOS COLORES. 42 X 38,5 CM. OSLO, MUSEO MUNCH.

51. REENBERG, Holger: «Echoes of The Scream» en GETHER, Christian & REENBERG, Holger: *Echoes of The Scream*. Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, 2001, p. 65.

52. RÍOS, Julián: *Las Tentaciones...* p. 114.

53. PRIDEAUX, Sue: *Edvard...* p. 210.

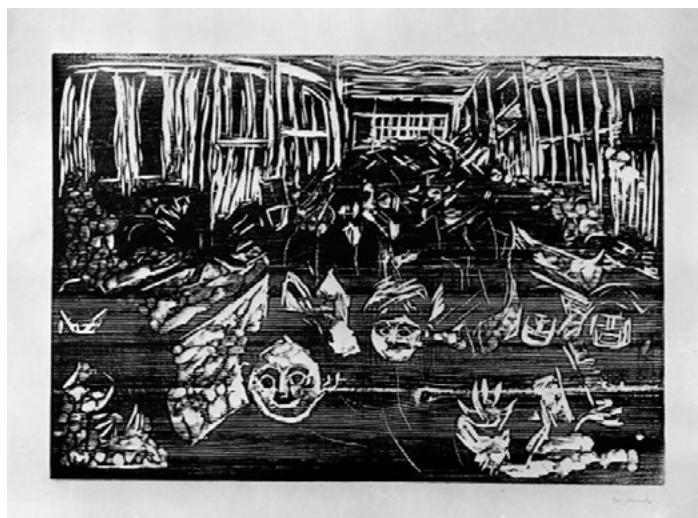


FIGURA 7. EDVARD MUNCH, PÁNICO EN OSLO, 1917
XILOGRAFÍA. 38 × 54,6 CM. OSLO, MUSEO MUNCH.

aparece una muchedumbre al estilo de los grabados de Goya, moviéndose hacia el espectador⁵⁴. Los rostros, por supuesto, están indefinidos. Este grabado está realizado en plena Gran Guerra, como su predecesor, *Panic* (1915, xilografía, Oslo, Museo Munch), y parece que el pánico desatado en Oslo, como en toda Europa, por la irrupción determinante de la guerra, fue punto de partida para las dos obras. Los periódicos de la época relatan disturbios y olas de pánico entre la población, el miedo ante la violencia y la escasez eran patentes⁵⁵, y Munch resuelve las xilogravías, significativamente, al modo de Goya, como además dos dibujos del mismo nombre (*Execution*, 1918 y 1929,

Oslo, Museo Munch), que recuerdan demasiado a los *Fusilamientos del 3 de mayo* como para pasar de largo esa opción⁵⁶. ¿Conocía Munch la serie de *Desastres de la Guerra*? ¿Llega a la misma conclusión visual que Goya por mera casualidad? Más bien causalidad: ambos tienen una concepción visual similar, y les ha tocado vivir momentos parecidos. Además, no hay que olvidar que Munch conoce el arte de Goya, como muy tarde, desde 1907, pero seguramente desde antes. Lo que sí es seguro es que Saura conocía muy bien a los dos, y sus *Multitudes* beben, sobre todo, de ellos.

La segunda de las obras es la serie que realiza en 1917, también en xilografía, para ilustrar el drama histórico *The Pretenders*, de su amigo Henrik Ibsen. Destaca aquí el carácter expresionista y, sobre todo, pretendidamente abstracto de la obra. La forma de representar la masa compacta da un paso más allá, hacia la futura concepción de Saura a partir de los años 50 y 60, no sólo borrando sus facciones, sus rostros, sino compactando aun más la muchedumbre y el caos, representándolos como una acumulación de trazos vigorosos y cercanos al *action painting*, como en *The Pretenders: Jatgeir in Battle at Oslo* (1917, xilografía, Oslo, Museo Munch).

Llegados a este punto, es necesario hablar de la angustia vital de Munch y Saura. La especial inquietud de Edvard Munch acerca de ciertos temas que luego resultaron ser pilares fundamentales del pensamiento y la cultura del siglo xx, y su talento para plasmarlos, no sólo en el lienzo, le acercan a los grandes iluminados y adelantados de la historia de la cultura visual en general. Como Goya, que casi un siglo antes supo adelantar con suprema maestría la angustia del hombre moderno, el horror ante la guerra y el miedo ante las grandes amenazas de la existencia

54. JACOBSEN, Lasse: «History, events and stories» en LAMPE, Angela & CHÉROUX, Clément (eds.): *Edvard Munch. The modern eye*. Londres, Tate Publishing, 2012, p. 210.

55. *Idem*.

56. *Idem*.

humana, sus abismos y sus tinieblas. Tanto Goya como Munch se repliegan sobre sí mismos y pelean contra una enfermedad que los martiriza, para convertir todo eso en una de las mejores manifestaciones del arte de todos los tiempos. Sin embargo, hay una gran diferencia entre ambos artistas universales, y ésta no es sólo el siglo de diferencia que los separa: mientras Goya retrata el drama colectivo, reflejando su drama personal, Munch retrata su drama personal, reflejando el drama colectivo. Aunque al final, el resultado es el mismo.

Antonio Saura fue también un artista muy comprometido con la angustia existencial de una generación que tuvo que sobreponerse a dos guerras mundiales, además de sobrevivir bajo el yugo de una de las últimas dictaduras europeas. Recogió el testigo de sus maestros de lo negro y lo subyacente: Goya, Picasso, los artistas expresionistas abstractos, y por supuesto, Edvard Munch. Recorrió los últimos pasos de la representación de la multitud como una masa compacta y sin individualidades a través de la forma espontánea, la mancha, el trazo, el gesto y la caligrafía.

Veamos por último algunas bases culturales y filosóficas de esa angustia existencial que supone el siglo xx y que deriva en la representación visual de las masas como entes que se mueven como un todo.

4. EL SIGLO DE LAS MASAS

El siglo xx es el siglo de las masas⁵⁷. Masas que acceden al poder, masas que votan, masas que luchan y hacen revoluciones y masas que son exterminadas: el siglo xx posee el macabro récord de genocidios de la Historia de la Humanidad, como dice Delacampagne, se lleva «el gran premio del horror»⁵⁸. Hay una gran diferencia entre ésta y otras épocas anteriores calificadas de más oscuras y más bárbaras: el poder y el alcance de la masa. Desde la revolución industrial, y sobre todo a partir de finales del XIX, la masa se vuelve poderosa por su homogeneidad. A esto hay que añadir el auge de los grandes medios de comunicación de masas, como la prensa, la propaganda política o el cine y la radio, que otorgan más poder aun a la masa en cuanto factor fácilmente manipulable y con una fuerza intrínseca superior a cualquier intento anterior, puesta en bandeja para uso de las élites en su propio provecho. O en palabras de Saura:

He querido, por otra parte, reflejar en estas grandes pinturas el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal por un culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o una súplica: el espectador, al acercarse hasta el fanal, o al situarse dentro de él, sorprende en un relámpago instantáneo la variedad de los rostros en las antiformas de unos antirretratos⁵⁹.

57. PÉREZ LEDESMA, Manuel: «El siglo de las masas» en CRUZ ROMEO, M.ª Cruz & SAZ, Ismael (eds.): *El siglo xx. Historiografía e historia*. Aldaia (Valencia), Universidad de Valencia, 2002, pp. 197–200.

58. DELACAMPAGNE, Christian: *Historia de la filosofía en el siglo xx*. Barcelona, RBA Libros, 2011, p. 17.

59. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 46.

El concepto de masa, muchedumbre o multitud cobra fuerza a partir del Romanticismo, deviniendo en una poderosa fuerza usada sobre todo por escritores como Víctor Hugo ya a partir de 1831: «Las manos y las cabezas de aquel gentío, negras sobre el fondo luminoso, se recortaban en mil gestos extraños (...) Los límites de las razas y de las especies parecían borrarse en aquel lugar como en un pandemónium (...) todo estaba junto, mezclado, confundido, superpuesto; todos participaban de todo»⁶⁰ (v. FIG. 2).

Uno de los primeros teóricos de las masas fue Charles Baudelaire, que, inspirándose en anteriores exploradores de la esencia humana como Edgar Allan Poe⁶¹, desarrolló el concepto de *flâneur*⁶² y se adentró en la psicología de la muchedumbre, tomada como paisaje urbano en sí misma. Fue Walter Benjamin el que atrajo la mirada de los estudiosos de las masas hacia Baudelaire y el *flâneur*, ese «hombre de la multitud» que observa sin ser observado: «La multitud es su dominio (...) Su pasión y su profesión es *adherirse a la multitud* (...) También se le puede comparar, a él, a un espejo tan inmenso como la multitud; a un caleidoscopio dotado de conciencia, que, a cada uno de sus movimientos, representa la vida múltiple y la gracia moviente de todos los elementos de la vida.»⁶³ Leyendo este extracto de *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire parece que estemos ante una *multitud* de Saura. Baudelaire reivindica también un nuevo tipo de paisaje en la pintura expuesta en los Salones, un «paisaje de las grandes ciudades, es decir la colección de las grandezas y de las bellezas que resultan de una poderosa aglomeración de hombres y de monumentos»⁶⁴, es decir, la representación de unas multitudes que ya han tomado la ciudad y por extensión, la sociedad, y que presentan rasgos y características positivas y negativas al mismo tiempo, una contradicción muy presente en el poeta:

El pensamiento de Baudelaire es polivalente: mientras en *El pintor de la vida moderna* exalta la modernidad, en *Las flores del mal* y *El spleen de París* se detiene en sus consecuencias negativas, tanto para la subjetividad del urbanita como para los grupos sociales marginados⁶⁵.

Si para Baudelaire el *flâneur* es fruto del desarrollo urbano y del anonimato que confieren las muchedumbres urbanas («El poeta goza de este incomparable privilegio, ya que puede ser a su guisa él mismo y los otros»⁶⁶), para Benjamin es el producto de una alienación producida por la ciudad misma, pero también por el

60. HUGO, Víctor: *Notre-Dame de París*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010, p. 114.

61. Un valioso ejemplo del concepto de alienación que producen las masas en el individuo se puede encontrar en el cuento titulado *El hombre de la multitud*, en POE, Edgar Allan: *Cuentos completos*. Barcelona, Edhsa, 2009, pp. 329–339.

62. Paseante, callejero. Individuo que se confunde con la masa y forma parte de ella.

63. BAUDELAIRE, Charles: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado libros, 2005, pp. 358–359. (En cursiva en el original).

64. *Idem*.

65. CUARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012, p. 90.

66. BAUDELAIRE, Charles: *El spleen de París*. Sevilla, ed. Espuela de Plata, 2009, p. 65.

desarrollo del «gran capitalismo» durante la segunda revolución industrial⁶⁷. Más interesante resulta el punto de vista de Victor Fournel, que diferencia entre el *flâneur* y el *badaud* o mirón, este último absorbido ya por la masa y carente de personalidad o individualidad:

El simple *flâneur* observa y reflexiona (...) Siempre está en plena posesión de su individualidad. La del badaud desaparece, al contrario, absorbida por el mundo exterior que le fascina, que le interpela hasta el embriagamiento y el éxtasis. El badaud, bajo la influencia del espectáculo, se convierte en un ser impersonal; no es un hombre, es el público, es la multitud⁶⁸.

Esa masa domesticada de mirones es lo que Nietzsche entiende como «chusma»⁶⁹ o lo contrario al «superhombre», es decir, personas acostumbradas a no pensar por sí mismas, a dejarse llevar por un ideal o una creencia superior. Munch era un gran admirador del filósofo alemán —llegó a retratarlo póstumamente en 1906—, y estaba en consonancia con sus ideas de la primacía de la voluntad de poder del hombre por encima de la metafísica⁷⁰. El artista noruego creció rechazando las profundas convicciones religiosas de su padre, y estaba muy seguro de su aversión por la religión: este era el punto que mejor le unía a Nietzsche, y continuamente trataba como central en su vida el problema derivado de la «muerte de Dios». Además, el número de libros del filósofo en su biblioteca era sólo igualado por Dostoyevski, y allá donde iba necesitaba la compañía de alguna de sus obras⁷¹. El irracionalismo entra de lleno en la pintura de Munch tras el naturalismo anterior a 1889, podría decir que comienza con el «Manifiesto de St. Cloud»⁷², y se muestra sobre todo en las imágenes del grupo de la angustia del *Friso de la vida*, donde se encuentran inmersas las obras analizadas en el punto anterior.

El «superhombre» de Nietzsche tiene en Ortega y Gasset su equivalente: es lo contrario al «hombre-masa». ¿Y qué es el «hombre-masa» de Ortega? Parece claro, echando la vista atrás. Es toda aquella individualidad que ha dejado de serlo para formar parte indisoluble de una multitud que piensa y actúa como un todo, la mayoría de las veces, de manera irracional o manipulada por algún poder en la sombra. Son los ladrillos de las multitudes de Goya, de Munch y de Saura. Ortega define ese concepto tan ligado al siglo xx en su obra *La rebelión de las masas* (1930), y resulta imprescindible en el desarrollo cultural español (y europeo) de la primera mitad de siglo.

67. BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres, Verso Editions, 1983, pp. 35–66.

68. FOURNEL, Victor: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. París, ed. Dentu, 1857. (En cursiva en el original). Citado en CUVARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012, p. 37.

69. NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zarathustra*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 151–154.

70. SUANCES MARCOS, A. Manuel: «El irracionalismo: la razón bajo sospecha», en GONZÁLEZ GARCÍA, Moisés: *Filosofía y cultura*. Madrid, Siglo XXI, 2002, p. 357.

71. PRIDEAUX, Sue: *Edvard...* p. 230.

72. *Idem*.

La muchedumbre, de pronto, se ha hecho visible, se ha instalado en los lugares preferentes de la sociedad. Antes, si existía, pasaba inadvertida (...) ahora se ha adelantado a las baterías, es ella el personaje principal. Ya no hay protagonistas; sólo hay coro⁷³.

Ortega da a la masa, o a las aglomeraciones de «hombres-masa», un carácter negativo, por cuanto conlleva una degradación de la sociedad. La rebelión de las masas preocupa al filósofo, porque «conduce a una humanidad sin voluntad como protagonista de la historia»⁷⁴: la multitud es una masa de «muertos vivientes»⁷⁵. Saura es un artista preocupado por la época que le ha tocado vivir, heredera de los grandes desastres acaecidos entre 1914 y 1945. Sus *Multitudes* tienen mucho de esa preocupación, en especial, por las atrocidades de la II Guerra Mundial: «los terribles amontonamientos humanos en el campo de exterminio de Bergen-Belsen»⁷⁶. La masa tiene, como en Ortega, como en Nietzsche y en Munch, como en Goya, una connotación negativa. Pero no hay que olvidar que en Saura hay un cambio en este sentido, más a la manera del Baudelaire de *El pintor de la vida moderna*, viendo ahora a la multitud como vector necesario del cambio en la sociedad, sobre todo en el entorno sociopolítico donde le ha tocado moverse, la dictadura franquista, y potenciado por situaciones como la prohibición del derecho a la manifestación y a la reunión. Saura, como artista comprometido con su tiempo, cree necesario introducir esta variable en sus *Multitudes*.

La multitud, protagonista político en los años republicanos y en los años de la Guerra Civil y «protagonista filosófico» (negativo) de aquellas teorías que vieron en su rebelión uno de los peligros a los que estaba sometida la cultura europea, era un factor decisivo en la España de la posguerra (...). El carácter eminentemente político de la multitud ha sido claramente acentuado por el artista (...), mas lo que ante todo destaca Saura es el protagonismo que la multitud puede llegar a alcanzar⁷⁷.

La masa ya no implica sólo violencia, negatividad y carencia de voluntad. Hay pues, una oportunidad de redimir a la muchedumbre de su destino, hay esperanza de cambio a través de las aglomeraciones.

La multitud es masa viva, conglomerado de identidades específicas confundidas y aniquiladas, masa en movimiento, masa silenciosa de amontonamiento de cadáveres en Bergen-Belsen, masa murmurante de la Karl-Johan Strasse de Munch, masa aulladora de los fusilados del 3 de mayo de Goya, masa inquieta que se manifiesta...⁷⁸

73. ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Barcelona, Espasa, 2009, p. 75-76.

74. NIETO YUSTA, Constanza: «La deshumanización del arte de Ortega y Gasset y el papel del 'hombre-masa'», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.^a del Arte, 25, 2012, p. 299.

75. *Idem*.

76. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 92.

77. BOZAL, Valeriano: *Estudios...* p. 286.

78. WEBER-CAFLISCH, Olivier: *Multitudes (cat.)*. Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2003, p. 23.

5. CONCLUSIONES

Saura es un artista de su tiempo que conecta muy bien con otros maestros que superaron en su día adelantarse y exponer visualmente conceptos del siglo xx, como la angustia, la soledad, el miedo y el grito ante la barbarie. El arte visual siempre genera imágenes conectadas con el subconsciente colectivo y sus fuerzas oscuras, y en eso la historia del pensamiento tiene mucho que decir, empezando por Víctor Hugo y continuando con las muchedumbres modernas de Baudelaire, la angustia existencial de Kierkegaard, el concepto de «chusma» de Nietzsche, el «hombre-masa» de Ortega y su libertad para elegir, el poder que aplasta al individuo en Kafka o Hitchcock, la disolución del sujeto de Foucault —ya en plena posmodernidad— y su concepto de «encierro de los cuerpos», necesario para el desarrollo del capitalismo y que plantea un paralelismo visual especialmente notable en las *Multitudes* de Saura:

Ensanchadas escenas multitudinarias que reflejarán, como si fuesen dragones compuestos de miradas de seres, el clamor popular sometido a la fatalidad, el fanatismo y la superstición como en una catarsis colectiva triunfadora de lo irracional⁷⁹.

Otro aspecto a tener en cuenta es el contexto sociopolítico y las relaciones de Antonio Saura con el franquismo y con artistas comprometidos como Asger Jorn —miembro de la Internacional Situacionista, dentro del grupo CoBrA. La representación de las masas adquiere entonces un sentido fundamental en la frontera entre el modernismo y el posmodernismo, llegando su vigencia hasta nuestros días. Las *Multitudes* de Saura se muestran como un conjunto de imágenes poderosas cuyo origen es complejo, partiendo de Goya para pasar por el norte de Europa, por Munch, Ensor, Monet y, finalmente, por el tamiz de la nueva pintura americana de Pollock.

La repetición obsesiva del tema, los numerosos escritos dedicados a ello, el carácter multidisciplinar de sus obras y sus traumas personales, junto con los de su generación y las precedentes, conectan a Saura y sus *Multitudes* no sólo con la tradición, sino también con el devenir de la historia.

79. SAURA, Antonio: *Note Book...* p. 93.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, Charles: *El spleen de París*. Sevilla, ed. Espuela de Plata, 2009.
- : *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, A. Machado libros, 2005.
- BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: a lyric poet in the era of high capitalism*. Londres, Verso Editions, 1983.
- BISCHOFF, Ulrich: *Munch*. Colonia, Taschen, 2011.
- BOZAL, Valeriano: *Estudios de arte contemporáneo, II. Temas de arte español del siglo xx*. Madrid, A. Machado libros, 2006.
- : *Goya y el gusto moderno*. Madrid, Alianza, 2002.
- : *Pinturas Negras de Goya*. Madrid, A. Machado libros, 2009.
- CUVARDIC GARCÍA, Dorde: *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París, Publibook, 2012.
- DELACAMPAGNE, Christian: *Historia de la filosofía en el siglo xx*. Barcelona, RBA Libros, 2011.
- HUGO, Víctor: *Notre-Dame de París*. Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- JACOBSEN, Lasse: «History, events and stories» en Lampe, Angela & Chéroux, Clément (eds.): *Edvard Munch. The modern eye*. Londres, Tate Publishing, 2012.
- NIETO, Víctor: «El color de la negación del color», en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950–1990 en la colección Argentaria*. Madrid, 1993.
- NIETO YUSTA, Constanza: «La deshumanización del arte de Ortega y Gasset y el papel del ‘hombre-masa’», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.º del Arte, 25, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Así habló Zarathustra*. Madrid, Alianza, 1997.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La rebelión de las masas*. Barcelona, Espasa, 2009.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel: «El siglo de las masas» en Cruz Romeo, M.ª Cruz & Saz, Ismael (eds.): *El siglo xx. Historiografía e historia*. Aldaia (Valencia), Universidad de Valencia, 2002.
- POE, Edgar Allan: *Cuentos completos*. Barcelona, Edhsa, 2009.
- PRIDEAUX, Sue: *Edvard Munch: behind the scream*. New Haven y Londres, Yale University Press, 2005.
- REENBERG, Holger: «Echoes of The Scream» en Gether, Christian & Reenberg, Holger: *Echoes of The Scream*. Ishøj, Arken Museum for Moderne Kunst, 2001.
- RÍOS, Julián: *Las Tentaciones de Antonio Saura*. Madrid, Mondadori, 1991.
- : *Retrato de Antonio Saura*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- SAURA, Antonio: «El Prado imaginario» en Saura, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- : «Las delicias del jardín» en Saura, Antonio: *Crónicas. Artículos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- : *Note Book (memoria del tiempo)*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1992.
- SUANCES MARCOS, A. Manuel: «El irracionalismo: la razón bajo sospecha», en González García, Moisés: *Filosofía y cultura*. Madrid, Siglo xxi, 2002.
- TODOROV, Tzvetan: *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- WEBER-CAFLISCH, Olivier: *Multitudes (cat.)*. Zaragoza, Museo Pablo Serrano, 2003.

Recursos en internet

www.rtve.es

www.museodelprado.es

UNED Linceo+: uned.summon.serialssolutions.com/advanced

Dialnet: dialnet.unirioja.net

Google Académico: scholar.google.es

ARTISTAS ESPAÑOLAS EN LA DICTADURA DE FRANCO (1939–1975)

SPANISH WOMEN ARTISTS DURING FRANCO'S DICTATORSHIP (1939–1975)

Pilar Muñoz López¹

Recibido: 16/06/2014 · Aceptado: 29/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12235>

Resumen

Se muestra la presencia y la trayectoria de las artistas en la Dictadura de Franco (1939–1975).

Objetivos:

1. Mostrar su presencia y su actividad en el arte de la época a través de la bibliografía, artículos, catálogos de exposiciones y documentos.
2. Análisis y recuperación de la actividad de las artistas en el periodo de la Dictadura de Franco.
3. Contribuir a la investigación sobre la historia de las mujeres, así como a un mejor conocimiento de las mujeres artistas para incidir en su visibilización en la Historia del Arte.

Metodología: búsqueda de información, estudio y análisis en orden cronológico.

Conclusiones: presencia destacada pero menor valoración social y artística.

Palabras clave

mujeres artistas; Dictadura de Franco

Abstract

The paper shows the presence and the path of the artists during the Franco's Dictatorship Age (1939–1975).

Goals:

1. To show her presence and activity in the art of the period from the bibliography, articles, catalogs and documents.
2. To analyse and recovery of the activity of the artists in the period of the dictatorship of Franco.
3. To contribute to the research about the history of the women and as a better knowledge about the women artists to increase visibility of the women in the history of art.

1. Universidad Autónoma de Madrid (pilar.munnoz@uam.es).

Methodology: search of information, study and analysis of the temporal order.
Conclusions: it shows the prominent presence of the women but with less social and artistic value.

Keywords

Women Artists; Franco's Dictatorship

1. LA SITUACIÓN DE LAS MUJERES

La victoria del Régimen franquista tras la Guerra Civil, supuso un retroceso en relación a las conquistas que las mujeres habían realizado durante la Segunda República. Podemos considerar que hay una primera etapa que abarca desde 1939, con la victoria de las fuerzas franquistas en la Guerra Civil, hasta los años cincuenta, con el fin del bloqueo y la paulatina apertura al exterior en que España comienza a tener relaciones con el exterior, con lo que comienzan a observarse en las manifestaciones artísticas diversas influencias que proceden del panorama artístico internacional. Comienza a producirse un mayor desarrollo económico y paulatinamente comienza a aparecer una oposición política y social que se reflejará en el arte del período.

El papel y la función que se asignaban a las mujeres, de acuerdo con los cánones del tradicionalismo conservador y de la ideología nacional-católica imperante, excluía a las mujeres de los ámbitos de la vida social y cultural. La «Sección Femenina» de «Falange Española», se encargaba, en este contexto, del adoctrinamiento de las mujeres en estos principios, así como de encauzar las actividades de las mujeres en los parámetros admitidos como adecuados para ellas, siempre relacionados con el cuidado del ámbito doméstico y de la familia.

El Fuero del Trabajo promulgado en 1938 prescribe que *El Estado libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica*, es decir, separación de papeles y ámbitos de actuación para hombres y mujeres por razones de orden y moral (Leyes de 4 de septiembre de 1938 y 17 de julio de 1945). La mujer queda excluida del trabajo y es relegada al ámbito reproductivo del hogar y la familia, se establece la separación por sexos en la escuela y, se refuerzan los esquemas basados en la moral católica tradicional y la instrucción femenina en las actividades prácticas del hogar y las tareas domésticas, así como todos los valores tradicionales, como la sumisión, la obediencia, el recato... El proceso de desarrollo económico y la evolución social propiciaron en los años 50 un leve cambio de actitud hacia el trabajo y el estudio de la mujer. Aunque la mayor parte de los autores defendían el modelo tradicional, algunos defendían el trabajo femenino así como una cultura sólida argumentando que haría de las mujeres mejores esposas, madres o ciudadanas, y otros autores incidían en que el trabajo era una necesidad vital y la base de la independencia para las mujeres. En relación con esta situación, se definía el ámbito de profesiones que podían desempeñar aunque en situación auxiliar o complementaria al varón. La nueva situación económica con la implantación de los Planes de Desarrollo en 1958 favoreció una nueva reforma legal referida al ámbito público y defendida por la Sección Femenina. La «Ley sobre derechos políticos y profesionales y de trabajo de la mujer», aprobada el 22 de julio de 1961, permitía nuevas posibilidades profesionales, el derecho a realizar contratos de trabajo y la igualdad salarial entre hombres y mujeres, aunque seguía restringiendo los derechos laborales de las mujeres casadas. Este requisito para el trabajo de las mujeres no se suprimió hasta 1975. En el último período del franquismo se produjo la incorporación de las mujeres al mundo laboral, aunque con anterioridad muchas habían formado parte del trabajo «sumergido». La educación estaba dominada por la ideología católica que incidía en el papel diferenciado de hombres y mujeres en la sociedad, favoreciendo el mantenimiento de la

estructura familiar patriarcal, que se consolidaba con un ordenamiento jurídico en el que la mujer se encontraba sujeta a la tutela del varón².

2. EVOLUCIÓN DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS: ALGUNAS ARTISTAS SIGNIFICATIVAS

Las ideas que relacionaban arte y virilidad habían sido expuestas en 1935 por Ernesto Giménez Caballero, precursor y teórico del Régimen, artista él mismo y autor de *El Arte y el Estado*³. Sin embargo, las mujeres siguieron participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como lo habían hecho desde el siglo XIX.

En las prácticas artísticas podemos considerar dos tipos de artistas: en primer lugar, correspondiendo fundamentalmente a un primer periodo cronológico, que va de 1939 hasta finales de los 40, aquellas que se integraron en la ideología dominante asumiendo sus valores y el papel y las funciones de las mujeres en la sociedad. Sus obras muestran las características artísticas del periodo, encuadradas en el realismo naturalista. Posteriormente, hasta 1975, un gran número de artistas realizaron en sus obras una experimentación temática y formal relacionada con los cambios que se estaban produciendo en el arte y en la sociedad.

Ya desde los comienzos del nuevo régimen tras la Guerra Civil las artistas participaron en actividades artísticas, como ocurre, por ejemplo en las obras de exaltación bélica e ideológica realizadas inmediatamente después de la victoria franquista, como los diversos monumentos u obras murales conmemorativas de la «Victoria» o el «Alzamiento», los «Caídos», etc. La estética de las ruinas, que conecta el caso español con el fascismo italiano o el nazismo alemán, contó con diversos proyectos de monumentos o con varios dibujos y pinturas, entre ellas la de Carmen Méndez de Terán, presentada en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1943, y titulada *Ruinas del Alcázar de Toledo*⁴. Ese mismo año, fue rechazada por no alcanzar suficiente número de votos la obra de Blanca Fernández de Aldecoa *El Alcázar de Toledo en mayo de 1936*⁵.

En 1939 se realizó en Vitoria la *Exposición Internacional de Arte Sacro*, que tenía como objetivo la exaltación de los héroes caídos por la patria. En esta exposición las mujeres también aportaron obras, como se exponía en la «Revista Y» de la Sección Femenina:

2. RUIZ FRANCO, Rosario: «La situación legal: discriminación y reforma», en NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid, pp. 121–122.

3. GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *El Arte y el Estado*, Madrid, Acción Española, 1935, p. 104.

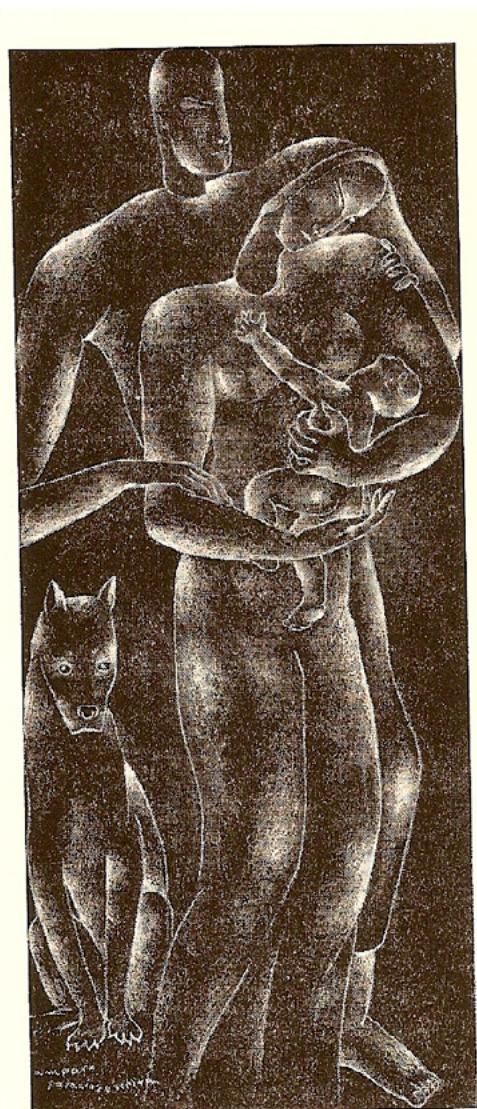
4. LLORENTE, A.: *Arte e ideología en el franquismo (1936–1951)*, Visor, Colección «La Balsa de la Medusa», 73, Madrid, 1995, p. 218.

5. LLORENTE, A.: «La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo (1939–1945)», en SÁNCHEZ Biosca, V. (coord.): *El Alcázar de Toledo*, Revista Archivos de la Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 35, junio de 2000, p. 64.

La mujer española, como aquellas que rezaban en tierras lejanas, ha hecho su aportación extraordinaria al solemne certamen. El objetivo, el mismo. Rezar primero, llevando a España dolorida esa paz hecha cuerpo, fruto magnífico de su desvelo. Cuadros, objetos, labores de costura, esculturas que dirigen su forma a las alturas, en el desvelo mismo de la mujer del mundo de las horas fecundas de la paz victoriosa. Y de este modo la Exposición existe, palpita y vive como una oración más sobre la estampa bella de la Victoria⁶.

Las artistas que participaron en esta Exposición fueron Rosario de Velasco, Marisa Roësset, Condesa Latina, Georgette Ydewalle, Condesa de Valmarana, Mercedes Llimona, María Cardona, Margarita Sans Jordi, Julia Minguillón, María Laach, Jeanne Hennelynck, Ella Broesch, Charlotte Lawrenson, Pauline Peugnez, Margarita Huré, Matilde de Marquina, Mercedes de Novoa, Matilde Fernández de la Henostrosa, las hermanas De Gusi, las señoritas de Tous y Margarita Naviello⁷; todas ellas damas de alta posición social o vinculadas a dirigentes y hombres relacionados con el Régimen. Éste fue el prototipo de mujer a la que se permitía participar en exposiciones artísticas en un primer momento.

En el año de 1940 se realizó la primera exposición artística promovida por el régimen franquista tras la Guerra Civil, que se llamó «Exposición del Dibujo, acuarela y grabado mediterráneo, 1839-1939», y que se celebró en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1940⁸, patrocinada por las Jefaturas Provinciales de Falange Española Tradicionalista de las JONS de Madrid y Valencia. En esta primera exhibición artística organizada por las nuevas autoridades tras la victoria, casi todas las obras eran de artistas del siglo XIX o primeras décadas del XX, algunos ya fallecidos, y dentro de la tónica general de las Exposiciones Nacionales, que posteriormente, a partir de 1941, volverían a reanudarse en la misma línea anterior a la guerra. De los noventa y cinco artistas presentes en la Exposición, destacó la presencia de una



Amparo Palacios Escrivá (1911)
COMPOSICIÓN (Lápiz blanco sobre negro)

FIGURA 1. AMPARO PALACIOS ESCRIVÁ: COMPOSICIÓN (1939)
CATÁLOGO DIBUJO, ACUARELA Y GRABADO MEDITERRÁNEO. 1839-1939, IMPRENTA LA SEMANA GRÁFICA, VALENCIA, 1939, LÁMINA LXXXIX.

6. LÓPEZ IZQUIERDO, R.: «Ad Maiores Dei Gloriam», en *Revista Y*, julio de 1939.

7. AGUILAR CARRIÓN, Isabel: «El Programa Cultural de la Sección Femenina: vía de escape y mecanismo de control social de la mujer en la España franquista» en *Actas del XI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Granada, 12-15 de septiembre de 2012, p. 12.

8. Catálogo *Exposición del dibujo, acuarela y grabado mediterráneo, 1839-1939*, Museo de Arte Moderno (febrero-marzo 1940), Madrid, 1940.

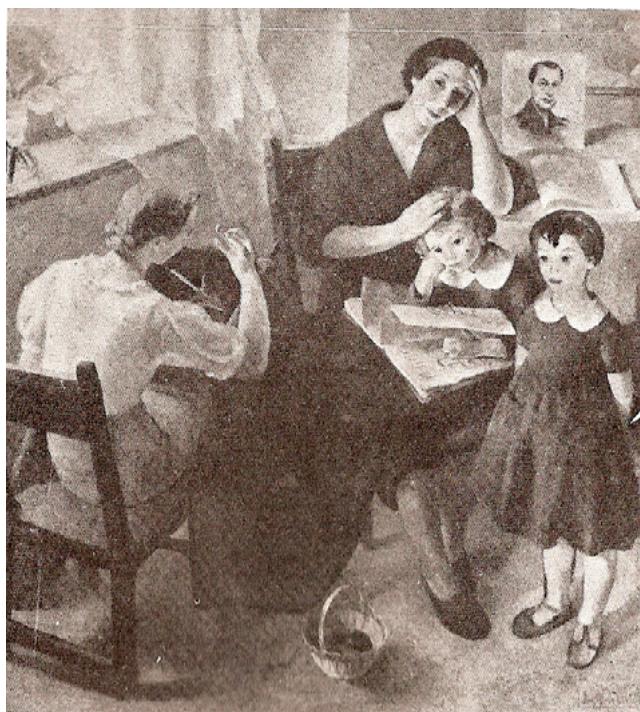


FIGURA 2. JULIA MINGUILLÓN: *BORDADORA DE FLECHAS* (1937)
CARBALLO CALERO-RAMOS, M.ª VICTORIA: JULIA MINGUILLÓN,
LA CORUÑA, FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA, 1984, p. 34.

mujer: Amparo Palacios Escrivá (1911-1981), que posteriormente tendría una actividad artística destacada y reconocida, tanto en España como en otros países. Por otra parte, la obra contrastó con el resto de las obras mostradas, pues mostraba un aspecto mucho más cercano a la modernidad que el resto de las expuestas. En el tema, sin embargo, se encontraba dentro de las convenciones admitidas por el régimen como adecuados para las mujeres, pues estaba constituido por un grupo familiar, en el que la mujer, que llevaba en brazos a un niño en su función maternal, es envuelta y protegida por los brazos masculinos (FIGURA 1).

Dentro del arte de propaganda, en el que se mezclan exaltación ideológica y política con representación de líderes, encontramos un cuadro de Julia Minguillón titulado *Bordadoras de Flechas*, que incluye un retrato de José Antonio Primo de Rivera, y en el que algunas mujeres bordan la bandera de Falange (FIGURA 2). La obra presenta el tema desde un punto de vista femenino, mostrando a

mujeres realizando las actividades propias de su sexo, según la mentalidad vigente y que se pretendía fomentar y reforzar. En años posteriores la obra fue exhibida en diversas exposiciones en Europa y América dentro de la política de propaganda.

Dentro de las actividades culturales llevadas a cabo por la Sección Femenina, podemos encontrar las exposiciones artísticas.

En 1944, con motivo de la 11 Concentración Nacional de la Sección Femenina, se llevó a cabo una importante exposición de mujeres artistas, según la selección realizada previamente por la Delegada Nacional. La exposición se realizó primero en El Escorial y, posteriormente, se trasladó al Círculo Cultural Medina de Madrid con un total de setenta obras de artistas como María del Carmen Álvarez de Sotomayor, Marisa Roësset, Rosario de Velasco, Justa Pagés, Eulalia Luna, Pilar Largarde y Aurora Mateos, entre otras.

Asimismo, algunas artistas obtuvieron premios destacados en certámenes convocados por la Falange, como Covadonga Romero Rodríguez (1917), escultora y pintora asturiana que consiguió el primer premio de escultura en el Primer Premio de Escultura de la Obra Social de Educación y Descanso⁹.

Del 2 al 16 de abril de 1947 se organizó otra exposición de artistas femeninas entre las que participaron María del Carmen, María Josefa y Pilar Álvarez de Sotomayor,

9. vv.aa. *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo xx*, vol. 12, Forum Artis, s.A., Madrid 1998, p. 3708.



FIGURA 3. JULIA MINGUILLÓN: *LA ESCUELA DE DOLORÍÑAS*
CARBALLO CALERO-RAMOS, M.^A VICTORIA: JULIA MINGUILLÓN, LA CORUÑA, FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA
MAZA, 1984, P. 95.

hijas del prestigioso pintor Álvarez de Sotomayor, Pilar Barrera, Pilar Carrillo de Albornoz, Tere Font, Josefina Gallo, Irene y Pilar Gracia, Ana María Jurado, Emilia Lagarde, Merche Leza, Aurora Lezcano, Marquesa de O'Reilly, Eulalia y María Josefa Luna, Sofía Morales, Justa Pagés, Amelia Portella, Marisa Roësset, Maruja Rodríguez de Aragón y María Ana Rojas¹⁰, entre las que podemos reconocer algunas de las damas pintoras que aparecían en las páginas de *Arte y Hogar*. El único requisito que se solicitaba para participar en estas exposiciones era la afiliación a la Falange Española (FET de las JONS) o a alguna de sus filiales (SEU, SEM, CNS)¹¹.

Si bien estas exposiciones, poco divulgadas por la prensa, constituyan un escaparate de las producciones artísticas de las mujeres, sin embargo lo hacían en el ámbito reducido de la ideología admitida para las mujeres de las clases altas afectas al Régimen. No tuvieron, por tanto, una proyección amplia fuera del selecto

10. AGUILAR CARRIÓN, Isabel: *op. cit.*, p. 76.

11. PÉREZ CAMARERO, M.^a de los Dolores.: Diario ABC, octubre de 1945.

círculo social en el que se realizaban y exhibían aunque también mostraron obras de artistas que, trascendiendo los círculos privados o de correligionarias, llegaron a los circuitos artísticos de la época, adquiriendo éxito y prestigio como artistas.

También algunas revistas, como la *Revista Y, para la mujer*, dirigida y fundada en 1938 por Marichu de la Mora, se hacían eco de la participación de las artistas en la Exposiciones Nacionales, lo que significaba el reconocimiento de los valores y los logros de las pintoras y escultoras¹².

Hubo también un gran numero de mujeres que tuvieron una notoria actividad artística, participando en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y en otros acontecimientos artísticos, como es el caso de Julia Minguillón, quien en la primera Exposición Nacional tras la Guerra Civil (1941) obtuvo la primera medalla con su obra *La Escuela de Doloriñas*, siendo ésta la primera y última vez en la historia de las Exposiciones Nacionales en que, sorprendentemente, se concedió a una mujer la máxima distinción. En esta obra, de relativa modernidad, la artista mostraba el interior de una escuela rural en el cual una maestra aparece rodeada de niños. Es interesante resaltar que, por encima de las connotaciones de ideología conservadora en relación con la exaltación del mundo rural tradicional, la artista ha presentado en su obra la actividad, generalmente olvidada por los artistas masculinos, de una modesta maestra de pueblo en su lugar de trabajo (FIGURA 3).

También en esta Exposición participaron otras artistas, entre ellas, Marisa Röesset que obtuvo medalla de segunda clase con su obra *La Anunciación*. Esta artista cultivó especialmente el género del retrato y también el de la pintura religiosa. Desde finales de los años 40 dirigió un Estudio-Academia de pintura a donde acudieron muchas mujeres de clase social alta. Algunas de ellas adquirirán con el tiempo renombre como artistas. Marisa Röesset alternó su labor docente con su trabajo artístico. Falleció en 1976.

Las mujeres, tal como habían hecho en épocas anteriores, participaron en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes¹³, máximo exponente del arte académico que en esos momentos, lo mismo que en décadas anteriores, triunfaba en España. Sobre su participación, Bernardino de Pantorba dijo en 1948:

[...] entre esas obras «rechazables», nunca escasas, que por presiones amistosas e influencias de sus autores «salvaban» el peligro de la no admisión y pasaban a engrosar el catálogo de lo expuesto, los principiantes —muy torpes todavía, pero ya impacientes—, los discípulos —y las discípulas!— de maestros con alta vara en el seno del Jurado¹⁴.

En su opinión, la presencia de estas artistas se relacionaría con las corrupciones en la asignación de premios y prebendas, y su inclusión en la lista de distinciones constituiría, por tanto, un reconocimiento implícito al maestro de las jóvenes, lo

12. En la *Revista Y* también colaboraron artistas como Teresa de Arteaga, Carmen Parra, María Claret, Graziella Niño, Ángeles López Robert, Marisa Röesset o Ángeles Santos (n.º 30, 1940) en calidad de ilustradoras.

13. PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España* (Primera Edición, 1948), Madrid, ed. por Jesús Ramón García Rama, 1980.

14. PANTORBA, B. de: *op. cit.*, p. 29.

cual nos transmite la idea que las obras de las mujeres tenían en la consideración de algunos críticos.

Las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes constituyeron el acontecimiento artístico de carácter institucional más importante hasta la Exposición Hispanoamericana de Arte de 1951, en que la política artística y cultural cambió notablemente a causa de los cambios en la coyuntura internacional, y la necesidad de dar una idea de modernidad de la cultura española de cara al exterior. Las obras que se expusieron eran una muestra clara del arte que se realizaba y se valoraba socialmente, un arte enraizado en la tradición más conservadora y académica, de acuerdo con los valores propugnados desde el poder político, y que, al mismo tiempo, mostraban un continuismo con las Exposiciones celebradas con anterioridad a la Guerra Civil, de acuerdo con los gustos imperantes en la clase más elevada socialmente.

Los temas también reflejaban las premisas ideológicas en los que se fundamentaba el sistema: temas religiosos, paisajes, bodegones, personajes rurales idealizados, retratos de personajes de la alta sociedad, entre los que abundan las señoras, etc.

Los artistas participantes en las Exposiciones debían acatar los principios ideológicos franquistas (El Movimiento y la Falange), requisito indispensable para poder participar.

El porcentaje de participación de las artistas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1939 a 1968 giró en torno al 10% del total de artistas expositores.

Si en el terreno de los aspectos artísticos materiales y estilísticos las artistas no se apartaban de los cánones admitidos y establecidos por las autoridades artísticas académicas, en lo relativo a los temas el repertorio es también semejante. Sin embargo, en lo que respecta a la representación de la figura humana, existe un tema, cultivado por hombres y mujeres, pero en el que las mujeres muestran una interesante variación: el tema de la figura femenina.

Éste es, por otra parte, un tema especialmente cultivado por las pintoras, pero mientras los artistas masculinos solían representar imágenes de mujeres (retratos de damas de las clases altas, familiares, como madres, esposas o hijas, o bellas mujeres desconocidas de las clases populares) que se mostraban posando en forma generalmente pasiva, las artistas mostraban un gran número de obras en las cuales aparecían las mujeres en sus actividades y contextos cotidianos, dándonos así una visión de la vida de las mujeres en aquellos años.

Entre las artistas que realizaron obras murales en este período, encontramos a Rosario de Velasco y Adela Tejero (Delhy). Sus obras son consideradas más obras aisladas realizadas en el período histórico franquista que como obras franquistas. Sus pinturas murales, como las de otros muralistas, entre los que se encontraban Germán Calvo, Sánchez Cayuela y Villa Arrufet, se incluyeron entre las obras de arte religioso.

La opinión sobre estos murales refleja las ideas sobre las obras artísticas femeninas:

[...]Otras veces lo religioso era aliado de lo sensiblero y sentimental, como muestra la decoración que Rosario de Velasco realizó, en 1942, en la capilla de la residencia de señoritas Teresa de Cepeda —que resultó tan «kitsch» como la educación que recibían las citadas señoritas— de la que la revista «Vértice», siempre atenta a estas actividades,

comentaba: «Lo que sorprende en este nuevo templo es la forma delicada con que se ha resuelto el problema del espacio para dar como resultado el arte y la liturgia, la piedad y el buen gusto», o el decorado que ese mismo año hacía Delhy Tejero para la capilla del domicilio de Auxilio Social de la calle General Sanjurjo (Madrid)¹⁵.

Lo que caracterizaba básicamente a la programación que, desde ámbitos políticos e ideológicos, se realizaba en España en los terrenos de la cultura y el arte, es el rechazo a las vanguardias históricas. Los movimientos artísticos posteriores al Impresionismo (y este es aceptado paulatinamente y con reticencias), eran considerados negativos, contrarios al espíritu de «lo español», «rojos», etc.

Sin embargo, con el paso del tiempo, estas posturas irán cediendo hasta el punto de que en 1.951, con la Bienal Hispanoamericana, se aceptó e incluso se exhibió un arte plenamente integrado en los presupuestos de la modernidad, como postura política que trataba de demostrar al mundo que el régimen del General Franco estaba en la órbita de lo que se reconocía como más avanzado en el mundo de la cultura y que, por tanto, no era un régimen retrogrado y enquistado en el pasado.

Las artistas formaron parte también, en el criterio de las autoridades, de lo más avanzado en materia artística, digno de ser mostrado al exterior como lo más representativo del arte de nuestro país, como lo demuestra su presencia en la Exposición de Arte Español de Buenos Aires (1947)¹⁶, en la que participaron M.^a del Carmen Álvarez de Sotomayor, María Gutiérrez Blanchard, Teresa Condeminas, que presentó un desnudo que habría sido censurado en España (FIGURA 4), Menchu Gal, Carmen de Legísima, Magdalena Leroux de Pérez Comendador, Mariana López Cancio, Julia Minguillón, Marisa Röessel y Delhy Tejero. De un total de ciento cuarenta y ocho artistas presentes en la exposición estas diez mujeres fueron seleccionadas por las autoridades con competencias en el ámbito artístico tanto por su enraizamiento con la tradición más conservadora como por su adscripción a las posiciones de la nueva figuración de la modernidad.

Entre las artistas con una participación notable en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y, en algunos casos, con distinciones importantes, queremos destacar a tres: Julia Minguillón, Rosario de Velasco y Delhy o Adela Tejero.

Las dos primeras se vincularon a la pintura de corte tradicional que se exponía en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero que desde muy pronto fueron incorporadas por los responsables de las muestras internacionales de pintura a las exposiciones que se realizaban fuera de nuestro país.

Julia Minguillón y Rosario de Velasco fueron seleccionadas y participaron en las Bienales de Venecia (Rosario de Velasco: 1932, 1934, 1936, 1940, 1942; Julia Minguillón, 1942)¹⁷.

15. GARCÍA UREÑA PORTERO, Gabriel.: «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en BONET CORREA, Antonio (coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981, pp. 121-122.

16. Catálogo *Exposición de Arte Español Contemporáneo. Buenos Aires 1947*. Madrid, Hauser y Menet, 1947.

17. VV.AA.: *Un Siglo de Arte Español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia (1895-2003)*. Madrid, Turner/Ministerio de Asuntos Exteriores/Fundación BBVA, 2003.

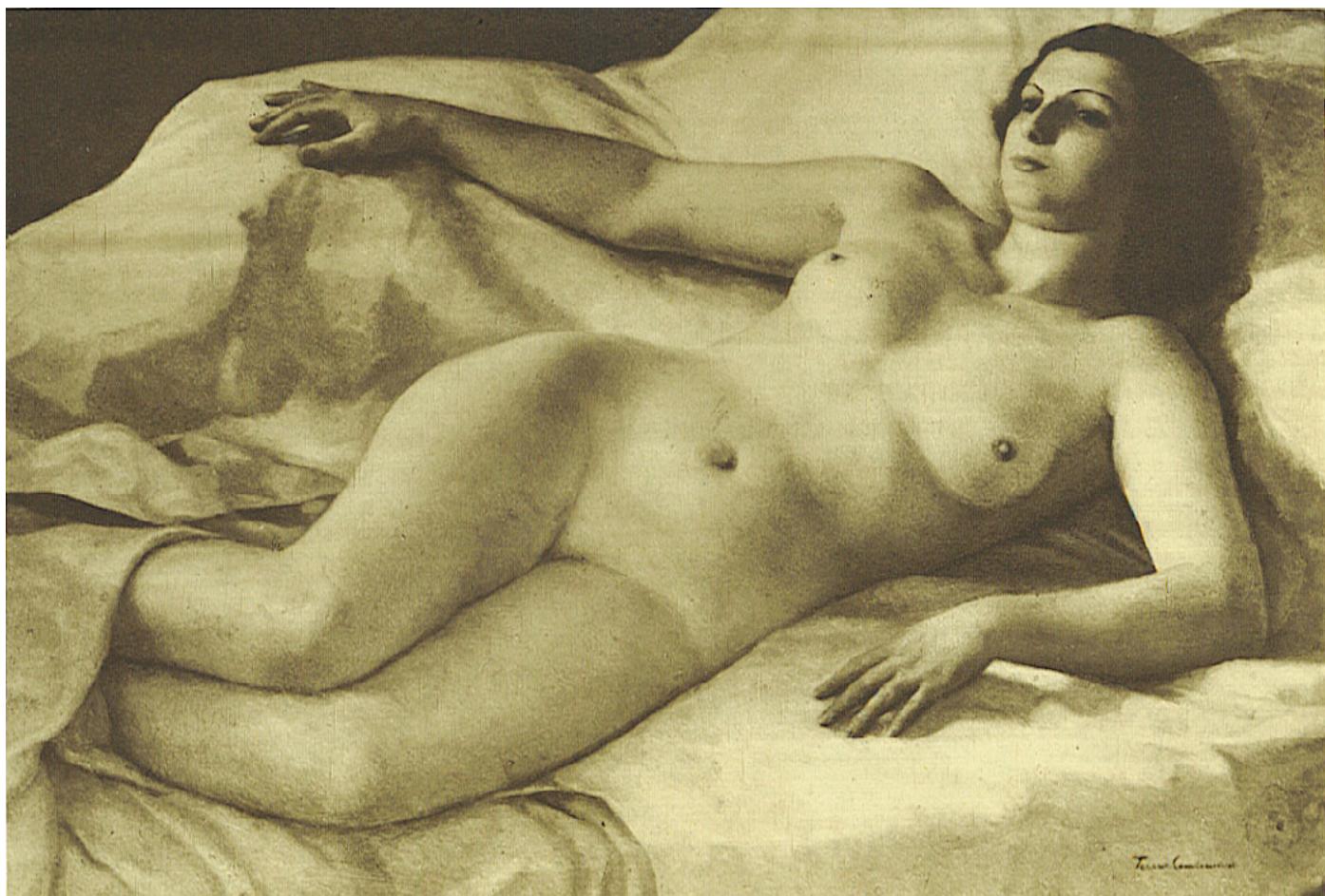


FIGURA 4. TERESA CONDEMINAS: DESNUDO (1947)
CATÁLOGO EXPOSICIÓN DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO 1947. MADRID, HAUSER Y MENET, 1947, P. 25.

Delhy Tejero fue una de las pocas artistas femeninas de las cuales el Estado adquirió obras, entre 1939 y 1951, al margen de las premiadas en las Exposiciones Nacionales.

Participó, a partir de 1945, en el movimiento llamado «Joven Escuela Madrileña» que la Galería Buchholz de Madrid potenció por medio de la realización de exposiciones, en las cuales se mostraba lo más valioso de la joven nueva pintura (FIGURA 5)¹⁸.

En estos años en el Salón de los Once, fundado por Eugenio D'Ors, así como en la Academia Breve de Crítica de Arte, se defendía una «tercera vía» para la expresión artística, a medio camino entre el anquilosado academicismo de las Exposiciones Nacionales y una renovación drástica de los valores artísticos que conectasen con la vanguardia histórica, en una línea de figurativismo renovador que no excluía las tendencias expresionistas y abstractas.

18. VILA, M.D. & SÁNCHEZ, T. (ed.): *Delhi Tejero. Los Cuadernines*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004.



FIGURA 5. DELHY TEJERO: ZAMORANA (1934)
CATÁLOGO DELHY TEJERO. 111 DIBUJOS. EXPOSICIÓN MUSEO
MUNICIPAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO. AYUNTAMIENTO DE
MADRID, 2005, P. 99.

Solamente tres mujeres figuraron en el Salón de los Once: María Blanchard, uno de los valores más prestigiosos de la vanguardia española, muerta en París en 1932, Olga Sacharoff, una artista cuya producción principal fue realizada antes de la Guerra Civil, desde presupuestos de un surrealismo ingenuista y que, a pesar de no ser española, trabajó y residió en nuestro país.

Finalmente Rosario de Velasco, ganadora, en 1932, de una medalla de segunda clase en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, y cuya obra poseía la calidad y modernidad necesarias como para incluirla plenamente en los presupuestos y las exigencias plásticas de la Academia Breve de Crítica de Arte.

Con la excepción de Rosario de Velasco, que gozó de gran prestigio durante todo este período participando en exposiciones organizadas y patrocinadas por las autoridades, las otras dos representarían el trabajo creativo en una fase anterior, y en conexión con las vanguardias que tan rechazadas fueron durante este tiempo en nuestro país.

La exposición de sus obras y su reconocimiento por la Academia Breve de Crítica de Arte, significó la inclusión de esas vanguardias entre lo más apreciado y selecto para los entendidos y críticos de arte.

Delhy Tejero fue una de las artistas más valoradas por el régimen franquista y una de las que consiguió un mayor apoyo institucional por parte de las autoridades por el prestigio de su trayectoria personal y artística y sus apoyos y conexiones con personajes importantes, que la encuadraron dentro del bando vencedor. Su posicionamiento como artista y como mujer le llevó a asumir e interiorizar la condición femenina impuesta por el poder político, dentro de los parámetros de una religiosidad y una moralidad católicas que la impulsaron a censurar y destruir todas aquellas pinturas que había realizado antes de la guerra que transgredían las normas sociales y la moralidad que se esperaba de las mujeres. Su inclusión en la Escuela de Madrid y las características de sus obras le hicieron conectar con la modernidad.

Entre los géneros cultivados por Julia Minguillón tuvieron especial importancia el paisaje y especialmente el retrato, ya que por su relevancia social y su éxito como artista, se convirtió en retratista afamada de personajes y especialmente mujeres de la alta sociedad. En 1937 conoció al que sería su marido, Francisco Leal Insua, que fue una personalidad destacada dentro del sistema político.

Rosario de Velasco Belaustegigoitia (1904-1910?-1991), en 1932 obtuvo una segunda medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *Adán y Eva* (FIGURA 6), y el Primer Premio de la Exposición del traje regional con la obra

Maragatos. Fue también ilustradora gráfica, colaborando en revistas como *La Esfera* (1927), o *Vértice*, y realizando ilustraciones de libros, así como muralista, realizando los frescos del Palacio de San Boal, en Salamanca, la Iglesia de San Miguel en Vitoria, hoy desaparecidos, y la capilla de la Residencia para señoritas Teresa de Cepeda (1942). En julio de 1936 formó parte del grupo de mujeres cercanas a Pilar Primo de Rivera que fundó la Sección Femenina de la Falange¹⁹. En plena Guerra Civil, contrajo matrimonio fijando su residencia en Barcelona, desapareciendo del panorama artístico, en consonancia con la ideología del momento. No obstante, algunas de sus obras anteriores a la Guerra fueron expuestas en diversas Exposiciones institucionales, especialmente *Adán y Eva* (1932). En 1962 reapareció en el Salón Femenino de Arte Actual, evolucionando hacia una figuración de atmósfera indefinida y surreal. Con importantes conexiones y contactos personales con relevantes personalidades del régimen, intelectuales, políticos, aristócratas, artistas..., mantuvo su prestigio artístico a pesar de su vida retirada, lo que se tradujo en su presencia en un gran número de exposiciones institucionales en las que constituyó uno de los referentes, aunando clasicismo y modernidad.

Estas tres artistas, Delhy Tejero, Julia Minguillón y Rosario de Velasco, partiendo de una situación social privilegiada, llevaron a cabo su trabajo de creación plástica en las coordenadas ideológicas que el franquismo estableció para las mujeres, especialmente la posición de religiosidad y moralidad católicas, el acatamiento de los valores y principios políticos y sociales, y, salvo en el caso de Delhy Tejero que no estaba casada, la priorización de lo doméstico y familiar como exhibición de feminidad.

Desde presupuestos más de ruptura con la tradición, en la búsqueda de una experimentación estética renovadora y que conectase con las tendencias estilísticas y plásticas vigentes fuera de España, encontramos el trabajo de varias artistas desde finales de los años 40, en que comienza a hablarse de una Escuela de Madrid relacionada con la Escuela de Vallecas, en la que habían participado artistas de la

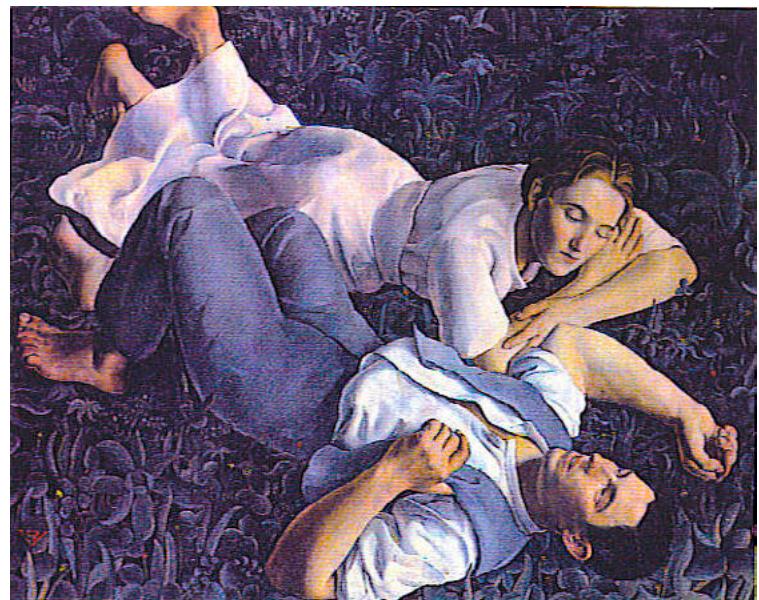


FIGURA 6. ROSARIO DE VELASCO: ADÁN Y EVA (1932)
COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA DE MADRID,
SALA 207. CATÁLOGO.

19. DE ARAMBURU, Luisa María: «La semilla», *Revista Medina*, (Octubre de 1943): «Modestamente, sin sitio determinado, empezamos a reunirnos para fundar la primera Sección Femenina de Falange Española (...) Todo sin estridencias, sin ruidos, serena y firmemente, al lado de los hombres, siendo su complemento y su apoyo (...) Rosario Velasco, en la camilla de una casa madrileña, dibujó el guión de Mando que se alza en el despacho de la Delegada Nacional.»

vanguardia, de 1927 a 1936, tales como Alberto, Benjamín Palencia, Maruja Mallo o Luís Castellanos.

En 1945 la Galería Buchholz organizó una exposición con el nombre de «Joven Escuela Madrileña», a la que concurrieron entre otros artistas, Juana o Ana Faure. Faltaba homogeneidad en este conjunto de artistas y hubiese sido más adecuado titular la exposición «Jóvenes pintores madrileños». Casi todos ellos se consagraron con las excepciones de Eustaquio Fernández de Miranda y Juana Faure²⁰. Entre las mujeres que formaron parte de la Escuela de Madrid, encontramos a Delhy o Adela Tejero, Juana o Ana Faure y Menchu Gal.

Como representante de este proceso de cambio en la concepción y la práctica artística, Menchu Gal (1919–2008) participó en la Bienal de Venecia de 1950 y, posteriormente, en otras muestras artísticas, dentro y fuera de nuestro país, siempre como exponente de la Escuela de Madrid. Nació en Gain Gainean (Irún, Guipúzcoa), hija de una familia sin problemas económicos. Durante los setenta y siete años de intensa vida pictórica realizó setenta exposiciones individuales y doscientas treinta y dos colectivas; obteniendo premios como el Primer Premio Nacional de Pintura (1959), y la Medalla de Oro de Guipúzcoa (2005), e impulsando a las nuevas generaciones de pintores vascos en las últimas etapas de su vida (FIGURA 7).

En Barcelona, a partir de 1948 las Galerías Layetanas se propusieron exponer obras de pintura que significasen una andadura posterior a la aportación impresionista. El intento servirá de apoyo para conectar la pintura con la vanguardia histórica y para nuevas tentativas de renovación vanguardista. Entre otros artistas como Tapies, Cuixart, José Guinovart, etc., encontramos el nombre de Nuria Picas quien participó con su obra en este movimiento de renovación.

En 1950, en vísperas de la Bienal Hispanoamericana de Arte que significaría la entrada definitiva de España en los escenarios y los cenáculos del arte contemporáneo, en el archipiélago canario surge el grupo LADAC (los arqueros del Arte Contemporáneo), en el que militaron por un tiempo Manolo Millares, Monzón, José Julio, Alberto Manrique, el escultor Plácido Fleitas y la pintora Elvireta Escobio que acabaría convirtiéndose en la mujer de Manolo Millares, y que subordinaría su carrera y su vida a la de su marido.

También en 1950 surge en Barcelona el grupo LAIS, del que formaban parte Rogent, Capdevila, Surós, Estradera, Surroca, Planasdurá y María Jesús Solá.

Estas fueron las artistas que tuvieron una mayor presencia en el escenario artístico español durante estos años, de 1939 a 1951. Las mujeres participan desde los parámetros establecidos en el arte oficial que se canalizan a través de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes y las de Otoño, y forman parte, asimismo, de los intentos de renovación plástica.

Su obra y su actividad son, sin embargo, menos valoradas que la de los artistas masculinos y en algunas ocasiones, como en el caso de Juana Faure, su trabajo y su figura desaparecieron por completo del panorama artístico.

20. BOZAL, Valeriano: *Pintura y Escultura españolas del siglo xx (1939–1990)*. Madrid. «Summa Artis», vols. xxxvi y xxxvii, Espasa-Calpe, 1996, p. 195.

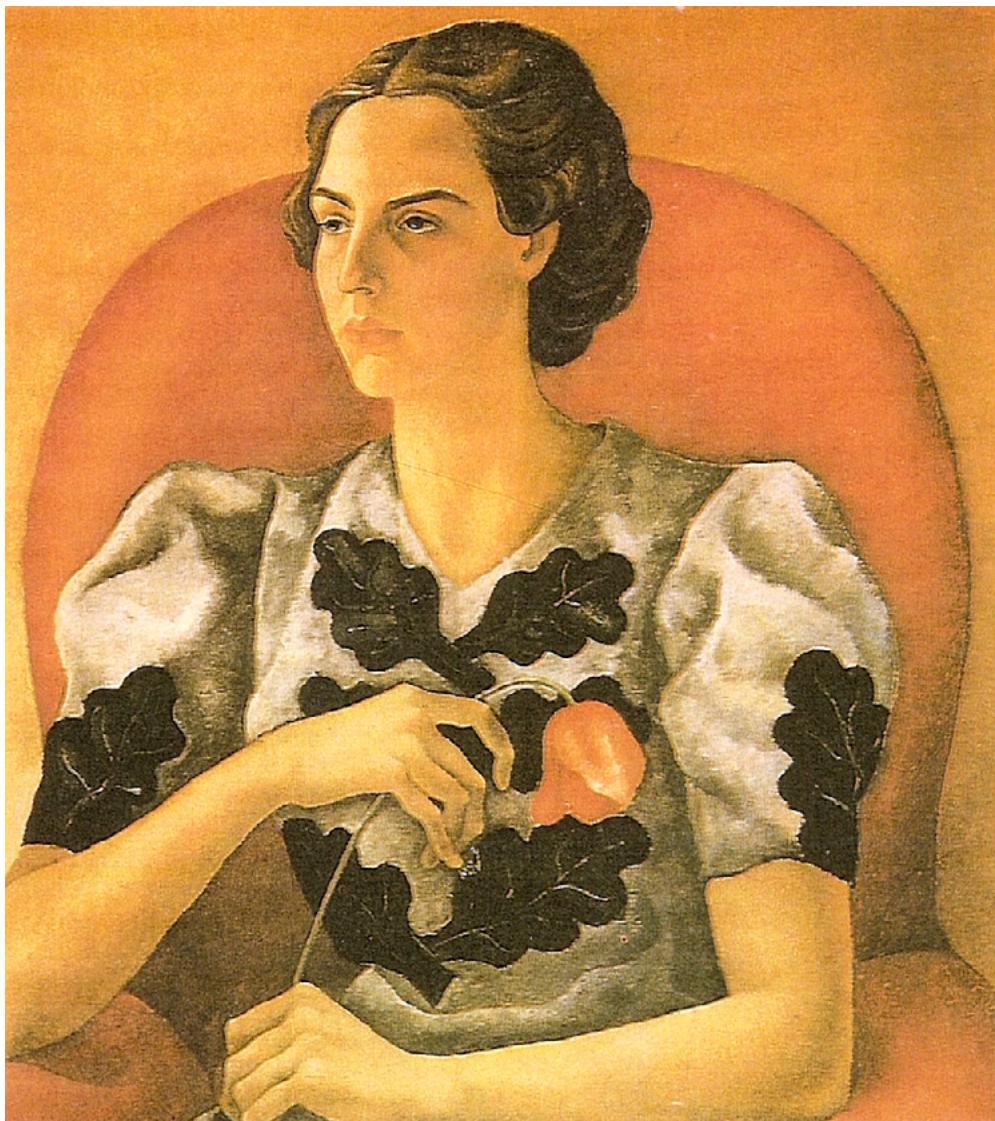


FIGURA 7. MENCHU GAL: RETRATO DE MI HERMANA MERCEDES (1939)
SAN SEBASTIÁN. CATÁLOGO EXPOSICIÓN MENCHU GAL. DIPUTACIÓN FORAL DE GUIPÚZCOA. 2001, P. 45.

A partir de 1951 la vanguardia no figurativa y los nuevos presupuestos estéticos y artísticos auspiciados por el poder político, cambiaron el panorama artístico de nuestro país si bien siguieron realizándose las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en la misma línea que hasta entonces.

En esta situación, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pierden importancia, recogiendo en sus salas de exposición obras que, en muchos casos, carecen de calidad, como nos dice Bernardino de Pantorba, que comenta las últimas con especial desdén. No es extraño, tanto por la baja calidad de la obra expuesta, como por los gustos personales de Pantorba, que no admitía las nuevas tendencias que, incluso en lo figurativo, emergieron en este momento. Finalmente, en 1968, las Exposiciones Nacionales dejaron de celebrarse.

En la crítica de las últimas Exposiciones de Bellas Artes, a partir de 1960, encontraremos la referencia a varias artistas, unas veces elogiosa, pero, otras veces, consideradas significativas por la baja calidad de sus obras, o por formar parte de la pléyade de artistas que, en estos momentos, se incorporaban a las nuevas modas en pintura o escultura.

En la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1964 algunos expositores parecieron a Pantorba absolutamente rechazables e intolerables²¹, pero en la relación de artistas que tanto le desagradan figuran algunos de los más importantes y reconocidos de la época. Evidentemente, los gustos artísticos de este crítico, como el de otros, no son capaces de asimilar las nuevas propuestas estéticas y las transformaciones que se están llevando a cabo en el gusto de los compradores o en las concepciones plásticas de los nuevos creadores, entre los que se encontraban algunas artistas.

Los diversos grupos surgidos en los años 50, en oposición a la pintura oficial constituyeron el germen del cual irán emergiendo posteriormente los movimientos estéticos y los artistas españoles con prestigio, tanto en España como en el ámbito internacional y trataron no sólo de recuperar la tradición vanguardista, ausente de la vida artística de nuestro país desde los años 40, sino también de mostrar su postura ideológica frente a los valores establecidos por el sistema. Las artistas, a través de sus biografías y sus obras artísticas, participaron de las opciones ideológicas presentes en nuestro país, desde la que acataba y respaldaba la ideología franquista a la que, con la renovación generacional, se enfrentó a la Dictadura.

A partir de los años 60, España entró en una nueva etapa: aumentó el nivel económico de los españoles, lo que se tradujo en un aumento del consumo en una nueva situación económica, en la que la entrada masiva de turistas especialmente del contexto europeo, dio lugar a una influencia creciente de costumbres y formas de vida «modernas» que al penetrar en la sociedad española modificaban los rígidos esquemas sociales anteriores. Los Planes de Desarrollo que se pusieron en marcha a partir de 1958 permitieron el despegue económico, al mismo tiempo que el trabajo de las mujeres se hizo cada vez más visible, potenciado, además, por una nueva reforma legal referida al ámbito público y defendida por la Sección Femenina. «La ley sobre derechos políticos y profesionales y de trabajo de la mujer», aprobada el 22 de julio de 1961.

Las artistas de la siguiente generación, nacidas entre los años treinta y los cincuenta, y que consiguieron prestigio y éxitos en los años setenta, aun situándose en el mismo contexto social y cultural aunque modificada conforme al avance de los tiempos, manifestaban ya una sensibilidad y una postura vital muy diferente a las de sus predecesoras. Su compromiso político, si es que lo hay, mostraba ya evidentes diferencias y elecciones, en ocasiones críticas hacia el sistema político y social establecido, y que se manifestaba en ocasiones con una mayor conciencia de la situación de las mujeres, un feminismo a veces intuitivo, en el que se abrieron camino nuevas ideas sobre la condición femenina.

21. DE PANTORBA, Bernardino: *op. cit.*, p. 355.



FIGURA 8. CARMEN LAFFÓN: *BODEGÓN ROJO* (1991-1992).
SEGOVIA. CATÁLOGO LUZ DE LA MIRADA. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO ESTEBAN VICENTE. 2002, P. 90.

Entre las artistas más valoradas por la crítica y por el público se encontraban un gran número de pintoras que practicaban una pintura que tiene como referente temático la visión de la realidad, ya sea en los géneros tradicionales, ya sea a través de una visión personal. Por otro lado, en ocasiones se encontraban próximas a círculos o artistas masculinos de gran prestigio y cotización, como sucede aún con María Moreno, esposa de Antonio López, Amalia Avia, esposa de Lucio Muñoz, o Isabel Quintanilla, casada con el escultor Francisco López.

Otra artista que ha obtenido un gran triunfo en su trabajo plástico es la sevillana Carmen Laffón, quien obtuvo el «Premio Nacional de Artes Plásticas» en 1982, y fue nombrada Académica de la Real de San Fernando en 1996 (FIGURA 8).

Otras artistas de extraordinaria calidad y prestigio, y que realizaban una pintura realista son Isabel Baquedano, Teresa Duclós y Clara Gangutia.



FIGURA 9. MARÍA MORENO: GRAN VÍA (1990)

MADRID. EXPOSICIÓN OTRA REALIDAD. COMPAÑEROS EN MADRID. FUNDACIÓN HUMANISMO Y DEMOCRACIA-CAJA DE MADRID. 1992, p. 66.

En todos los casos, sin embargo, el realismo que practicaban, además de poseer un riguroso y extraordinario dominio técnico, estaba cargado de un gran intimismo, con una temática que se ajustaba a lo que convencionalmente se considera «femenino»: los interiores domésticos, los paisajes conocidos, las plantas de la terraza o los objetos de la vida cotidiana, la realidad familiar y cercana. En definitiva, todos los elementos visuales que revelaban la propia biografía personal, o bien la crítica social, la mirada que trata de transmitir la incertidumbre o la reflexión ante la vida.

En el caso de María Moreno (1933) (FIGURA 9), esposa de Antonio López, la coincidencia en cuanto a la habilidad técnica y temática no impide que su obra aparezca empequeñecida o minimizada frente a la de su marido, cuya obra también sigue los criterios temáticos considerados femeninos (subjetivismo, visión embellecida de

los aspectos u objetos más nimios y cotidianos...). Podemos ver algunos ejemplos de esto en diversos textos como el artículo aparecido en el suplemento dominical de *El País* (23 de febrero de 1993), dedicado a Antonio López²² en el que la autora se refería a las actividades que la encuadran en la categoría «esposa de». Existe una tendencia a juzgar o a ver las obras de artistas masculinos desde un punto de vista estético, asignándoles un punto de vista «general» que se correspondería con el criterio o punto de vista de la sociedad en su totalidad. Se valoran entonces las cualidades formales de la obra, sin contemplar las implicaciones personales de su creador.

En el caso de las mujeres, sin embargo, siguen estando aún presentes los motivos ocultos que han generado las obras, ya sean sentimientos, estados perceptivos o sensitivos, características o peculiaridades de la vida personal o familiar, etc., elementos todos que normalmente no tienen cabida cuando se habla de obras de hombres artistas.

Otra artista muy destacada fue Amalia Avia (1930-2011) (FIGURA 10). Comenzó su carrera artística en el estudio de Eduardo Peña en Madrid, y realizó su primera exposición en la Galería Fernando Fe, en 1959. Conoció, mientras estudiaba en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, a otros artistas destacados del panorama artístico español a partir de los años 70, como Antonio López García, Julio López Hernández, Francisco López Hernández, Isabel Quintanilla, Esperanza Parada, Carmen Laffon, Joaquín Ramo, Enrique Gran y Lucio Muñoz, con quien se casó en 1960.

Sus memorias, editadas en 2004, reflejan tanto la situación general como los problemas y dificultades a que debían enfrentarse las mujeres que decidían ser artistas durante los años del franquismo. A través de sus páginas, podemos rememorar hechos de nuestro pasado reciente, a través de las vivencias personales de la autora que reflejan, de nuevo, la lucha de las mujeres por acceder a los ámbitos artísticos como creadoras²³.

En los años 70 su obra adquirió un fuerte componente social, reflejando situaciones y objetos de la vida cotidiana. Posteriormente pintó temas preferentemente

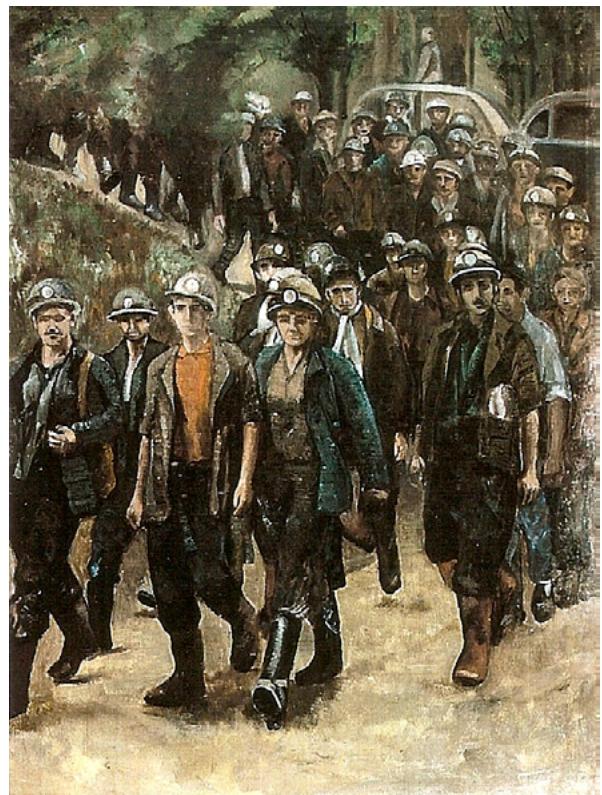


FIGURA 10. AMALIA AVIA: MINEROS (1964)
EXPOSICIÓN OTRA REALIDAD. COMPAÑEROS EN MADRID. MADRID.
FUNDACIÓN HUMANISMO Y DEMOCRACIA-CAJA DE MADRID.
1992, P. 53.

22. ALAMEDA, Sol.: «Entrevista a Antonio López», *El País (Suplemento dominical)*, (23 de febrero de 1993).

23. AVIA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004, p. 200.



FIGURA 11. JUANA FRANCÉS: SIN TÍTULO (1957)
MADRID. EXPOSICIÓN DEL SURREALISMO AL INFORMALISMO. ARTE DE LOS AÑOS 50 EN MADRID.
COMUNIDAD DE MADRID. 1991, P. 159.

urbanos: fachadas, garajes, comercios y rincones donde aparecía la impronta de lo humano y del paso del tiempo.

También en sus páginas, entre otras cosas, exponía la situación de muchas artistas, que debían compaginar su trabajo de creación plástica con las labores domésticas y las obligaciones de la condición femenina²⁴.

Dentro del Informalismo abstracto que surgió alrededor de la mitad de los años 50, destacó especialmente el nombre de Juana Francés (1927-1990) (FIGURA II).

En febrero de 1.957 apareció el manifiesto de «El Paso», firmado por Rafael Canogar, Luís Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Antonio Saura, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Manuel Conde y José Ayllón.

Sus animadores principales fueron Antonio Saura y Manolo Millares. Surgido como un grupo de contestación al obsoleto panorama artístico español, fue pronto asimilado por las autoridades artísticas dentro de los esquemas de la política cultural.

En torno a su surgimiento, desarrollo y disolución, puede consultarse el libro de Laurence Toussaint²⁵ en el que se sigue paso a paso la trayectoria del grupo.

Juana Francés suscribió y firmó el manifiesto fundacional del grupo. Sin embargo permaneció tan sólo unos meses en el mismo, al igual que otros artistas como el escultor Pablo Serrano, su marido, Antonio Suárez y Manuel Rivera.

No están muy claras las razones por las cuales estos artistas abandonaron tan tempranamente el grupo; es probable que el tipo de arte que cada uno de ellos hacía, no conectase rotundamente con los planteamientos teóricos y estéticos de sus fundadores, o que, como se sugiere en la obra citada, la obra de Juana Francés no fuese aceptada por el grupo²⁶.

En 1963 Juana Francés retornó a la figuración con la serie *El hombre y la ciudad*, en la que se proponía la recuperación de las relaciones y el diálogo de los seres humanos: vemos a seres humanos incomunicados, aislados, construidos a partir de elementos del entorno. A mediados de los 80 retornó a la abstracción, falleciendo en 1990.

Dentro del Informalismo encontramos algunas artistas que desarrollan su labor en Cataluña, como Amelia Riera (1934), Magda Ferrer (1931), Maty Tarrés (1935) o Jacinta Gil (1917-2014).

Amelia Riera desembocó, tras el período Informalista, en un arte que reflejaba no sólo una preocupación social, sino un profundo malestar interior, con alusiones angustiosas a la soledad y al vacío existencial.

Magda Ferrer, pasó a un lenguaje abstracto y a un gran interés por las formas geométricas que dará paso a la indagación de la materia. En 1.958 realizó una pintura en la que predominan ritmos convulsivos, gamas cromáticas oscuras, sobre todo el negro, con mezclas y procedimientos diversos.

Maty Tarres realizó un tipo de pinturas en las que prevalece un sentido de organización espacial logrado a través de densos entramados resaltando el color y el

24. AVIA, Amalia.: *op. cit.*, pp. 225-227.

25. TOUSSAINT, Laurence: *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 15, 1983.

26. TOUSSAINT, Laurence: *op. cit.*, p. 24.

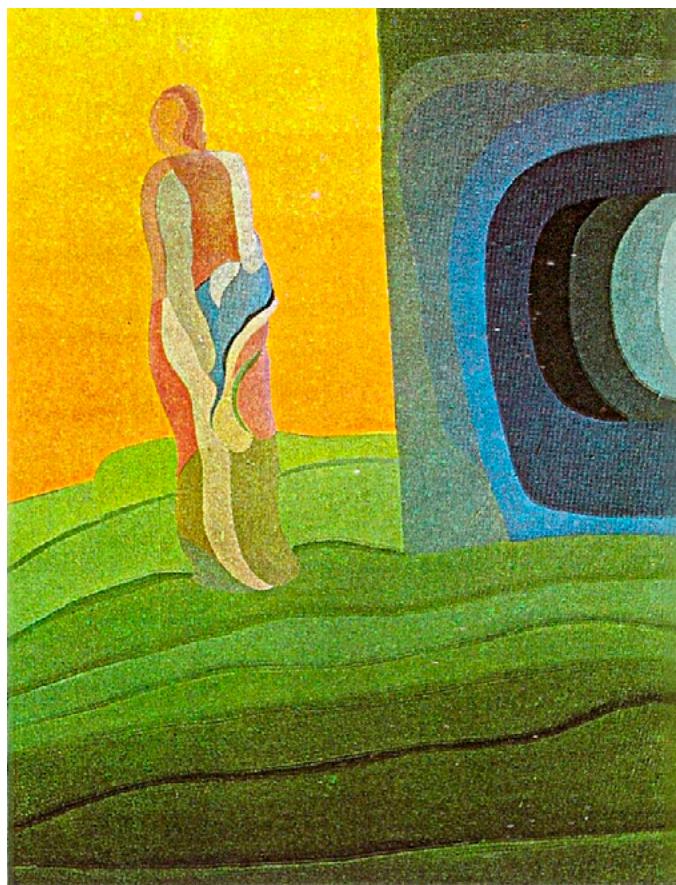


FIGURA 12. ESTHER BOIX: *CIELO AMARILLO* (1973)
MADRID. CARANDELL, JOSÉ MARÍA: *ESTHER BOIX*. COLECCIÓN ARTISTAS
ESPAÑOLES CONTEMPORÁNEOS 123, 1976, p. 63.

Sin embargo, estas artistas aparecen en la literatura artística fundamentalmente por su adscripción al Informalismo. En el caso de Jacinta Gil, y a pesar de la temprana fecha del fallecimiento de su marido, siempre se la asocia a éste y desaparece de las bibliografías a partir de esta fecha, 1957, a pesar de la continuidad de su trabajo de creación plástica.

Desde finales de los años 50 va fraguándose en España un movimiento de oposición política al régimen del General Franco. Esta actitud se materializa en la creación de «Estampa Popular», conglomerado de artistas procedentes de las más diversas tendencias, que manifestaron su actitud ideológica a través de un expresionismo social y que utilizaron la obra gráfica como forma de divulgación frente a la obra única.

La expansión de este movimiento puede considerarse debida tanto a una actitud de respuesta política como a un mayor interés por el objeto y un mayor desarrollo del aspecto narrativo, con la consiguiente caída del informalismo como movimiento predominante, a la vez que la vanguardia no se centraba ya en una única tendencia.

En «Estampa Popular» tuvieron un papel destacado algunas artistas, aunque en muchas ocasiones desaparecen de los libros: Esther Boix (FIGURA 12) y María

carácter angustiado y tenebroso de las obras.

La evolución de Jacinta Gil se inició con una práctica muy congruente del figurativismo. Posteriormente se adhirió a la práctica informalista, dentro del contexto de la polémica que, desde 1951, surgió en España en torno al arte abstracto y a su legitimidad. Se planteó composiciones donde la metáfora del hombre y de la máquina adquirió un significado crítico durante la década de los 70. Después, tras realizar una pintura figurativa con cierto contenido idealista y literario en la década siguiente, inició los 90 con una nueva dedicación abstracta de sencilla composición y contenido expresivo, donde el color tiene un especial significado.

Como vemos, algunas artistas abstractas evolucionaron de una forma muy parecida, desarrollando en los años 70 una pintura de raíz figurativa y con un claro contenido crítico hacia la sociedad. Reflejaron una preocupación de orden social, por la atmósfera que, en esos momentos, propiciaban los acontecimientos históricos que se estaban llevando a cabo en España.

Girona en Barcelona, Emilia Xargay en Gerona, Ana Peters en Valencia y María Dapena (FIGURA 13) en Vizcaya.

Se desarrolló también desde 1957, una propuesta artística de muy diferente carácter estilístico: el Arte Experimental y Analítico, que se reunió ocasionalmente bajo la denominación de «Arte normativo español», que reunía a diversas personalidades diferentes entre sí, con un carácter ecléctico, pero que tenían en común la gran influencia del escultor Jorge de Oteiza.

Las dos artistas que destacaron en esta faceta artística, Elena Asins (1940) y Soledad Sevilla (1944) constituyen aún hoy uno de los más sólidos valores, con plena vigencia, del arte contemporáneo español.

La participación de Elena Asins en los años 70 en el movimiento que surgió en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid la condujo a realizar una obra seriada y constructiva de un gran intimismo y exactitud (FIGURA 14). Su búsqueda artística la ha llevado a una indagación personal dentro de la poesía visual, la semiótica, etc. Realizó también colaboraciones y estudios sobre crítica artística. En 2011 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas y se celebró una exposición antológica de su obra en el Museo Reina Sofía de Madrid.

Fue muy importante la participación de Soledad Sevilla (FIGURA 15) en las experiencias del Centro de Calculo de la Universidad Complutense de Madrid, durante los cursos 1969-70 y 71, en los cursos *Formas computadas*, *Formas computables* y *Generación automática de formas plásticas*. Ha participado en gran número de exposiciones tanto en España como el todo el mundo, siendo una de las artistas españolas más importantes y reconocidas internacionalmente. En 1994 se le concedió el «Premio Nacional de Artes Plásticas 1993», y en mayo-julio de 1995 el Ministerio de Cultura realizó una exposición antológica de su obra en el Palacio de Velázquez de Madrid.

El reconocimiento de la obra de algunas artistas que iniciaron su proceso creativo en los años de la dictadura se está realizando en el siglo XXI, mostrando los cambios que se han ido produciendo en la consideración social y la valoración de las mujeres artistas. Sin embargo, hay otras muchas que no aparecen en las bibliografías especializadas y cuyo rasgo más destacado es una personalidad propia que no se adapta a las clasificaciones normativas.

La falta de visibilidad de la creatividad femenina llevó a algunas artistas a asociarse en los «Salones Femeninos de Arte Actual», que promovidos por María Asunción

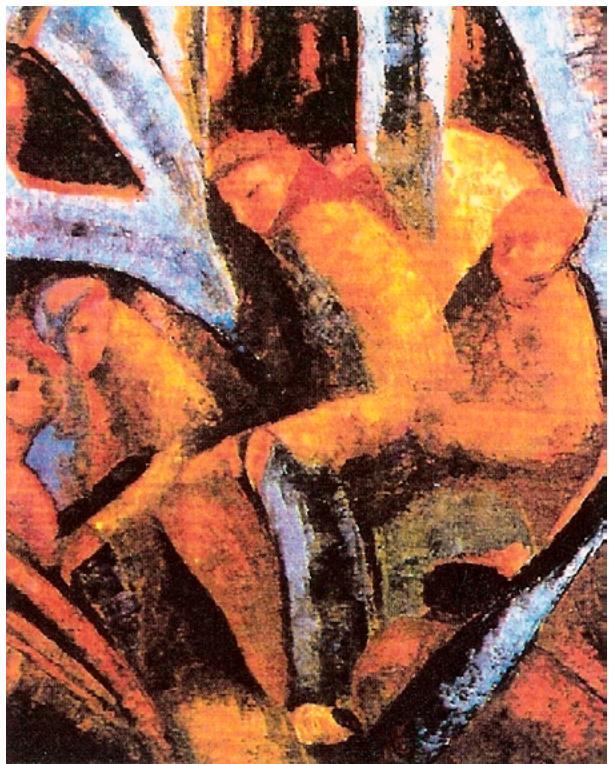


FIGURA 13. MARÍA DAPENA: PASTORES (1964)
DICCIONARIO DE PINTORES Y ESCULTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO
XX, VOLUMEN 4, MADRID. FORUM ARTIS S.A. 1994, P. 930.

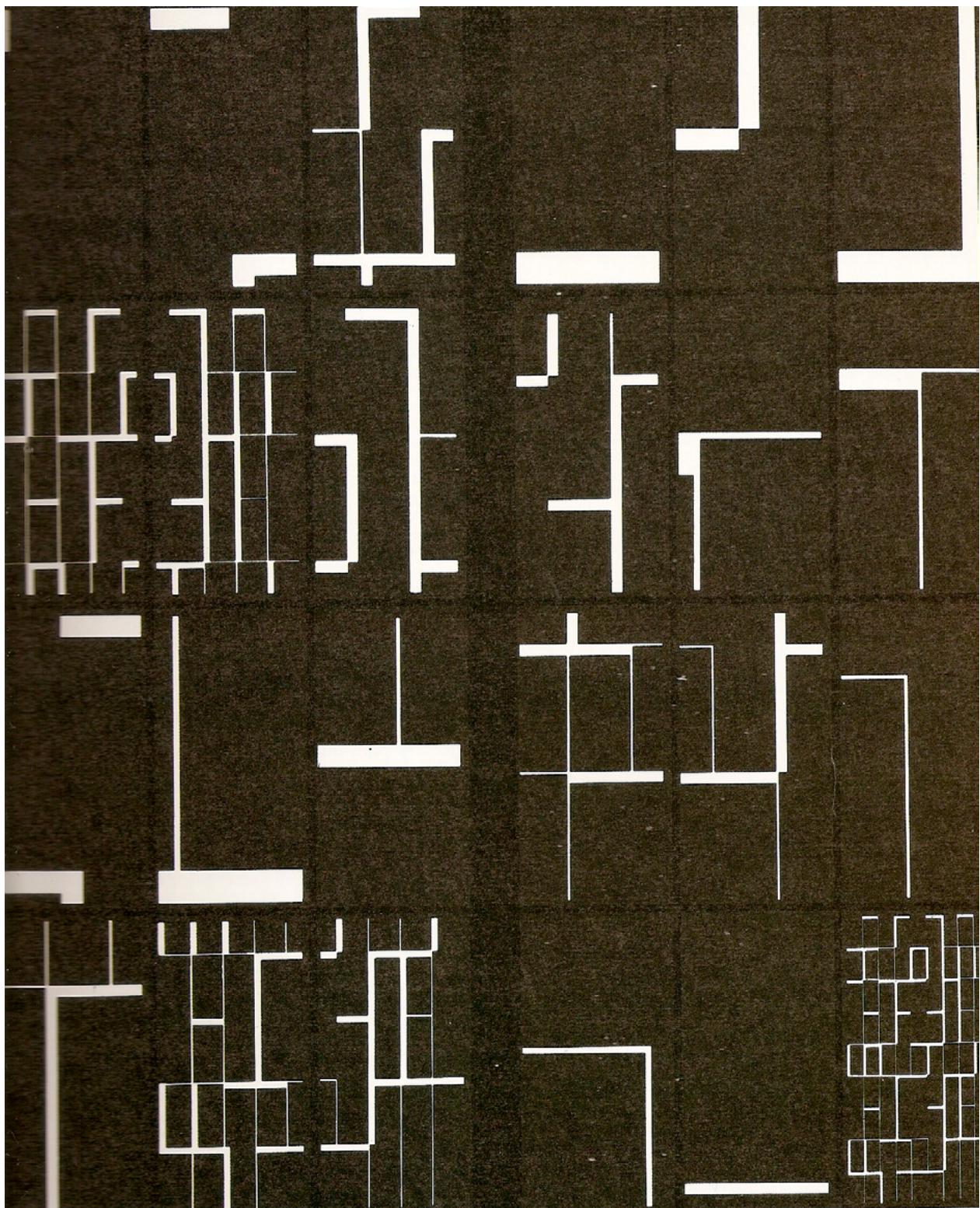


FIGURA 14. ELENA ASINS: SCALE 2
EXPOSICIÓN ARTE GEOMÉTRICO EN ESPAÑA. 1957-1989. MADRID. CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. 1989, p. 169.

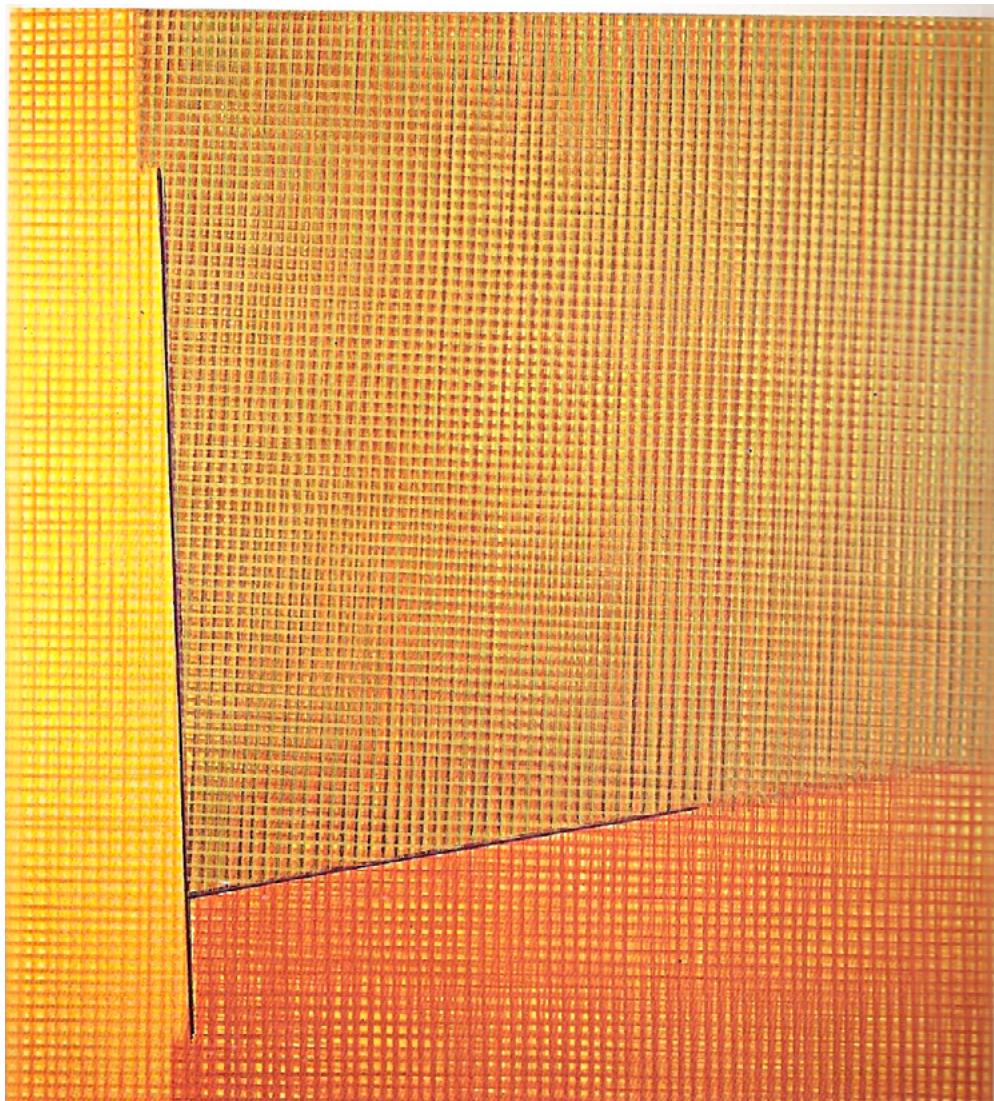


FIGURA 15. SOLEDAD SEVILLA. MENINAS III
DICCCIONARIO DE PINTORES Y ESCULTORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XX, VOL. 13, MADRID. FORUM ARTIS S.A. 1994,
P. 4.021.

Raventós, Mercedes de Prat y Gloria Morera, comenzaron a celebrarse a partir de 1.962, manteniendo su actividad hasta 1.971, con el objetivo de que el trabajo de creación plástica de las mujeres tuviese un mayor apoyo y una mayor repercusión social. Se organizaron diez salones (1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971)²⁷. En ellos se intentó mostrar y recuperar el trabajo de las artistas en las diferentes regiones del Estado español, dándolas a conocer y valorar a toda la sociedad y al contexto artístico general.

27. MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres españolas en las Artes Plásticas*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 291-302.

Sobre las causas o las motivaciones de la decisión de crear el Salón Femenino de Arte Actual, María Aurelia Capmany expuso sus argumentos en el texto introductorio al catálogo del VIII Salón Femenino (1969)²⁸, adhiriéndose a la opinión generalizada de que el papel de la mujer no estaba en la cultura o en los campos en los que el ser humano se constituye como tal, entendiendo por esto una superación de las limitaciones naturales, un engrandecimiento de la especie, por el arte, la cultura, la ciencia, la técnica... Existía pues, una postura ambigua en la cual se reconocía claramente que las mujeres tenían en la pintura y las actividades artísticas un papel secundario por derecho y por condición, y que tenía su manifestación en la misma existencia de un Salón Femenino de Arte Actual.

Algunas publicaciones de la época dan testimonio de la presencia de las mujeres artistas en el panorama artístico.

Desde comienzos de los años 70 hasta 1979 se publicó una colección de monografías de artistas destacados de la década, editada por el Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia²⁹. En esta colección de artistas contemporáneos, de un total de ciento setenta y un artistas, doce son mujeres (n.º 15, Pepi Sánchez. n.º 63, Begoña Izquierdo. n.º 66, Isabel Villar. n.º 68, M.ª Victoria de la Fuente. n.º 73, Elena Lucas. n.º 91, María Antonia Dans. n.º 106, María Blanchard. n.º 107, Elvira Alfageme. n.º 110, Juana Francés. n.º 111, María Droc. n.º 123, Esther Boix. n.º 131, María Carrera. n.º 155, Gloria Torner. n.º 160, Maruja Mallo. n.º 165, Gloria Alcahud), lo que significa un porcentaje del 7%. Entre estas artistas, Gloria Alcahud nos ofrece un testimonio de la acogida y la valoración social existentes sobre las actividades artísticas de las mujeres:

Dentro del ambiente artístico todo es sencillo e incluso estimulante. Los compañeros no hacían discriminaciones y veían con toda naturalidad que una mujer tuviera sus mismas o parecidas inquietudes a nivel de comunicación expresiva. Sin embargo, el resto de las personas ajena a nuestro entorno si hacían discriminaciones, y la mujer que trataba de realizar una actividad artística era «mal vista», y se la calificaba como algo fuera de lo común que implicaba un juicio negativo sobre su manera de vivir, moralidad y costumbres, que se interpretaban como casquianas o bohemias³⁰.

*La mujer en la Cultura Actual*³¹, obra realizada por iniciativa del Ministerio de Educación y Ciencia y de otras instituciones del Estado, para conmemorar el «Año Internacional de la Mujer», se corresponde con la Exposición llevada a cabo en el Palacio de Fuensalida (Toledo), en octubre de 1975, en la cual se recogían también muestras de otras actividades creativas de las mujeres, como literatura y música. Un total de 38 artistas participaban en la exposición, de las cuales tres eran extranjeras.

28. MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *op. cit.* pp. 291-294.

29. VV.AA.: *Artistas Españoles contemporáneos*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.

30. MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Rosa: *Gloria Alcahud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1979, p. 43.

31. Catálogo *La mujer en la cultura actual*. Madrid. Catálogo en el Año Internacional de la Mujer, Palacio de Fuensalida (Toledo), Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, Octubre de 1975.

Las artistas seleccionadas por las autoridades del Estado con competencias en el terreno del arte y la cultura eran las más valoradas y las que se consideraban más representativas de ese momento en el terreno artístico.

Una obra como *Artistas contemporáneas en España* de Raul Chavarri³², que se proponía llevar a cabo una enumeración exhaustiva de las artistas activas en España, tan sólo nos proporcionaba los nombres de ochocientas cuarenta artistas españolas, para un país de aproximadamente 30 millones de habitantes, y en el cual el número de artistas masculinos era muy superior.

3. CONCLUSIONES

De 1939 hasta mediados de los años cuarenta aproximadamente, las artistas que exponían, fundamentalmente en Exposiciones institucionales como las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pertenecían a las clases privilegiadas o formaban parte de las élites franquistas, adecuándose a través de sus biografías y su trabajo plástico, a las normas admitidas en la sociedad, realizando obras con temáticas de reconocido arraigo en el momento, y estilísticamente, en su mayoría adscritas a las corrientes estéticas imperantes en la primera época dentro de un naturalismo de cuño tradicional. En sus obras a menudo reflejaban la vida cotidiana femenina, adecuándose a las funciones sociales admitidas para las mujeres según la ideología del momento.

Constituyeron, por otra parte, una minoría dentro del mundillo artístico, y aunque en ocasiones demostraron un gran virtuosismo técnico y artístico, tuvieron un reconocimiento menor y una posición subalterna con respecto a los varones artistas.

El trabajo artístico de las mujeres estaba mediatisado por las convenciones sociales que se fijaban más en su condición de mujer que en la obra en sí misma que era, además, observada con distintos parámetros enjuiciativos. Se «recela» de obras de artistas femeninas que tratan de decir cosas nuevas, tanto en la forma como en el contenido, y se utilizaban diferentes adjetivos para situar sus obras: intimista, delicado, lírico...

A partir de finales de los años cuarenta, y especialmente a partir de los cincuenta hasta los setenta, las artistas, especialmente de clase media, se incorporan a las nuevas tendencias y estilos que tratan de romper con el anquiloso figurativismo académico vigente. Comenzaron a practicar una nueva figuración, en ocasiones muy personal, que propició que algunas artistas destacadas fueran incluidas en exposiciones que buscaban mostrar los nuevos parámetros de modernidad por parte de las instituciones culturales y artísticas. También se adhirieron a la abstracción y a otras experiencias estéticas que trataban de vincularse a las nuevas tendencias vanguardistas del ámbito internacional. También formaron parte de los movimientos que, a través del arte, plantearon la oposición al régimen del General Franco. En estas obras es frecuente, además de crítica social, la temática se relacione

32. CHAVARRI, Raúl: *Artistas españolas contemporáneas*, Madrid, Gavar, 1976.

con los estereotipos conductuales, lo que implicaría cierto feminismo crítico, en ocasiones intuitivo.

Desde los años 70 comenzaron a destacarse algunas artistas por su trabajo de experimentación plástica, como Elena Asins y Soledad Sevilla, en la tendencia experimental y analítica, consiguiendo el más alto reconocimiento nacional e internacional.

Otras muchas artistas llevaron a cabo un trabajo de creación plástica en estas décadas, en consonancia con la paulatina evolución de nuestro país.

Sin embargo, en el balance general se constata que tanto la valoración cualitativa como la aceptación cuantitativa es más limitada para las mujeres. Y así, las estimaciones de mujeres que exponen obras artísticas en comparación con la de hombres, suele rondar entre el 8% y el 10% del volumen total de obras expuestas en exposiciones institucionales y en galerías de arte.

Otro fenómeno que tiene lugar es que con frecuencia artistas que comenzaron siendo favorablemente acogidas por la crítica, por diversas causas (falta de continuidad? falta de apoyos...), desaparecieron de los circuitos expositivos y de comercialización de obras artísticas.

En 1974, con ocasión del Año Internacional de la Mujer, que se celebró en 1975, el gobierno promulgó un Decreto (950/1974 de 26 de marzo) y una Orden Ministerial (Orden de 23 de septiembre de 1974) por los que se regulaba la creación de una Comisión Nacional del «Año Internacional de la Mujer» presidida por Pilar Primo de Rivera, que elaboró un estudio sobre la Situación de la Mujer en España, que cristalizó en la publicación de tres volúmenes³³ que se publicaron en 1976. En el Tomo I, en el apartado *La participación de la mujer en las letras y en el arte*, en relación a las pintoras leemos:

No se puede pasar por alto las tremendas dificultades que la sociedad opone al desarrollo de la mujer pintora. Como dato baste citar que el 90 por 100 de las pintoras españolas son solteras o separadas; pocas son casadas y algunas de éstas no tienen hijos. Otras provienen de familias con una sólida posición económica. El otro 10 por 100 pertenece a las casadas con artistas conocidos o que tienen maridos relacionados con el mundo del arte³⁴.

En 1975, de nuevo se vincula, como el épocas pretéritas, la actividad artística con situaciones sociales de marginación con respecto a la posición tradicional normativa de las mujeres en el ámbito de la familia, o bien por su asociación con varones relacionados con el mundo del arte, lo que explicaría una cierta presencia a la sombra del marido, o una precaria situación vital como mujeres, en el caso de las solteras, separadas o sin hijos. De nuevo la explicación procede del contexto cultural

33. VV.AA.: *Año Internacional de la Mujer. Tomos I y II: Situación de la mujer en España. Tomo III: Memoria*. Madrid, Comisión Nacional del Año Internacional de la Mujer, 1976.

34. VV.AA.: *Año Internacional de la Mujer. Tomo I*: p. 348.

y social en relación a la familia y la posición tradicional de la mujer en la sociedad, cosa que no se contemplaría en el caso de artistas varones.

En definitiva, la presencia de las mujeres en el contexto artístico de la época es significativamente menor que el de los varones, con una valoración social y crítica menor y mediatizada por la ideología sobre la condición de las mujeres impuesta por el sistema político.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR CARRIÓN, Isabel: «El Programa Cultural de la Sección Femenina: vía de escape y mecanismo de control social de la mujer en la España franquista», *Actas del xi Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Granada, 12-15 de septiembre de 2012.
- ALAMEDA, Sol: «Entrevista a Antonio López», *El País (Suplemento dominical)*, (23/02/1993).
- AVIA, Amalia: *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004.
- DE ARAMBURU, Luisa María: «La semilla», *Revista Medina*, (10/1943).
- BONET CORREA, Antonio (coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981.
- BOZAL, Valeriano: *Pintura y Escultura españolas del siglo xx (1939-1990)*. Madrid. «Summa Artis», vols. XXXVI y XXXVII, Espasa-Calpe, 1996.
- CATÁLOGO EXPOSICIÓN DEL DIBUJO, ACUARELA Y GRABADO MEDITERRÁNEO, 1839-1939, Museo de Arte Moderno (febrero-marzo 1940), Madrid, 1940.
- CATÁLOGO EXPOSICIÓN DE ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. BUENOS AIRES 1947. Madrid, Hauser y Menet, 1947.
- CATÁLOGO LA MUJER EN LA CULTURA ACTUAL. Madrid. Catálogo en el Año Internacional de la Mujer, Palacio de Fuensalida (Toledo), Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Ministerio de Educación y Ciencia, 10/1975.
- CHAVARRI, Raúl: *Artistas españolas contemporáneas*, Madrid, Gavar, 1976.
- GARCÍA UREÑA PORTERO, Gabriel.: «La pintura mural y la ilustración como panacea de la nueva sociedad y sus mitos», en Bonet Correa, Antonio (coord.): *Arte del Franquismo*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1981.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *El Arte y el Estado*, Madrid, Edit. Acción Española, 1935.
- LÓPEZ IZQUIERDO, R.: «Ad Maiorem Dei Gloriam», en *Revista Y*, 10/1939.
- LLORENTE, A., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Visor, Colección «La Balsa de la Medusa», n.º 73, Madrid, 1995.
- : «La representación en el arte franquista del mito del Alcázar de Toledo (1939-1945)», en Sánchez Biosca, V. (coord.): *El Alcázar de Toledo*, Revista Archivos de la Filmoteca, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, n.º 35, 06/2000.
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Rosa: *Gloria Alcahud*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1979.
- MUÑOZ LÓPEZ, Pilar: *Mujeres españolas en las Artes Plásticas*, Madrid, Ed. Síntesis, 2003.
- NIELFA CRISTÓBAL, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid.
- DE PANTORBA, Bernardino: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España (1ª ed. 1948)*, Madrid, Jesús Ramón García Rama (ed.), 1980.
- PÉREZ CAMARERO, M.ª de los Dolores: *Diario ABC*, 10/1945.
- RUIZ FRANCO, Rosario: «La situación legal: discriminación y reforma», en Nielfa Cristóbal, Gloria (ed.): *Mujeres y hombres en la España franquista: Sociedad, economía, política, cultura*, Madrid, Instituto de Investigaciones feministas, Universidad Complutense de Madrid.
- TOUSSAINT, Laurence: *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, n.º 15, 1983.

- vv.aa.: *Artistas Españoles contemporáneos*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación.
- : *Año Internacional de la Mujer*. Tomos I y II: *Situación de la mujer en España*. Tomo III: *Memoria*. Madrid, Comisión Nacional del Año Internacional de la Mujer, 1976.
- : *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, Vol. 12, Forum Artis, SA, Madrid, 1998.
- : *Un Siglo de Arte Español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia (1895-2003)*. Madrid, Turner / Ministerio de Asuntos Exteriores / Fundación BBVA, 2003.
- VILA, M.D. & SÁNCHEZ, T. (ed.): *Delhi Tejero. Los Cuadernines*, Diputación de Zamora, Zamora, 2004.

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

Mónica Alonso Riveiro¹

Recibido: 1/09/2014 · Aceptado: 1/03/2015
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12985>

Resumen

A mediados del siglo XX la fotografía familiar se había popularizado en Europa. Ello produjo una modernización en los códigos de representación; se fotografía con más espontaneidad, los retratos pierden su carácter idealizado y solemne y, paulatinamente, desparece también el carácter ritual del acto fotográfico. En cambio, en la España del primer franquismo la fotografía familiar muestra una pervivencia de antiguos usos, técnicas y estéticas. Se mantienen valores anacrónicos (carácter ritual, confianza en su carácter probatorio y consideración como objeto de culto) que remiten a la concepción decimonónica del medio.

El presente estudio pretende, a partir de fotografías familiares españolas de esta época, identificar y describir estos anacronismos. También explicar cómo estos valores llevaron a los españoles a considerar la fotografía como el medio ideal para representar y (re)construir la unidad de las familias, quebrada tras la guerra por el exilio o la muerte.

Palabras clave

fotografía familiar; franquismo; retrato; memoria; historia; ficción

Abstract

In the middle of the 20th, family photography has been popular in Europe. This popularization led to a change in the codes of representation; the photos become more spontaneous, portraits lose their idealization and the act of shooting, gradually, lose their cult conception. In contrast, in Spain during the first years of Franco regime, family photography shows the survival of ancient practices, techniques

1. Doctoranda en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (monicaalonso2046@hotmail.com).

and aesthetics. Some anachronistic values that refer to the nineteenth-century conception of the medium, (ritual character, confidence in his probative value and the consideration as an cult item) survives in photography.

This paper demonstrates these anachronisms with a collection of family photographs from this period. Also explain how these values led the Spaniards to consider photography as the ideal for representing and (re)build the unity of the family, broken after the war by exile or death.

Keywords

family photography; Franco regime; portrait; memory; history; fiction

AL OCUPARSE DE LOS PRIMEROS AÑOS del franquismo, las principales historias de la fotografía en nuestro país pasan fugazmente sobre ellos. La dificultad impuesta por la autarquía para conseguir materiales, la censura, la represión sobre algunos fotógrafos y la posición de preeminencia de algunos autores y corrientes parecen ser los únicos rasgos reseñables del periodo hasta la renovación de finales de los cincuenta². La estética tardopictorialista, que marcaba los quehaceres en las Sociedades Fotográficas, es presentada como la única nota dominante en un panorama artístico que se describe como atrasado y marcado por el academicismo³.

Acerca de la pervivencia de la fotografía en el ámbito privado, apenas hay reflexiones; leyendo entre líneas casi se sugiere su desaparición en un momento en que las dificultades materiales eran tan acuciantes. Sin embargo, la observación de cualquier álbum familiar revela que ello no es en absoluto cierto, es posible que las fotografías realizadas en casa disminuyeran pero nunca desaparecieron. La necesidad del hombre de representarse a él mismo y a su familia, en un momento en que ésta se revelaba tan frágil, era muy fuerte y estaba sustentada en casi un siglo de tradición fotográfica que no se olvidaría tan fácilmente. La fotografía familiar se mantiene aunque con algunos rasgos peculiares: vuelve a tomar importancia la figura del fotógrafo de estudio, —impulsada por las dificultades de conseguir materiales de manera personal⁴— y también de fotógrafos *minuteros* o ambulantes⁵ que debían «atender aún la creciente demanda de los lugareños que con sus retratos buscaban recomponer la geografía afectiva de su entorno familiar, doblemente devastado ahora más que por las enfermedades o el olvido, por la cárcel, el exilio o la muerte multiplicada en los frentes desolados e incógnitos»⁶.

La fotografía en la España de los cuarenta y cincuenta se revelará, frecuentemente, resultado de estos condicionantes. El deseo de representar la unión familiar

2. Las primeras historias de la fotografía generales sobre nuestro país (en los ochenta López-Mondéjar, Fontanella o Sougez) cifran la modernización en torno al año 55 con la exposición *The family of man*, los primeros trabajos de Catalá Roca y la fundación de AFAL. En la década siguiente los historiadores toman una visión cada vez más amplia y revisionista pero acerca de este periodo se sigue manteniendo un relativo oscurecimiento. Para este especialmente LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lundwerg, 1996. Para el desarrollo de la historiografía en fotografía. VEGA, C.: «Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981-2006», *Revista Latente*, 5, pp. 27-56.

3. Las Sociedades Fotográficas eran el único refugio de los aficionados y seguían las pautas marcadas por los autores más destacados, como Ortiz Echagüe.

4. La industria de material fotográfico era casi inexistente y el aislacionismo impuesto por el régimen hacía casi imposible la importación de materiales; los pocos que llegaban iban a manos de los fotógrafos profesionales siendo, incluso, objeto de estraperlo. LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: «Una industria para la autarquía», en *op. cit.* pp. 37-40. FORMIGUERA, P. & CÁNOVAS, C. (eds.): *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1992.

5. El fotógrafo ambulante es una figura clave. Sus archivos son extraordinarias fuentes para acercarse a esta época tan desconocida y en los últimos años algunas instituciones están realizando una interesante recuperación y conservación de sus fondos; los fondos de la fototeca del Museo del Pueblo de Asturias o del Archivo Pacheco de Vigo utilizados en este estudio son un buen ejemplo. Acerca de la importancia del fotógrafo ambulante: GARCÍA PRENDÉS, Asunción: «Los fotógrafos ambulantes en Asturias (1942-1959)» en LÓPEZ, Juaco & LOMBARDÍA, Carmen (eds.): *Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941-1951)*. Gijón, 2001. pp. 29-71. MAAS, Ellen: «Fotógrafos ambulantes», en *Foto-álbum. Sus años dorados. 1859-1920*. Barcelona. Gustavo Gili, 1982. pp. 125-137.

6. LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *op. cit.* p. 20. Cuenta cómo en plena autarquía la fotografía se centró en el que fuera su primer uso, el retrato, al que se dedicaban el noventa y cinco por ciento de los fotógrafos profesionales que sobrevivieron.

unida a las dificultades para hacerlo⁷ generará representaciones marcadas por un cierto anacronismo. Anacronismo estético que se manifiesta en la supervivencia de imágenes altamente estereotipadas, pero también en el modo de considerar la fotografía como ritual⁸, y de confiar en ella como prueba indicial⁹. Una fotografía que no sólo «no nos enseña como es el mundo, sino como era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos»¹⁰.

La incorporación a la historia de la fotografía de la fotografía familiar del momento se revela de extraordinario interés para esta, pero también para la historia del arte y la historia en general¹¹. Como «el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada debe ser considerado como perdido para la historia»¹², el historiador, al que Benjamin compara con un trapero¹³, puede servirse de cualquier fotografía, por mínima que sea, para construir la historia.

Este estudio busca, siguiendo los pasos de este historiador-trapero, analizar cualquier fotografía familiar porque «cuantas fotos absolutamente incorrectas resultan de una vida extraordinaria ayudándonos a conocer el mundo y hasta conocernos a nosotros mismos»¹⁴. Y a través de este análisis tratará de identificar cómo la fotografía familiar se desvía en nuestro país de las tendencias europeas generando una iconografía propia, marcada por esos anacronismos, esas supervivencias que afectan al contenido de las imágenes (qué se fotografía), a su estética, y, especialmente, a su uso: cuál es la relación del hombre con la realidad que vive y cómo se sirve de la fotografía en un intento, desesperado a veces, de escenificarla, recordarla y (re)construirla.

Para ello parte de un corpus limitado¹⁵ de imágenes de estas que muestran particularmente estos rasgos anacrónicos e ilustran estas supervivencias, convirtiéndose casi en tipológicas.

7. Las dificultades serían, sobre todo, de tipo material. En 1940 la renta por habitante había caído a valores del XIX, en plena autarquía apenas había acceso a materiales fotográficos que eran objeto de estraperlo. Ver: LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *op. cit.* p. 13 y pp. 37–40.

8. Sobre el carácter ritual de la fotografía: BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007, que desarrolla en el plano de la fotografía ideas ya introducidas en *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.

9. La consideración de índice de la fotografía se remonta a los años 50 con Peirce (PEIRCE, Charles: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge. Harvard University Press, 1958) y culmina con el suyo noema «esto-ha-sido» en BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

10. BELTING, Hans: *op. cit.* p. 266

11. Necesidad ya manifestada por BORDIEU, La fotografía. Un arte intermedio. México. Nueva Imagen, 1989; en nuestro país sobre todo DOCTOR RONCERO, Rafael: *Una historia (otra) de la fotografía*. Madrid. Obra Social Caja Madrid, 2000.

12. Walter Benjamin en su tercera Tesis sobre la historia. Citado por DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2011. p. 156.

13. Símil retomado, curiosamente, para definir al fotógrafo. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo, 2010. p. 83

14. CIRICI PELLICER, Alexandre: «Texto íntegro de la conferencia que pronunció el historiador y crítico de arte don Alexandre Cirici Pellicer, el día 22 de abril de 1958, a las 7:30 de la tarde y dentro del ciclo de «diálogos en mesa redonda» sobre la «estética y la fotografía», Afal, 25, julio-agosto 1960.

15. Este podría ser, por definición, casi infinito. Trazar esta historia, partiendo de tesis benjaminiana de que cualquier imagen es válida es una propuesta borgiana, imposible.

Al analizar estas imágenes parto de la idea de que «el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de la ontología que de la estética»¹⁶ y por tanto, me centraré en el modo en que son usadas para representar a la familia, construir su memoria fotográfica y, a partir de esta, su historia¹⁷.

Veremos cómo la imagen fotográfica asumirá en este momento un papel más como sustituta de una realidad, con la que la familia no se identifica, que de mera representación de esta realidad considerada apócrifa. Así el fotógrafo (en connivencia, en estos casos con los fotografiados) «no es sólo la persona que registra el pasado sino la que lo inventa»¹⁸.

1. LA ESPAÑA DE LA POSGUERRA

La difícil situación de las familias españolas, particularmente de las vencidas, es un hecho bien conocido¹⁹ pero que conviene recordar para comprender las dificultades que suponía conseguir una imagen a la que aferrarse y, particularmente, para comprender el valor que se atribuía a la misma.

La guerra dejó una mortandad estimada entre 400.000 y 625.000 personas y cerca de medio millón de exiliados; la renta per cápita cayó en torno al treinta por ciento en todo el país al final de la guerra y la gestión económica y la autarquía no hicieron otra cosa que agravar la situación que, por supuesto, era mucho más grave para los vencidos que se enfrentaron a políticas represivas que no se limitaron a ejecuciones o penas de prisión sino a intervenciones económicas que llevaron a muchas familias literalmente a la ruina²⁰. De este modo el régimen, que mantuvo el estado de guerra y, por tanto, la jurisdicción militar hasta el año 48, trataba de «borrar yerros pasados»²¹, de construir una España nueva rompiendo completamente con el pasado y el examen de estas imágenes, como veremos, muestra la fotografía como un dispositivo que permite aferrarse a ese pasado quebrado, luchar contra el exilio, contra la muerte, la miseria o la derrota. Veamos cómo lo hace a través de distintas representaciones.

16. FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997. p. 12.

17. Por supuesto, la forma, la estética, los temas, serán analizados pero siempre al servicio de ese objetivo. Para la consideración de la historia como creación («construcción»): BENJAMÍN, Walter: *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal, 2009.

18. SONTAG, Susan: «Objetos melancólicos», en *op. cit.* p. 73.

19. A pesar de que ciertos datos, particularmente el número de víctimas durante la guerra y de represaliados tras la misma, siguen siendo objeto de debate y los historiadores presentan, como se verá, cifras bien diversas.

20. TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo xx. III La España de Franco*. Madrid, Taurus, 1999. Ofrece una buena síntesis del periodo y de la mutabilidad de las cifras manejadas por los historiadores, ver pp. 31–40.

21. Como se expresaba en la Ley de Responsabilidades políticas. Un buen análisis de la misma en ÁLVARO DUEÑAS, Manuel «Los militares en la represión política de la posguerra: la jurisdicción especial de Responsabilidades Políticas hasta la reforma de 1942», *Revista de Estudios Políticos*, 69, (1990), pp. 141–162.

2. EL RETRATO

Desde su origen, la fotografía se puso al servicio de la reproducción (creación) y perpetuación de la imagen del hombre. A mediados del siglo xix la mayor parte de fotógrafos profesionales se dedicaban a realizar retratos y las célebres *cartes de visite* de Disdéri constituyan un negocio de extraordinaria magnitud. A través ellas el hombre se conocía a sí mismo²² y obtenía, además, una imagen que le representaba ante otros, podía ser objeto de intercambio y conservarse para perpetuar su memoria.

La fascinación inicial por el retrato fotográfico hay que buscarla, precisamente, en la capacidad que el positivismo decimonónico otorgaba a la fotografía como medio de conocer el mundo, de revelar lo oculto y de garantizar pruebas sobre ello. El hecho de retratarse era para el hombre del xix un acto de auto-indagación²³ y auto afirmación, y la imagen obtenida una prueba irrefutable de su existencia, llamada a actuar como su «sustituto». Todo ello constata el inicial carácter ritual del acto de retratarse así como el valor de culto atribuido a la imagen obtenida.

La importancia atribuida a ese retrato que se ha creado, a ese «objeto visible ideal»²⁴, llevará al retratado a tratar de representarse a sí mismo de un determinado modo que considera el adecuado como representación. Para la mentalidad decimonónica este retrato tiene mucho de solemne, idealizado, obedece a la perpetuación de un imaginario previo compartido por fotógrafo y fotografiado y generará una serie de estereotipos²⁵.

Aunque en el siglo xx la confianza positivista en la fotografía y su carácter ritual remiten el deseo del hombre de poseer imágenes de sí mismo, en cambio, pervive y también la fascinación que estas provocan. El valor de culto de la fotografía, dirá Benjamin, «no cede sin resistencia. Ocupa una última trinchera, que es el rostro humano» y tiene «su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos»²⁶.

22. *Idem*. p. 182.

23. En el xix esta idea se consolida al poner la fotografía al servicio de la fisionomía, pseudociencia que defendía que los rasgos faciales son reflejos de los anímicos y morales. Se concluirá, falazmente, que la fotografía puede reflejar el alma. Estas ideas se sustentaban en la confianza positivista en la fotografía como prueba científica, que pervivan en el momento estudiado es un nuevo anacronismo ontológico. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges: «Fotografía científica y pseudocientífica», en: LEMAGNY, J.C. & ROUILLE, A. (dirs.): *Historia de la fotografía*. Barcelona. Martínez Roca, 1988. pp. 71-75. Esto explica el temor a verse retratado. También son célebres las palabras de Avedon de que quienes vas a fotografiarse lo hacen «para descubrir cómo son».

24. Didi Huberman hablará de un aspecto «demiúrgico» en la fotografía. DIDI-HUBERMAN, G.: *op. cit.*

25. En este sentido son célebres las palabras de Kierkegaard ironizando sobre que el fotógrafo «hace lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato». Citado por NARANJO, J. «El retrato en Europa. Del registro de la memoria a la ficción», en *Retratos. Fotografía española 1848-1995*. Fundación Caixa de Catalunya, 1996. p. 36.

Sobre los retratos en el xix: McCauley, E.A.: *Likenesses. Portrait photography in Europe, 1850-1870*. Alburquerque. Art Museum, University of New Mexico, 1980 y A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph. U.S.A. Yale University, 1985.

26. BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en: *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-textos, 2008. p. 106. La primera redacción del texto es de 1935, momento en que Benjamin cifra la desaparición del «aura» y con ella del valor de culto bajo el valor expositivo. Sobre el valor de culto también BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007 que aplica a la fotografía ideas de su anterior obra *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.

3. SUPERVIVENCIA DEL RETRATO DE ESTUDIO: EL AURA, ¿POÉTICA DE CLASE?

A lo largo de la primera mitad del siglo XX las mejoras técnicas, el abaratamiento y la facilidad de uso de las nuevas cámaras y material fotográfico popularizaron la fotografía en el ámbito privado; muchos hogares tenían su propia cámara y ello generó nuevos modos de fotografiar en las familias. En la Europa de los cuarenta se habían generalizado códigos estéticos más libres: se fotografiaban más acciones, en más escenarios y de un modo más natural. El carácter solemne de las representaciones familiares comienza a desaparecer.

Esta normalización había llegado a nuestro país, pero la primera posguerra trajo una pervivencia (o más bien, resurgimiento) de modelos antiguos²⁷. La situación impuesta por la autarquía genera ciertos anacronismos: la importancia de los fotógrafos ambulantes, de los minuteros²⁸, la vuelta a los estudios para retratarse y, dentro de estos, el mantenimiento de una estética y unas técnicas decimonónicas²⁹. Estos retratos encomendados a profesionales revelan el ritual que supone, todavía, el acto de fotografiarse, la idealización que conllevan, que muchas veces es una impostura que, cuanto más quiere ocultar la realidad, más manifiestamente muestra su carácter apócrifo³⁰.

Ello sucede sobre todo en clases sociales más desfavorecidas y en el ámbito rural, incluso en familias relativamente bien situadas, por lo que podemos hablar de poéticas de clase o de poéticas rurales³¹. La clase social y la procedencia geográfica determinan diferencias en la cantidad de las fotografías, en el tipo de las mismas, su estética o los temas fotografiados.

En las familias más humildes y en los medios rurales la mayor parte de las fotografías serán de estudio y reservadas, por ello, a acontecimientos destacados. La



FIGURA 1. RETRATO DE ALFONSO PARRA REALIZADO POR UN FOTÓGRAFO MINUTERO, 1945
COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

27. Esta pervivencia coincide precisamente con la fecha (1940) en que la mayor parte de los autores sitúan el cambio en la foto privada hacia esa inmediatez y pérdida de solemnidad (FRIZOT, M. (dir.): *Nouvelle histoire de la photographie*. París. Bordas, 1994 o FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique: *La gracia de los retratos antiguos*. México. Ediciones Mexicanas, 1950).

28. En el caso de los minuteros el oficio es obsoleto y también la técnica, ya que continuaron usando placas de vidrio hasta los años setenta.

29. La ausencia de materiales de la que ya hemos hablado obligó a muchos fotógrafos profesionales a reutilizar materiales antiguos, placas de vidrio.

30. Ya en 1929 y refiriéndose a los intentos de idealización en las representaciones fotográficas Bataille ya había señalado cómo tanto más trata de ocultarse más se revela el «otro» que quiere ocultarse. BATAILLE, Georges: «Figure humaine», *Documents*, 4 (1929) pp. 194-200.

31. En 1950 el 48,8% de la población española activa se dedicaba al campo. Estas cifras se incrementaban en zonas como Galicia o Asturias, no es, por tanto, una práctica irrelevante.



FIGURA 2. RETRATO DE ALFONSO PARRA DISFRAZADO DE TORERO, C. 1944
COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

en torno a cien fotografías desde su nacimiento hasta su comunión³²; estas ofrecen un panorama completo de tipologías fotográficas tanto en su producción (de estudio, caseras, de minuteros en lugares de vacaciones...), en su formato (pequeñas imágenes en papel fotográfico conviven con otras de gran tamaño montadas sobre buen sobre buen cartón) y en los temas representados (vacaciones, juegos infantiles, actos del colegio, comunión...). Como sucede en las fotografías actuales nada de lo que el niño haga parece poco relevante a sus padres.

Lo que más llama la atención no es la cantidad de fotografías, sino su calidad.

En nada se diferencia de las fotografías infantiles actuales: Adolfo es retratado en sus juegos, con sus ropas habituales, disfrazado, en la playa... no hay ninguna necesidad de vestirle para el momento de ser fotografiado, incluso en las fotografías de estudio parece completamente natural, no hay decorados recargados, aparece sólo, posando sonriente, bien vestido, con la expresión confiada de quien está habituado a ser retratado. Como cualquier colección actual busca una representación fiel, indiscriminada, la solemnidad está desapareciendo.

En el caso de Rosita, la niña gallega, hasta las fotografías de su primera comunión hay un único retrato de su infancia en el



FIGURA 3. RETRATO DE ROSITA TOYOS Y SUS HERMANOS (Y DETALLE)
ESTUDIO PACHECO, VIGO. C. 1944. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

32. C. Ortiz, refiriéndose a jerarquía en torno a los temas fotografiados señalará que sólo a partir de 1945 se generaliza la inclusión de fotografías de niños más allá de la primera comunión. ORTIZ, Carmen: «Una lectura antropológica de la fotografía familiar», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid, 2006, AMADOR CARRETERO, M.P., ROBLEDO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, M.: Madrid. Universidad Carlos III, 2006. pp. 153-166.



FIGURA 4.- DETALLE DEL ÁLBUM FAMILIAR DE LA FAMILIA ALONSO:
RETRATOS DE LAS HERMANAS ROLINDES, NIEVES Y AGRIPINA
ESTUDIO PACHECO. VIGO. C. 1940. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

álbum familiar en que aparece acompañada de sus dos hermanas. Es una fotografía de estudio, sobre un decorado muy sencillo que mantiene algunos tópicos herederos del retrato del XIX como el fondo pintado o el mueble que da asiento a la niña, aunque sean extrañamente básicos. A pesar de su sencillez, no carece de artificio: la simetría, el lazo, las posturas, el hecho de que porte un muñeco, símbolo de la infancia pero no juegue con él³³.

Acudir a fotografiarse a un estudio era un uso que llevaba aparejada, desde la invención de la fotografía, una actitud solemne y ritual. El mantenimiento de este uso en nuestro país, mientras decaía en Europa salvo para momentos muy concretos³⁴, explica que, desde un punto de vista estético o, más bien, poético, algunos retratos de la España de los 40 parezcan más próximos a los del pasado siglo.

Esta poética del retrato decimonónico de estudio pervive en las poses, en las actitudes de los retratados, en su atuendo y en el decorado que los rodea. Benjamin, considera el «aura» de los retratos del XIX consecuencia de sus limitaciones técnicas. La fotografía exigía, todavía, largos tiempos de exposición que obligaban al retratado a permanecer inmóvil vehiculando una expresión concentrada, una «síntesis de la expresión» que «es el motivo principal de que estas (...) produzcan en el espectador un efecto más penetrante y duradero»³⁵.

Observando varias fotografías del inicio de los 40 vemos que esta expresión sintética, serena, se mantiene a pesar de que la limitación técnica ha desaparecido;

33. Se repetirán una serie de objetos tópicos que, frecuentemente, no se usan: juguetes con que no se juega, para las mujeres libros o revistas que tampoco se leen. Los hombres, en cambio, suelen definirse más a través de los atributos de su profesión (uniformes, etc.).

34. Se encomendará a un profesional, por ejemplo, la foto de la boda pero no las de las vacaciones.

35. BENJAMÍN, Walter: «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*. op. cit. p. 31.

tiene más que ver con la actitud del fotografiado que, seguramente, identifica esa actitud con la apropiada para un retrato; por ello en estas imágenes seguimos encontrando el «aura» y el «valor cultural» a los que se refiere el pensador alemán.

La estereotipación se acepta y recrea mediante un acuerdo tácito entre el fotógrafo y el retratado. Los álbumes familiares repiten patrones: hieratismo, postura tres cuartos, ciertos atributos vinculados a la profesión, indicadores de una clase social (bicicletas) o de las filias del retratado (mascotas, instrumentos musicales y el reconocerse en esos usos

supone una satisfacción del cliente aunque ello lleve a que las imágenes de los miembros de la misma familia apenas se distingan entre ellos (FIG. 4), como observa Belting³⁶ representamos siempre de acuerdo a un imaginario previo.

El estudio fotográfico en la España de la primera posguerra continúa siendo ese lugar «con sus cortinones y sus palmeras, sus tapices y sus caballetes, a medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono»³⁷, mantiene toda una parafernalia (el mobiliario segundo imperio, los fondos pintados que ya Disdéri utilizó en la década de 1860³⁸, las balaustradas, los cortinones...) que, superada su función práctica, pervive como un símbolo burgués que no hace otra cosa que resaltar el artificio³⁹.

A este anacronismo en las poses y los decorados, hay que sumar otras prácticas ofertadas por los fotógrafos, como la de colorear las fotos o retocarlas que contribuyeron a popularizar más el deseo de retratarse⁴⁰. Estos artificios que proporcionan al español de mediados de siglo la deseada imagen ideal de sí mismo es otro rasgo anacrónico.

La ambivalencia en que se mueve esta poética; no sabemos si fruto de las limitaciones (¿el fotógrafo no tiene medios para renovar el mobiliario de su estudio o prefiere mantener esa estética segundo imperio por parecerle más acorde con la dignidad del retrato?) o emanada del propio fotografiado que busca dar la imagen de sí mismo que cumpla con los



FIGURA 5. RETRATO DE EUSEBIO ALONSO
ESTUDIO PACHECO. VIGO. C. 1940. COLECCIÓN DE LA
FAMILIA.

medios para renovar el mobiliario de su estudio o prefiere mantener esa estética segundo imperio por parecerle más acorde con la dignidad del retrato?) o emanada del propio fotografiado que busca dar la imagen de sí mismo que cumpla con los

36. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. op. cit. p. 2. La misma idea en SONTAG, S.: «El mundo de la imagen», en op. cit. pp. 149–175.

37. BENJAMIN, W.: «Pequeña historia de la fotografía», op. cit. p. 35. El texto original es de 1931 y se refiere a un retrato de infancia de Kafka.

38. DARRAH, William C.: op. cit.

39. Algunos aditamentos tenían la finalidad original de facilitar la inmovilidad del retratado cuando los tiempos de exposición eran más largos. Apoyado en una silla, columna o balaustrada era más fácil conseguir una buena toma. Sobre los estudios fotográficos del XIX: SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840–1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984. Sobre los accesorios y mobiliario: DARRAH, William C.: *Cartes de visite in nineteenth century photography*. Gettysburg, W.C. Darrah, 1981.

40. SONTAG, Susan: op. cit. p. 90

requisitos necesarios, no es fácil de descifrar. En cualquier caso manifiestan el deseo de conseguir la representación ideal, que satisfaga un imaginario compartido por el cliente y el fotógrafo. El hecho de que estas pocas fotografías de estudio fuesen las únicas imágenes que muchos españoles tenían de sí mismos, resalta esa actitud ritual ante el acto fotográfico que estaba desapareciendo en Europa.

4. EL RETRATO DE ESTUDIO LLEVADO AL CAMPO. UNA POÉTICA SURREALISTA

En las zonas rurales era frecuente que los fotógrafos que tenían su estudio en las ciudades se desplazaran a los pueblos cercanos ofreciendo sus servicios. Lo hacían llevando consigo toda la parafernalia de sus estudios cuyo uso en zonas rurales generaba artificios y simulacros verdaderamente notables al improvisar, en el campo, una imagen con todos esos requisitos burgueses vinculados al retrato desde la mitad del xix.

Si ya en la década de 1860 una revista de fotografía inglesa, se alertaba frente a ciertos artificios consolidados diciendo que «en los cuadros la columna tiene una apariencia verosímil, pero es absurdo cómo se la emplea en fotografía, ya que en esta reposa sobre una alfombra. Y a nadie se le escapa que las columnas de mármol o de piedra no se levantan sobre la base de una alfombra⁴¹» mayor es la extrañeza que genera ver todo un salón burgués desplegado sobre un bosque o en una suerte de *mise en abyme* casi surreal contemplar, gracias a imágenes de este tipo sin reencuadrar, un decorado vegetal que paradójicamente cubre un bosque real. Otras imágenes también sin



FIGURA 6. PEDRO BREY, MADRE E HIJA CON PAÑO DE FONDO
PUBLICADA EN PEDRO BREY. A PARROQUIA RETRATADA.

41. Citado por BENJAMIN, Walter: «Pequeña historia de la fotografía» *op. cit.* p. 35.

reencuadrar permiten ver todo el proceso: ayudantes afanándose en sujetar los decorados, etc.⁴²

El resultado de tanto artificio es ese surgimiento de lo «otro», de lo que quiere ser disimulado al que se refería Bataille. En muchos casos de retratos realizados en el medio rural el aspecto campesino no hace sino acentuarse cuando pretende ser disimulado bajo el disfraz burgués que parece exigir la fotografía (o el hombre) de la primera posguerra.

Bataille supo ver, más que otros surrealistas que se dedicaban a solarizaciones, sobreimpresiones y otros artificios presuntamente surreales que «lo que vuelve surreal una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo pasado, y la concreción de sus alusiones sobre la clase social»⁴³.

De nuevo se revela la certeza de que cuando el hombre persigue representarse simbólicamente la verosimilitud es lo menos importante. Lo que realmente cuenta es qué se verá después, qué mostrará esa imagen que, como he anticipado, asume el papel de sustituta de la memoria más que de apoyo de la misma.

5. EL RETRATO COMO OBJETO DE INTERCAMBIO: LA INVENCIÓN DE LA MEMORIA

En los retratos del primer franquismo encontramos la búsqueda, afanosa, de generar la imagen deseada de uno mismo. Esta obedece a varios valores otorgados a la fotografía: en primer lugar satisface la necesidad de auto-representarse a través de unos códigos, de un imaginario previo y también busca perpetuar su imagen, su memoria; se «falsifica» el presente para legar al futuro la imagen deseada.

Pero en muchos casos, además de estos objetivos el retrato fotográfico se realiza priorizando otros usos: su capacidad de procurar información y su valor de intercambio⁴⁴, y es al considerarlas como portadoras de estos valores cuando se presentan como «muestras antropológicas»⁴⁵ dándonos nueva información sobre el hombre.

Este es el caso de los retratos que los emigrantes se tomaban para enviar a sus familiares: perpetúan el recuerdo de quien las envía pero, principalmente, son un modo de informar de la situación que este está viviendo que, por la veracidad que se atribuye a la imagen fotográfica, se considera de mayor valor que el mero relato de la situación.

Los emigrados querían informar a sus familias de su nueva situación y a través de la imagen transmitir una sensación, fuera auténtica o no, de prosperidad. La contemplación de estas imágenes revela habitualmente lo esperable: una serie de

42. Buenos ejemplos de estas imágenes en SENDÓN, Manuel: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010.

43. SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 60.

44. Estos valores también desde el inicio de la foto con las *cartes de visite*. CABREJAS ALMENA, M. Carmen: «Ficción y fotografía en el siglo xix. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», IV Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz, 2009. (Consultado en línea) <http://eprints.ucm.es/14469/>.

45. BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, *op. cit.* p. 264.



FIGURA 7. J. PEISE, *EMIGRANTES POSANDO JUNTO A SUS COCHES FORD T ARGENTINA, 1918*. PUBLICADA EN *ASTURIANOS EN AMÉRICA*.

estereotipos acerca del éxito o lo que entiende como tal⁴⁶. La representación más altamente idealizada es la del indiano, el familiar que había acudido a «hacer las américa» y se presentaba en las imágenes rodeado de los atributos que significaban su prosperidad económica, frecuentemente el automóvil.

La emigración, que había sido una constante en ciertas zonas de España desde el inicio del siglo prácticamente desapareció por las políticas restrictivas durante el periodo autárquico⁴⁷ pero las familias española continuaban recibiendo este tipo de fotografías de sus familiares emigrados desde antiguo o exiliados. Surge, en cambio, una fuerte emigración interior que, habitualmente se retrata con modos más próximos a la realidad pero repiten una serie de estereotipos: alusiones a los modos de ganarse la vida, posesiones, nuevos miembros de la familia, paisajes desconocidos... Se trata, muchas veces, de procurar la mayor información posible en una única imagen.

Estas fotografías representan a una familia madrileña cuyo padre, albañil, había encontrado trabajo en la construcción de un nuevo hospital en el País Vasco. Las imágenes demuestran esa síntesis que permite dar gran cantidad de información con pocos medios: en ellas posan, alternativamente, los padres junto a su pequeño hijo con el hospital en que trabaja el padre, en proceso de construcción, como fondo. Queda testimonio así del motivo que ha impulsado la emigración, de cómo viven, y de que permanecen unidos y felices.

Pese a que estas fotos (tomadas presumiblemente por cada uno de los padres que no aparecen) han sido realizadas fuera de un estudio sorprenden por la dependencia que muestra, especialmente la de la madre, de antiguos modelos. Observando la fotografía de la madre y el niño vemos como mantiene una postura común, heredera de estética de la fotografía de estudio pero, todavía más de las representaciones cristianas de *madonnas*⁴⁸ con el edificio de fondo que puede sugerir la habitual simetría del trono en estas representaciones. La fotografía del padre se revela más original: lo muestra levantando al pequeño, lo que dota a la imagen de un sentido ascensional que parece reforzar el orgullo, por el precioso niño, por el gigantesco edificio que se está levantando. La originalidad de la imagen puede atribuirse, indistintamente, a una menor dependencia de la fotógrafa de códigos visuales pre-determinados y también a una consecuencia de la actitud del hombre retratado.

Además de su intención de informar de la situación estas imágenes son tomadas partiendo de la conciencia de que seguramente su destino final va a ser el álbum familiar donde, al situarse junto a otros retratos familiares, constatará la realidad de

46. En torno a este tema también se han desarrollado varias exposiciones: *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y emigración*. Museo del Pueblo de Asturias, 2000 o *La Colonia: un álbum fotográfico de españoles en Nueva York, 1898-1945*. Ayuntamiento de León. Ambas itinerantes.

47. La emigración a América alcanaría su pico máximo a finales de la década de 1910. VILAR, Juan B: «Las emigraciones españolas a Europa en el siglo xx. Algunas cuestiones a debatir» *Migraciones y Exilios. Cuadernos de AEALC* 1 (2000), pp. 131-159.

48. Cabría hablar de supervivencia (*nachleben*) en el sentido usado por Warburg más que de un conocimiento necesario de usos de la fotografía de estudio o de otras imágenes. WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal, 2010.



FIGURA 8. ÁLBUM FAMILIAR DE LA FAMILIA POVEDA (DETALLE)
BILBAO. C. 1950. COLECCIÓN DE LA FAMILIA.

los lazos familiares⁴⁹. Esta conciencia de la eternidad motiva el simulacro. Como el protagonista de *La invención de Morel*, que sacrifica su vida a una existencia fantasmática que es un perfecto simulacro; el hombre confía en la perfecta eternidad en que vivirá a través de esa imagen que ha creado, poco importa que sea cierta o no.

6. RETRATO DE GRUPO, RETRATO DE FAMILIA

Desde su origen, la fotografía se puso al servicio de perpetuar el recuerdo de los seres queridos y también de afianzar sus lazos y su pertenencia a un grupo como manifiesta la inmediata demanda de retratos en grupo y la rápida generalización de este género.

Como sucedía en los retratos individuales, este adquiere una estética que emana de las limitaciones técnicas del medio; los largos tiempos se exposición y la

49. M. Frizot señalará cómo esta conciencia determinará el modo en que se toma la imagen para que cumpla correctamente este cometido. FRIZOT, Michel (dir.): *op. cit.*



FIGURA 9. LE RENDEZ-VOUS DE CHASSE. THE BELGIAN SURREALIST GROUP
ESTUDIO JOS RENTMEESTERS. BRUSELAS, 1934. MUSÉE MAGRITTE.

limitada profundidad de campo exigían a todos los retratados actitudes hieráticas y su colocación en una única o dos filas⁵⁰. Al igual que en los retratos individuales, estas exigencias se estereotipan para los retratos de grupo «posados» generando un código de representación que pasará a considerarse como el «apropiado» para mostrar los vínculos de grupo y que se perpetúa de un modo extraordinario por el carácter solemne que aporta los representados que asumen una actitud y un uso que ya no son una imposición técnica sino un voluntario acatamiento estético y poético a un modelo que se considera el adecuado⁵¹.

Este modelo, anacrónico por su estética y su actitud ritual, será mantenido en la representación de las familias españolas, pero no sólo en ellas. La solemnidad que se atribuye a la relación grupal así retratada será recuperada voluntariamente a menudo.

En una fotografía de 1934 del grupo surrealista belga vemos cómo el modelo se cumple rigurosamente: aparecen formando dos filas, las mujeres en la inferior, sentadas y los hombres en la superior, de pie; todos hieráticos, frontales, miran a la cámara con expresiones reconcentradas. Para completar la apariencia clásica están

50. CHEROUX, Clement: «La acción colectiva. La fotografía por todos, no por uno», en BAJAC, Q. & CHÉROUX, C.: *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid. Fundación Mapfre, 2010. pp. 20-61.

51. C. Cansino cita a Gay Gauthier (GAUTHIER, G.: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996) para señalar cómo el triunfo de un código es, precisamente, pasar desapercibido. CANSINO, Carolina: «Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar», *La Trama de la Comunicación* 9 (2004), pp. 81-93.

rodeados de la parafernalia más típica del estudio: un paño de fondo pintado, no uno sino dos cortinones y la también prototípica mesa con reminiscencias segundo imperio sobre la que reposan unos libros, otro tópico en la fotografía femenina⁵².

En su acatamiento a los códigos más solemnes la familia española de esta adoptará de este modelo de retrato de grupo posado realizado en el estudio fotográfico pero hay otros usos más reseñables que afectan, más que a la estética, a la concepción de la imagen como sustituta de la realidad.

7. LA RECONSTRUCCIÓN DE LA UNIDAD FAMILIAR: LA FOTOGRAFÍA CONTRA EL EXILIO Y CONTRA LA MUERTE

La guerra civil dejó a la familia española fragmentada ya fuese por el exilio, la emigración, la prisión o la muerte. La contemplación de la fotografía familiar de los 40 y 50 nos señala que las familias se enfrentaron de maneras distintas a estas circunstancias mostrando una ambivalencia entre la representación de la realidad tal cual era o su reconstrucción.

La primera de estas tendencias, más en consonancia con la modernidad de la fotografía de mediados de siglo, muestra con naturalidad la situación de la posguerra. Como la mortalidad, el exilio y la prisión afectaron en mayor medida a los hombres abundan las representaciones de mujeres. La familia española aparece como un matriarcado de mujeres enlutadas, solas o con sus hijos; imágenes que son muchas veces el trasunto de las que plasmaban fotógrafos extranjeros en nuestro país. Suponen, en cierto modo, la trasposición desdramatizada de la mujer española que retrató Eugene Smith en *Spanish village*.

Junto a estas representaciones que asumen la realidad de la familia tal como es, ya sea de manera temporal o definitiva; otras mostrarán el deseo de resaltar los lazos familiares incluyendo por distintos medios a los familiares ausentes. Esta segunda y peculiarísima tendencia recurre a artificios muy básicos que pretenden reconstruir la unidad perdida: para sustituir a



FIGURA 10. FAUSTA DE LA PORTILLA CON SUS NIETOS GUIPÚZCOA, 1939. (PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS). FAUSTA, CUANDO SE TOMÓ ESTA FOTO, HABÍA IDO DE VISITA A CASA DE SU HIJA MERCEDES Y ACABABA DE PERDER A SUS HIJOS EN LA GUERRA CIVIL.

52. El grupo surrealista, en su afán de mostrar su unidad y fascinados por la fotografía adoptaría conscientemente todo tipo de géneros de retratos grupales como señala CHEROUX. *op. cit.*



FIGURA 11. LEONOR BLANCO CON SUS HIJOS
PILOÑA, 1939. PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS.

que al mirar estas imágenes solo vemos, duplicado, «ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto»⁵⁷.

Especialmente reseñable es como, a veces, la fotografía que actúa como sustituta no aparece con naturalidad sostenida por el retratado o sin más junto a él sino que se pliega al código del retrato grupal y el fotógrafo la sitúa allí donde hubiera

los ausentes se recurre a la imagen, la sinédoque o, finalmente, al manifiesto montaje.

Todo ello manifiesta que la fragmentación de la familia era percibida por esta como coyuntural, transitoria⁵³, como una mentira a la que se puede oponer, al menos, una imagen. De nuevo, esta imagen, deliberadamente manipulada, no actúa tanto como un registro de la realidad sino más bien como su reemplazo.

En la consideración de la imagen de una persona como sustituto de esta (sobre todo en el caso de la imagen fotográfica)⁵⁴ se basa el valor cultural de la misma: la imagen de un ser querido lo reemplaza en cierto modo y representarse junto a ella es un modo simbólico de mostrar la unión con este. A mediados del XIX ya se encuentran daguerrotipos en que una persona posa junto a fotografías de seres queridos⁵⁵. Estas representaciones eran bastante habituales y suelen ser bastante ambiguas. La inclusión de la persona fotografiada puede obedecer a distintas causas; por ejemplo, un daguerrotipo del XIX⁵⁶ muestra a una mujer que sostiene en su regazo el retrato de un hombre ¿marido?, ¿padre?, ¿muerto?, ¿emigrado?, ¿desaparecido?, no podemos saberlo, sólo que, de este modo, la mujer consigue, de un modo muy simple mostrar su unión con el hombre del retrato.

La introducción de una fotografía en otra produce una sensación inquietante. Quizá por

53. Curiosamente se percibe así también cuando la familia es fragmentada definitivamente, por la muerte, y se recurre, como veremos, a mecanismos similares para representar los lazos que unen a los vivos con sus difuntos.

54. Pero también en otras imágenes como muestra Hans Belting en *Imagen y culto. op. cit.*

55. Gran cantidad de imágenes de este tipo en BATCHEN, Geoffrey: *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York. Princeton Architectural Press, 2004.

56. Incluida por Batchen en *Forget me not*.

57. BARTHES, Roland: *op. cit.* p. 35. Muchos autores han elaborado las relaciones entre fotografía y muerte. Sontag dirá que toda fotografía es un acto «elegíaco, crepuscular» que «transmuta el presente en pasado, la vida en muerte», SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 25.



FIGURA 12. RETRATO DE FAMILIA POSANDO CON FOTOGRAFÍA DE NIÑO (PROBABLEMENTE EL TERCER HIJO MUERTO) 1916. COLECCIÓN PARTICULAR.



FIGURA 13. SANTOS YUBERO, AURORA BERJA CON LA CRUZ DE HIERRO CONCEDIDA A SU HIJO MADRID. 1942. ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID. FONDO SANTOS YUBERO.

aparecido el personaje de estar vivo lo cual es una muestra más de lo habitual que debía ser este uso.

Otro recurso habitual es la sinédoque: el familiar ausente es sustituido, como en esta imagen de Santos Yubero, por algo que lo representa: la Cruz de Hierro.

Se ha indagado mucho sobre el vínculo antropológico que une a la fotografía con la muerte⁵⁸, es la necesidad de mantener las relaciones familiares más allá de la muerte así como normalizarla la que sostiene la célebre fotografía *post mortem*⁵⁹ que ofrece diversos grados de simbolismo para representar estos lazos que siguen uniendo a los supervivientes con los difuntos.

58. Especialmente BARTHES, R: *op. cit.* p. 105–106.

59. Género muy desarrollado en España, particularmente en Galicia, y muy estudiado en los últimos años sobre todo a partir de DE LA CRUZ LICHET, V.: *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos xix y xx)* (Tesis leída el 22/01/2010. Consultada en línea: <http://eprints.ucm.es/11072/>). MOCATE, M.: «Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo xxi», *Sans Soleil*, 4, (2012), pp. 168–181.



FIGURA 14. VALENTÍN VEGA, DÍA DE DIFUNTOS EN UN CEMENTERIO POLA DE LAVIANA, ASTURIAS, 1949. DEL MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIAS. FONDO VALENTÍN VEGA.



FIGURA 15. ENTIERRO DE PIEDAD EN EL CEMENTERIO DE SAN ANDRÉS DE EL ENTREGO 1950. PÁGINA WEB MEMORIA DIGITAL DE ASTURIAS.

Así los vivos se retratarán junto a las lápidas (el nombre o la fotografía de la misma sustituye al ser desaparecido), junto al ataúd o, incluso, junto al cadáver.

En un terreno ambiguo entre la representación simbólica de la cercanía del difunto y la mera plasmación de un acto social se encuentran las fotografías realizadas en entierros.

La fotografía forma parte del duelo, asume la función «normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición» y, coincidiendo con un momento en que los ritos pierden importancia, los sustituye⁶⁰.

Pero, frecuentemente, estas sustituciones simbólicas se revelan insuficientes. Las familias, conscientes de los lazos que las unen, no quieren renunciar a poseer una imagen que plasme esa unión y poco importa que esa imagen tenga que ser construida recurriendo a fotomontajes.

8. EL FOTOMONTAJE COMO ARTEFACTO SIMBÓLICO

Sabemos que «la manipulación de la fotografía es tan antigua como la fotografía misma»⁶¹ pero, paradójicamente, ello no afectó a la presunción de verdad que se asocia a toda fotografía desde el positivismo decimonónico. El «esto-ha-sido» promulgado por Barthes no se pone en duda y este carácter probatorio se traslada en la época estudiada incluso a los fotomontajes más burdos.

En los años cuarenta el retoque en los retratos era un paso más en la fotografía que, coincidiendo con el deseo de idealización del que he hablado, no se daba por terminada hasta que este se realizaba siendo el envío de pruebas un mero paso intermedio⁶². Lo que indica que, en su anacrónica búsqueda de la representación ideal, el hombre puede perfectamente asumir el artificio y solicitarlo, como señala Sontag «la noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse»⁶³.

El español de los cuarenta estaba también habituado a contemplar fotomontajes que habían alcanzado grados de perfección técnica muy elevados desde el auge de óptica creativa a finales del XIX. Muchos estudios realizaban postales con trucos de este tipo (a partir de dobles exposiciones, combinaciones de negativos o juegos de espejos) destinadas, seguramente, a fines propagandísticos, como un modo de mostrar la destreza técnica del fotógrafo.

60. BARTHES, R.: *op. cit.* p. 105-106.

61. ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona. Bosch, 1977.

62. SENDÓN, M.: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010 p. 22. Observando colecciones particulares se encuentran, frecuentemente pruebas que, aunque debían devolverse al estudio en ocasiones la familia se quedaba. Entre las fotos examinadas para este estudio encontré una prueba en que el fotógrafo había señalado «boca novia», en la fotografía enmarcada de la boda aparecía con una sonrisa más comedida como si el fotógrafo (o ella misma?) hubiera juzgado su sonrisa original demasiado pronunciada para el acontecimiento.

63. Hablando de la Exposición Universal de 1855 en que se mostraron fotografías retocadas y sin retocar. SONTAG, Susan. *op. cit.* p. 90.



FIGURA 16. RETRATO QUÍNTUPLE REALIZADO CON ESPEJOS
MADRID, ESTUDIO MENA, C. 1930. COLECCIÓN PARTICULAR.

Recurrir al artificio del fotomontaje es, por tanto, un acto consciente y deliberado a mediados de siglo, cuando las familias españolas recurren a él para representar la unidad de su familia trascendiendo fronteras geográficas, temporales e, incluso, trascendiendo la separación entre la vida y la muerte.

(Figura 17)

La demanda de este tipo de trabajos, que solía hacerse a partir de la combinación de negativos, hizo que algunos estudios se especializaran en ellos, especialmente en Galicia donde la inmigración había alcanzado desde finales del XIX cotas enormes⁶⁴.

Se establece un modelo de negocio en que los fotógrafos tenían todo previsto: la familia acudía al estudio donde se fotografiaba junta reservando el fotógrafo su lugar a los familiares que habían de ser incluidos. Estos enviaban sus retratos al fotógrafo (o las familias se los facilitaban en caso de difuntos) que recomponía a la familia.

Otro uso habitual es la reconstrucción del matrimonio separado por el exilio al que dificultades económicas habían impedido fotografiarse juntos antes.

Finalmente se revela que no siempre «el fotomontaje no es necesariamente una herramienta de tergiversación como a menudo se cree»⁶⁵ ya que «la situación (...) sustancialmente era cierta: auténticos eran los protagonistas, auténtica era la familia, auténticos los lazos entre unos y otros; de la fotografía sólo eran falsas las circunstancias»⁶⁶.

64. FONTCUBERTA, Joan: «La tribu que nunca existió» en *El beso de Judas*. op. cit. p. 128. También se recogen ejemplos en SENDÓN, M.: op. cit.

65. FONTCUBERTA, op. cit. p. 127.

66. *Idem*, p. 128.



FIGURA 17. RETRATO DE GRUPO DE FAMILIA Y FOTOMONTAJE REALIZADO A PARTIR DE ESTE PUBLICADO EN PANÓ DE FONDO.



FIGURA 18. FOTOMONTAJE REALIZADO A PARTIR DE DOS RETRATOS
ESTUDIO PACHECO, VIGO. FECHA DESCONOCIDA Y UBICACIÓN ACTUAL DE AMBOS RETRATOS SOBRE EL
PIANO (FOTOGRAFÍA DE LA AUTORA). EL RETRATO DEL HOMBRE CORRESPONDE A LA FIGURA 5. RETRATO DE
EUSEBIO ALONSO, EL RETRATO DE SU MUJER CRISTINA, NO HA PODIDO SER FECHADO.

Uno de los aspectos que más reseñables me parecen de esta práctica es su propia ingenuidad: se sigue pensando «*foi certo, porque está na foto*»⁶⁷. La paradoja que supone combinar, en torno a la misma imagen, la conciencia de la impostura deliberada con la confianza en aquello que representa permite reflexionar acerca de la compleja relación que la fotografía establece con la verdad, la memoria y la historia. El valor otorgado a la imagen obtenida se justifica por el carácter indicial de la fotografía que «no es sólo una imagen (...) una interpretación de lo real; también es un vestigio (...) como una huella o una máscara mortuoria»⁶⁸.

Esta actitud revela un nuevo anacronismo en la fotografía española⁶⁹. Un anacronismo que no se limita a la estética y abarca a la misma concepción de la fotografía como un medio de garantizar certezas, una confianza heredera del positivismo decimonónico en su valor probatorio y también una valoración de la imagen fotográfica como objeto de culto.

67. SENDÓN, M.: *op. cit.* P. 24

68. SONTAG, Susan: *op. cit.* p. 150.

69. Esta credulidad es más propia del XIX, en que encontramos varios engaños manifiestos que se comprenden más fácilmente al sumar al deseo de creer en lo representado la confianza científica que se tenía en el medio. Un ejemplo reseñable es el de la llamada fotografía espiritista, con la que alguna de las imágenes analizadas (f. 19) guardan similitudes estéticas como el aspecto desdibujado de los personajes. Un estudio sobre esta en el fin de siglo parisino muestra cómo los clientes de Bouquet, célebre fotógrafo espiritista que sería desenmascarado y juzgado, seguían defendiendo que las fotos que poseían representaban a los espectros de sus familiares muertos aún cuando se había demostrado la culpabilidad de Bouquet. Como el fotomontaje analizado este también constituyó un negocio basado en el deseo del hombre de mostrar su unión con sus seres queridos. CHÉROUX, C.: «El sistema de creencias de la fotografía espiritista», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008), pp. 192–213.

9. CONCLUSIONES

Los años cuarenta y cincuenta no conllevaron una desaparición de la fotografía familiar que puede ser redescubierta como un interesante caso supervivencias en la fotografía, reflejo (o simulacro) de supervivencias sociales. En la fotografía sobrevive el español, refugiado en su solemnidad y rodeado de su familia. Que el traje que lleva sea prestado, el paisaje que se ve al fondo un paño pintado o la hermana que está junto a él esté casada en Buenos Aires con un amigo de la infancia no importa demasiado porque en ese hombre sobrevive también la confianza en lo que significa esa fotografía «tan maleable como la memoria»⁷⁰ que ha sido cuidadosamente construida.

La fotografía familiar recurre, como vemos, a artificios de la ficción para representar la identidad personal y familiar a través del retrato y en este sentido deben ser tenidas en cuenta como testimonio que en la historia familiar, igual que la Historia, siempre opera construcción.

Por todo ello estas imágenes deben trascender a estudios meramente antropológicos o documentales y ser valoradas por lo que nos pueden enseñar no sólo acerca de la historia de la fotografía o de la historia de España; sino de la propia ontología de la fotografía; de la relación entre fotografía, memoria e historia; de la historia como creación y de las posibilidades de la imagen de desbordar su época y generar nuevas poéticas.

Ninguna imagen es mínima y todas sirven al historiador de la fotografía, al trapero.

70. FONTCUBERTA, Joan: *op. cit.* p. 78.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn: *Fotomontaje*. Barcelona. Bosch, 1977.
- ÁLVARO DUEÑAS, Manuel «Los militares en la represión política de la posguerra: la jurisdicción especial de Responsabilidades Políticas hasta la reforma de 1942», *Revista de Estudios Políticos*, 69, (1990), pp. 141–162.
- BAJAC, Quentin & CHÉROUX, Clément (eds.): *La subversión de las imágenes. Surrealismo, fotografía, cine*. Madrid. Fundación Mapfre, 2010.
- BARTHES, Roland: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.
- BATAILLE, Georges: «Figure humaine», *Documents*, 4 (1929) pp. 194–200.
- BATCHEN, Geoffrey: *Forget Me Not. Photography and Remembrance*. New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz, 2007.
- *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid. Akal, 2009.
- BENJAMIN, Walter: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Sobre la fotografía*. Valencia. Pre-textos, 2008
- *Libro de los pasajes*. Madrid. Akal, 2009.
- BORDIEU, Pierre: *La fotografía. Un arte intermedio*. México. Nueva Imagen, 1989.
- CABREJAS ALMENA, M.^a Carmen: «Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica», IV Congreso de Historia de la Fotografía, Photomuseum, Zarautz, 2009.
- CANSINO, Carolina: «Huellas familiares. Algunas apreciaciones para comenzar», *La Trama de la Comunicación* 9 (2004). pp. 81–93.
- CHÉROUX, C.: «El sistema de creencias de la fotografía espiritista», *Acto: revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 4 (2008), pp. 192–213.
- CIRICI PELLICER, Alexandre: «Texto íntegro de la conferencia que pronunció el historiador y crítico de arte don Alexandre Cirici Pellicer, el día 22 de abril de 1958, a las 7:30 de la tarde y dentro del ciclo de «diálogos en mesa redonda» sobre la «estética y la fotografía», Afal, 25, julio-agosto 1960.
- DE LA CRUZ LICHET, Virginia: *Retratos fotográficos post-mortem en Galicia (siglos XIX y XX)* (tesis leída el 22/01/2010).
- DARRAH, William C.: *Cartes de visite in nineteenth century photography*. Gettysburg. W.C. Darrah, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges: «Fotografía científica y pseudocientífica», en Lemagny, J.C. & Rouillé, A. (dirs.): *Historia de la fotografía*. Barcelona. Martínez Roca, 1988. pp. 71–75.
- *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de la imagen*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2011
- DOCTOR RONCERO, Rafael: *Una historia (otra) de la fotografía*. Madrid. Obra Social Caja Madrid, 2000.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Enrique: *La gracia de los retratos antiguos*. México. Ediciones Mexicanas, 1950.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- FORMIGUERA, Pere & CÁNOVAS, Carlos (eds.): *Tiempo de silencio. Panorama de la fotografía española de los años 50 y 60*. Barcelona. Generalitat de Catalunya, 1992.

- FRIZOT, M. (dir.): *Nouvelle histoire de la photographie*. París. Bordas, 1994.
- GARCÍA PRENDÉS, Asunción: «Los fotógrafos ambulantes en Asturias (1942–1959)» en López, Juaco & Lombardía, Carmen (eds.): *Valentín Vega. Fotógrafo de calle (1941–1951)*. Gijón, 2001. pp. 29–71.
- GAUTHIER, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996.
- LÓPEZ-MONDÉJAR, Publio: *Las fuentes de la memoria III. Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Barcelona, Lundwerg, 1996.
- MAAS, Ellen: *Foto-álbum. Sus años dorados. 1859–1920*. Barcelona. Gustavo Gili, 1982.
- MCCAULEY, Elisabeth Anne: *Likenesses. Portrait photography in Europe, 1850–1870*. Alburquerque, Art Museum, University of New Mexico, 1980.
- A.A.E. Disdéri and the *Carte de Visite Portrait Photograph*. USA, Yale University, 1985.
- MORCATE, M.: «Duelo y fotografía post-mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el siglo XXI», *Sans Soleil*, 4, (2012), pp. 168–181.
- NARANJO, Juan: «El retrato en Europa. Del registro de la memoria a la ficción», en *Retratos. Fotografía española 1848–1995*. Barcelona. Fundación Caixa de Catalunya, 1996.
- ORTIZ, Carmen: «Una lectura antropológica de la fotografía familiar», *Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología. Madrid, 2006*, en Amador Carretero, M.P.; Robledano Arillo, J. & Ruiz Franco, M.: Madrid. Universidad Carlos III, 2006. pp. 153–166.
- PEIRCE, Charles: *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge. Harvard University Press, 1958.
- SAGNE, Jean, *L'atelier du photographe (1840–1940)*, París, Presse de la Renaissance, 1984.
- SENDÓN, Manuel: *Pano de fondo*. Vigo. Centro de estudios fotográficos, 2010.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona. Debolsillo, 2010.
- TUSELL, Javier, *Historia de España en el siglo XX. III La España de Franco*. Madrid, Taurus, 1999.
- VEGA, C.: «Buscando modelos. La historia de la fotografía en España, 1981–2006», *Revista Latente*, 5, pp. 27–56.
- VILAR, Juan B.: «Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX. Algunas cuestiones a debatir» *Migraciones y Exilios. Cuadernos de AEALC*. 1, (2000), pp. 131–159.
- WARBURG, Aby: *Atlas Mnemosyne*. Madrid. Akal, 2010.

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

Mónica Carabias Álvaro¹

Recibido: 29/06/2014 · Aceptado: 2/04/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12692>

Resumen²

Para aproximarnos correctamente al contexto fotográfico español de los años setenta, resulta conveniente conocer el carácter de las distintas publicaciones especializadas que inauguran la nueva década. La primera en aparecer fue *Nueva Lente* (1971-1983). Esta ha sido objeto de atención y estudio por parte de la crítica que, la ha considerado de forma unánime transgresora e impulsora de la fotografía de creación de aquellos años. Apenas un año después aparece *Cuadernos de Fotografía* (1972-1974), dirigida y publicada en Madrid por el fotógrafo Fernando Gordillo. Su carácter personalista y restringido sumado a su corta vida han contribuido, sin duda alguna, a que haya permanecido en el olvido historiográfico bajo el epígrafe generalista de «académica». Partiendo de una primera exposición y análisis de sus objetivos, contenido y autores este artículo ahonda en sus particularidades y aportaciones al debate fotográfico de los 70: el valor de la concursística y el reclamo de la libertad total para la fotografía.

1. Universidad Complutense de Madrid (monicacarabias@telefonica.net).

2. Este estudio se ha realizado en el marco de los proyectos: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (2012-2014), ref. HAR2011-25864 y *50 años de arte en el siglo de Plata Español (1931-1981)* (2015-2018), ref. HAR2014-53871-P.

Palabras clave

fotografía; España; concurso; crítica; renovación

Abstract

To approach properly Spain's photographic context of the '70s, it is best to learn about those specialized publications that inaugurate the new decade. The first one was *Nueva Lente* (1971–1983), a magazine duly noticed and studied by critics, who consider it unanimously a transgressive and enabling agent of creative photography in the '70s. Barely a year later, *Cuadernos de fotografía* (1972–74) was published in Madrid under the direction of photographer Fernando Gordillo. Its personalist character, limited distribution, and short life, have contributed, no doubt, to its scant historiographic attention, obscured as it is under the general label of 'academic'. This article delves into its peculiar traits and its contributions to the '70s photographic debate, by listing and analysing for the first time its goals, contents, and contributors: namely, the value of photographic contests, and the claim of total freedom for photography.

Keywords

photography; Spain; contest; criticism; renovation

1. INTENCIÓNES Y SENTIRES: MIRAR Y VER NO SON LA MISMA COSA

El objetivo de *Cuadernos de Fotografía* fue expuesto por su director Fernando Gordillo en el editorial «Con los ojos del alma»³, una declaración de sentires más que de intenciones del fotógrafo madrileño que comenzaba reconociendo la capacidad ilimitada del medio fotográfico para a continuación describir el valor de la fotografía documental y testimonial: «La fotografía, es sin duda, crónica objetiva de nuestras existencia, verdadera y conmovedora manifestación de la vida misma. Ver, sentir, admirar, gozar, sufrir, mejorar el mundo que nos rodea, ahí es donde principalmente reside todo su interés e impacto⁴.» Una vez destacados sus valores —versatilidad, registro y documento— Gordillo dedicaba el proyecto «a las personas capaces de comprender todas las posibilidades y emociones unidas al mundo de la imagen», enumerando las diversas motivaciones que lo habían impulsado: desde las sociológicas hasta las que descansaban sobre la labor de la imagen en los distintos campos del conocimiento. Con todo, no es hasta el final del editorial cuando se expone una escueta pero clarificadora síntesis de objetivos: la defensa apasionada de la fotografía y los fotógrafos y el despertar un mayor interés por el mundo de la imagen.

Por otra parte, cabe señalar especialmente una motivación que responde al deseo personal del director porque sobre ella se sustentan los fundamentos poéticos de *Cuadernos de Fotografía*⁵: «[...]La voluntad, poderosa fuerza motora impresa en la naturaleza más íntima de cada individuo, deseo tremendo de hacer, de no desaparecer del todo⁶.» Estas palabras confirman en gran medida la base sobre la que se orientan los «modos» de ver —personales, vocacionales y transferibles— destinados a despertar la sensibilidad del espectador y que conforman su defensa del arte fotográfico. Estos modos recalcan en una fotografía valorada en función de su significación testimonial al tiempo que vía con la que «autotestimoniarse». En esta misma línea se encuentran las palabras de Enrique de Aguinaga y Manuel Alcántara. El primero refrenda la creatividad fotográfica: «Porque de una misma realidad pueden obtenerse imágenes fotográficas diferentes e incluso contrapuestas. Porque la objetividad fotográfica no existe⁷.» El segundo destaca su valor testimonial: «Fotografiar puede ser idear, descubrir, ampliar el campo de lo posible y muchas cosas más, pero es, sobre todas, una: perpetuar⁸.» Alcántara insiste igualmente en el carácter de la fotografía como fuente de conocimiento histórico-documental, sin olvidar su carácter múltiple, democrático y subjetivo: —«Quiere el artista de la fotografía compartir su hallazgo, comunicar su visión del mundo, regalar esas postales con rostros y panoramas que fueron, en principio, el álbum invisible que

3. *Cuadernos de Fotografía* (en adelante CF) 1, pp. 8-9.

4. CF 1, p. 8.

5. Estoy utilizando el término poética como específica DE LA CALLE, Romá: «Cuestiones teóricas: Poética y Estética», *Formas Plásticas*, 20, 1987, p. 3.

6. CF 1, p. 9.

7. «Punto de vista», CF 2, p. 5.

8. «Entre el mirar y el ver», CF 2, pp. 10-13. El texto iba ilustrado con un reportaje fotográfico de Gabriel Cuallado realizado en el Museo de la Fotografía, instalación financiada y montada con material de la Casa Afga.

erigiera su punto de vista. Todo arte es siempre un punto de vista. Una cuestión personal pero transferible»⁹— ni tampoco, el potencial de su creatividad: «Se sabe que la realidad es una apariencia y que, tras ella, existe otra más difícil y acaso más verídica. A quienes la ven, solemos llamar artistas¹⁰.»

Este concepto de creatividad, vinculado a la apariencia más o menos «versionada» de la realidad cotidiana, fue el punto de fricción con respecto a su colega *Nueva Lente*¹¹.

Ambas revistas confiaban en las múltiples aplicaciones y posibilidades de la fotografía como expresión del mundo contemporáneo. Sin embargo, mientras que *Nueva Lente* se lanza de forma incondicional hacia la ruptura total de sus límites y la reivindicación sin concesiones de una libertad total, lo que la impulsa como promotora de la nueva fotografía, Gordillo convierte a *Cuadernos de Fotografía* en el baluarte y promotor de la expresión fotográfica consolidada por la generación de fotógrafos protagonistas de la vanguardia fotográfica española, que eclosiona a mediados de los 50 y perdura en la década de los 70.

1.1. ESTRUCTURA Y CONTENIDOS

En junio de 1972 aparece el primer número de *Cuadernos de Fotografía*¹². La revista va a ser lanzada como una publicación trimestral bilingüe —español/inglés—, una novedad que la diferenciaba del resto, la convertía en pionera y además expresaba su vocación de distribución internacional¹³. Los interesados podían adquirirla por vía suscripción anual, 300 pts, ó 75 por número. La tirada osciló entre los 2.500 y los 3.000 ejemplares, aunque ocasionalmente llegó a los 15.000. Al frente de la coordinación se encontraba Vicente Serrano y en el consejo de redacción los fotógrafos Leonardo Cantero, Francisco Gómez, Gerardo Vielba¹⁴, Pedro Pascual y Gabriel Cualladó acompañados por el periodista y escritor Fernando de Giles. En la lista de articulistas figuraron, además de los mencionados, los periodistas y escritores: Manuel Alcántara, Juan van-Halen, José Félix Escudero, Gerardo Diego, Antonio de la Serna, Antonio Castro Villacañas, José García Nieto, José María Murúa y Gabriel Elorriaga. Esta selección de fotógrafos y escritores respondía al planteamiento inicial de su director de combinar palabra e imagen «con la misma importancia y completándose ambas»¹⁵.

9. *CF* 2, p. 5.

10. *Ibidem*.

11. Véase al respecto MIRA, Enric. «La revista *Nueva Lente* como objeto de edición y la construcción de un nuevo discurso fotográfico en la década de los setenta en España» en *Concreta 00*, 2012, pp. 26–41.

12. Números publicados en 1972 del 1 al 3, en 1973 del 4 al 7 y en 1974 del 8 al 11. En este último número se anunció el siguiente, el 12, dedicado al 75 aniversario de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (1900–1975), que finalmente no se publicó.

13. Igualmente trabajó con las agencias fotográficas Contifoto y Europa Press —véase *CF* 11— y los fotógrafos españoles: José Galindo, Sánchez Caraballo, Javier Gordillo y Jerónimo Macanas.

14. En ocasiones firmaba sus textos bajo el pseudónimo Atilio Altamira.

15. *CF* 1, p. 8. La referencia inmediata es la colección Palabra e Imagen (1961–1966) de la Editorial Lumen.

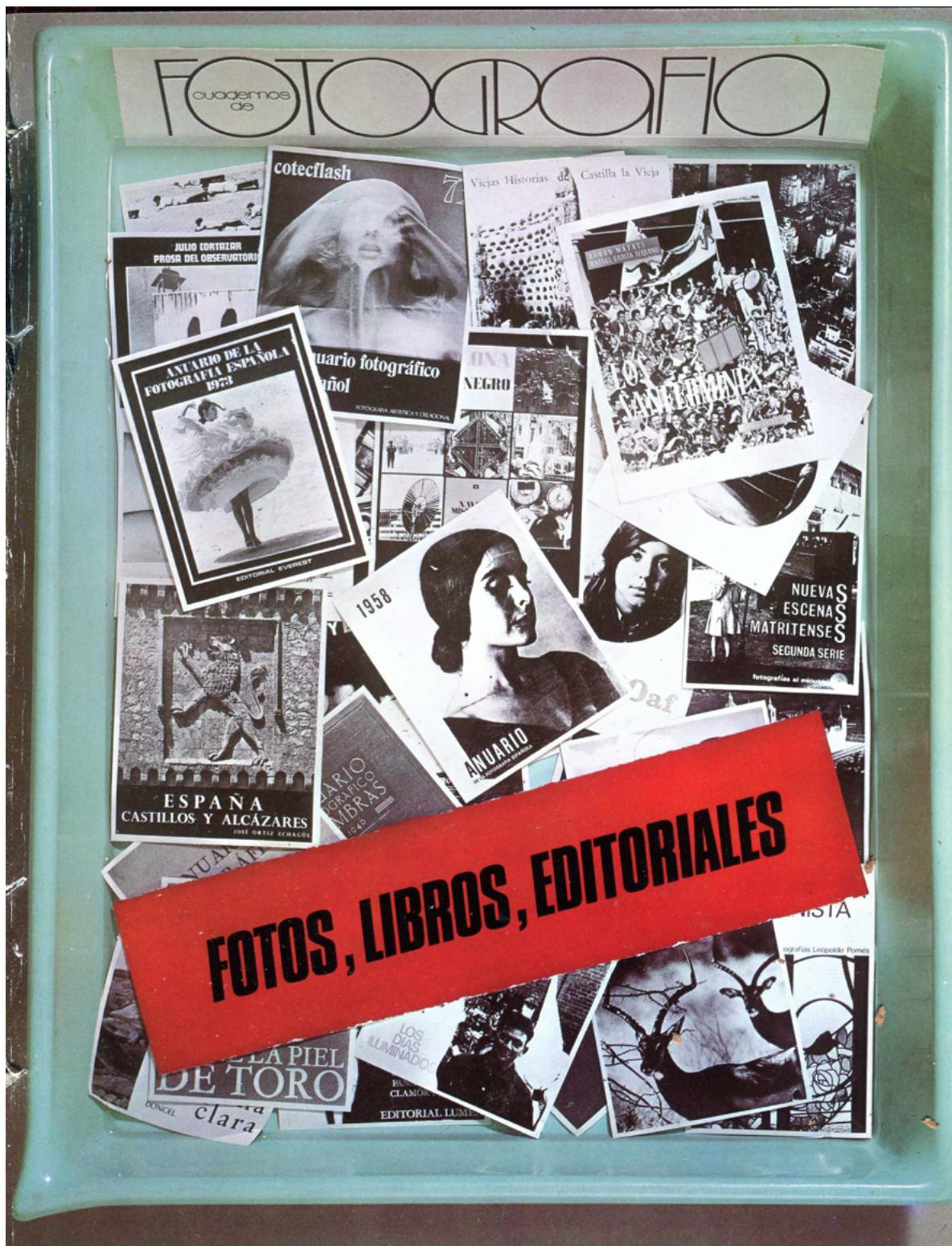


FIGURA 1. PORTADA CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 5, MADRID 1973

Aunque no estuvo incluido como objetivo, si observamos detenidamente el contenido de cada uno de los números de *CF*, se aprecia un carácter ciertamente monográfico, semejante al que presentaban los Salones de Fotografía Actual. De modo que podemos llegar a establecer en conjunto y de forma cronológica los siguientes monográficos: Fotografía e Historia de la fotografía¹⁶, Fotografía y Etnografía, Fotografía y Memoria, Fotografía y Arquitectura, Fotografía y Libros (FIGURA 1), Fotografía y Color, Fotografía y Vida, Fotografía y Documento, Fotografía y Retrato, Fotografía y Existencia y Fotografía y Violencia (FIGURA 2). Todos ellos, a excepción del dedicado a la Fotografía y Arquitectura, representan en su mayoría el reiterado enfoque fotográfico de la revista hacia la condición humana. De igual manera, los dedicados a la historia de la fotografía (n.º 1), libros de fotografía (n.º 5), memoria (n.º 7) y documento (n.º 8) revelan un interés hacia el estudio historiográfico y la difusión del valor de la fotografía como fuente de la memoria y documento de lo que nos rodea, de su realidad y «ficción», en definitiva del tiempo en el que vivimos.

El contenido está articulado en distintas secciones fijas e intermitentes impulsadas por el «empeño nobilísimo para demostrar que la fotografía cumple la exigencia que la sociedad moderna impone al arte y que se puede resumir en dos palabras: belleza y utilidad.»¹⁷ Respecto a las primeras se encontraban: «Punto de vista», donde una firma invitada reflexionaba sobre algún aspecto concreto o general del tema monográfico a tratar; la publicación de un portfolio dedicado al trabajo de un único autor, generoso en el número de páginas y en la calidad de impresión;¹⁸ «Libros para mirar»¹⁹, bajo la dirección de Gabriel Cualladó;²⁰ «Concursos y Exposiciones», a cargo del consejo de redacción; y la sección de «Humor» realizada por Giles. Entre las intermitentes: «Biografía mínima», donde se trazaba la semblanza profesional y curricular de un autor; «Fotografía para todos», donde se exponían las múltiples aplicaciones de la fotografía; «Beneficio de mi vista»; «Conversación. Encuentro. Diálogo»; «Noticias»; «Diccionario de la fotografía» y «Fotoprofesional», dedicada al comentario y análisis de los temas actuales y problemas más importantes que padecía la fotografía profesional en España.

16. Quizá como precedente inmediato debamos mencionar la Exposición Antológica de la Real Sociedad Fotográfica (1900–1970) celebrada en el Aula Fotográfica de Madrid en 1971. Este espacio fue creado en 1968 y con el patrocinio del Instituto de Cultura Hispánica por el poeta y fotógrafo Rafael Montesinos.

17. CUALLADÓ, Gabriel: «Una biografía mínima. Fernando Gordillo», *CF* 2, p. 10.

18. Si por algo llamó la atención esta revista fue sobre todo por el carácter de su impresión realizado sobre papeles de altísima calidad como Limoges y Cónedor.

19. Cualladó inauguraba la sección con una reseña sobre *Histoire Mondiale de la photographie. Des origines à nos jours 600 documents présentés* de Peter Pollack y en concreto sobre la edición francesa a cargo de E. Sougez y publicada por Hachette en Nueva York en 1961. Su crítica iba dirigida a la ausencia de nombres actuales como: Avedon, Klein, Penn o Frank, en *CF* 1, p. 40.

20. La sección se hacía eco del sentir internacional sobre la importancia de la imagen fotográfica en el mundo editorial. Por ello se propuso informar tanto de ya lo publicado como de las futuras novedades. Aspiraba así a cubrir una doble demanda: la especializada, pero también la de un público generalizado con cuyos libros aprendiera a valorar la fotografía como un lenguaje básicamente expresivo, autónomo y auténtico y a distinguir la calidad de sus imágenes.

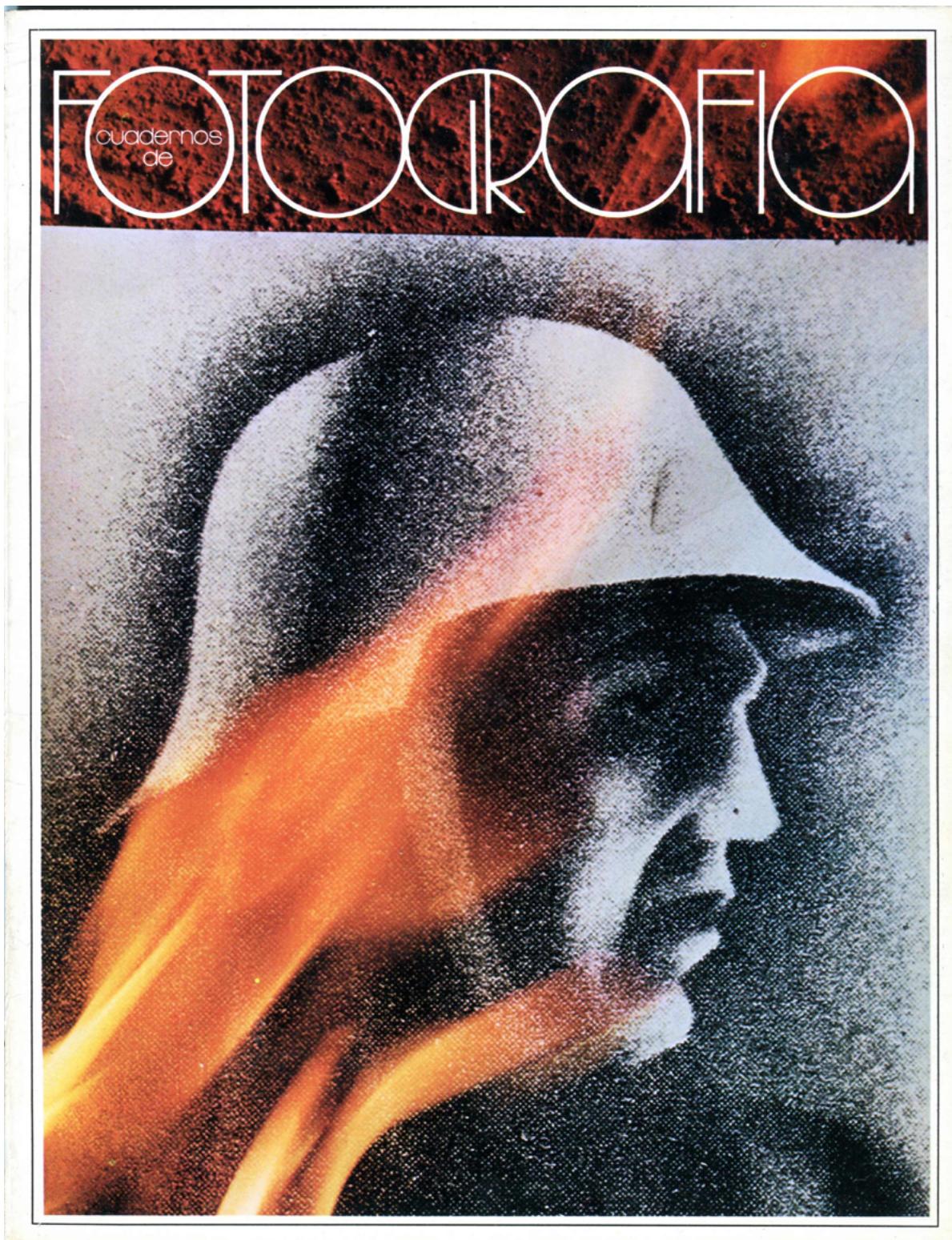


FIGURA 2. PORTADA CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 11, MADRID 1974



FIGURA 3. LEONARDO CANTERO, EL ASNILLO, CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.7, MADRID 1973, P. 24

1.2. AUTORES Y TENDENCIAS

El formato porfolio fue utilizado por la revista como plataforma afirmativa y expositiva de autores y tendencias afines a sus modos de ver y sentir la fotografía. Este formato ponía en valor la independencia del fotógrafo como autor, pero también la «originalidad» de sus trabajos²¹. Sin olvidar el valor añadido que le reportaba la

21. La mayor parte de las fotografías publicadas habían recibido los galardones más destacados del panorama

palabra ya fuera en su sentido literario e incluso crítico. Su director pretendía que desfilaran por sus páginas todos los autores circunscritos al ámbito de la escuela madrileña empezando por los más representativos²². Se publicaron siete portfolios: tres de Gordillo —dos en blanco y negro dedicados a las Fiestas de San Juan en Soria y al pueblo avilés de Pedro Bernardo —n.º 8, pp. 10-54—, y otro en color sobre el Jardín de La Alameda de Osuna —n.º 6, pp. 10-29—; uno de Paco Gómez con fotografías de arquitectura española —n.º 4, pp. 11-35—; uno de Gabriel Cualladó sobre el retrato —n.º 9, pp. 11-29—; uno de Leonardo Cantero sobre la historia del asnillo negro —n.º 7, pp. 12-27— (FIGURA 3); y otro de José Luis García Ferrada —n.º 10, pp. 7-33. Y junto a estos uno colectivo —n.º 3, pp. 14-49— dedicado al retrato de las edades del hombre y a la celebración de algunos de sus ritos, como el bautismo y el matrimonio en total sintonía con el espíritu de *The Family of Man*.

El portfolio *Soria. Fiestas de San Juan* —n.º 2, pp. 11-51— (FIGURA 4) compartía la esencia del texto «Tierra y Pueblo. Reportajes de España» —n.º 2, pp. 52 y 53— de Gerardo Vielba, donde reflexionaba sobre el modo en que había cambiado la fotografía documental desde primeros de siglo, advirtiendo de antemano la imperiosa necesidad de dejar retratada «a la España que se nos va; pobre y bellísima España de los españoles básicos, y también de los nuevos españoles que no se han desentendido de la relación, la vivencia y la redención de su entronque²³.» El historiador de la fotografía comenzaba su texto con un extracto del artículo publicado en 1964 por Ángel Lázaro, «Al son de las coplas de Jorge Manrique»²⁴, en el que relataba el carácter viajero de Gregorio Marañón, así como su debilidad por colecionar libros de viaje, sobre todo de viajes por España. Vielba estaba convencido de que entre todo aquel material se encontrarían los portfolios fotográficos clásicos «de su tiempo y tema», entre los que ocuparían un lugar destacado: *La España incógnita. Arquitectura, Paisajes, Vida Popular* del fotógrafo alemán Kart Hielscher²⁵, al igual que las obras sobre España de Ortiz Echagüe: *Pueblos y Paisajes, Tipos y Trajes, Castillos y Alcázares o España Mística*.

El trabajo de Gordillo sobre las Fiestas de San Juan viene a reflejar el modo actual y dinámico del nuevo testimonio fotográfico, al margen del cinematográfico, cuya finalidad, remarcaba Vielba, era preservar el recuerdo «para el conocimiento y estudio, de nuestro pueblo, no solo su presencia, sino además por sus manifestaciones activas peculiares, llamadas, unas a desaparecer como testimonio etnológico y folklórico.»²⁶ Este nuevo testimonio fotográfico se obtenía a partir del uso de uno o varios puntos de vista nuevos, lo que repercutía en un mayor dinamismo, con los que el investigador dialogaría para analizar la realidad. La fotografía documental de primeros de siglo, para la cual toma como ejemplos a Ortiz Echagüe

fotográfico español. Varias décadas después, la mayor parte de ellas han sido, asimismo, objeto de exposiciones y monografías obteniendo, incluso, varios de sus autores el Premio Nacional de Fotografía.

22. CARABIAS ÁLVARO, Mónica: «Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975» en *La Escuela de Madrid. Fotografía, 1950-1975*. Madrid, Museo de Arte contemporáneo de Madrid, 2006, p. 13.

23. CF 2, p.52.

24. ABC, 10 de mayo de 1964, Sevilla, p.19.

25. Este libro fue publicado en Barcelona en 1921 por E. Canosa.

26. CF, 2, p. 53.

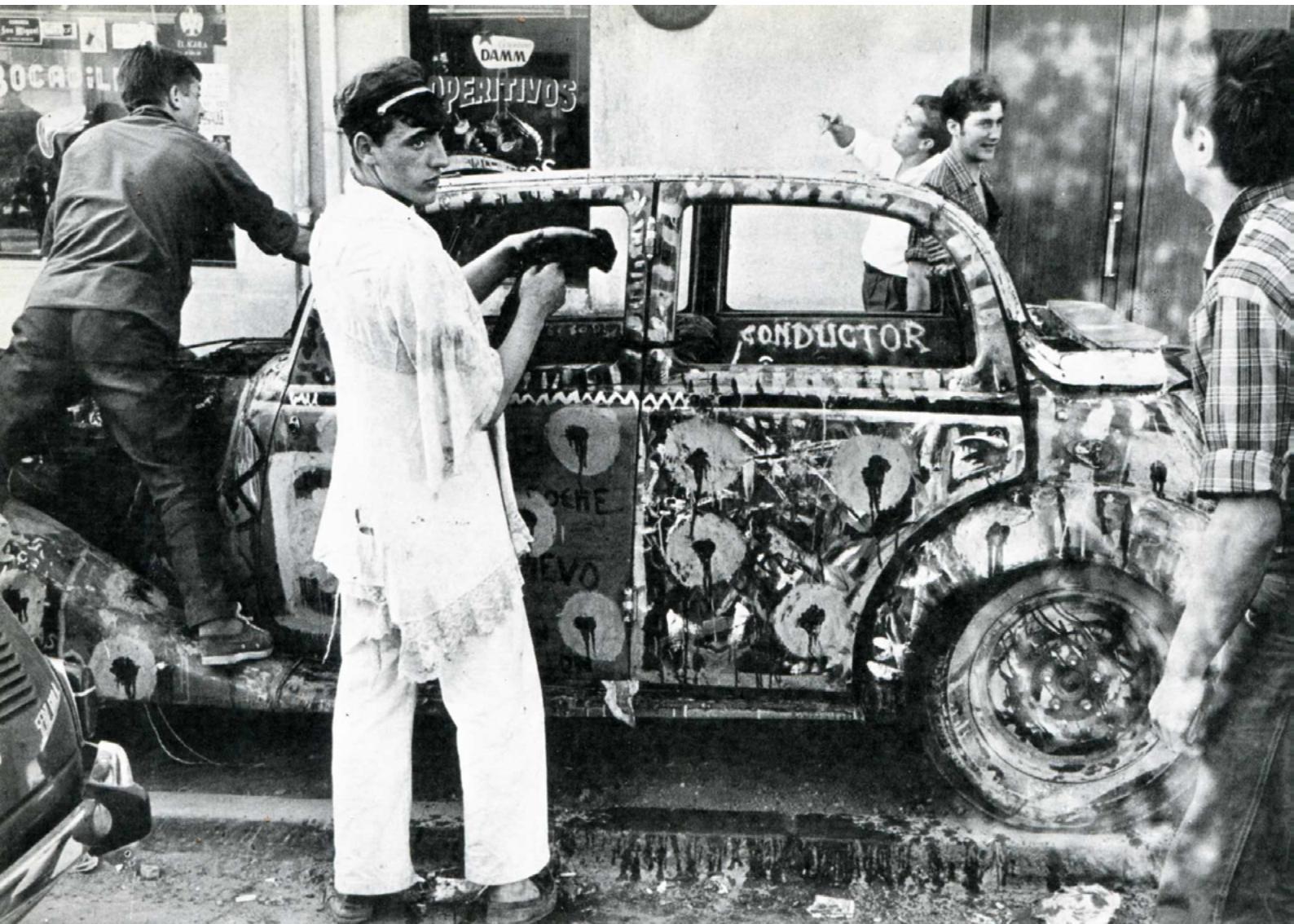


FIGURA 4. FERNANDO GORDILLO, SORIA. FIESTAS DE SAN JUAN, CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 2, MADRID 1972, P. 18

o Hielscher, proporcionaba una visión de la España «interior» estática e incluso extática. Sin embargo, el testimonio fotográfico contemporáneo discurre entre el reportaje directo de Klein y el instante decisivo de Cartier-Bresson²⁷ y aspira, por encima de todo, a crear imágenes «desnudas» que retraten al hombre en su naturalidad, en su forma habitual de comportarse, sin lujos ni esteticismos artificiales.

27. Gerry Badger habla de dos escuelas: la parisina y la neoyorquina, no excluyentes y con una actitud cultural que generó enfoques muy diversos. BADGER, Gerry: *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona, Blume, 2009, p. 137.



FIGURA 5. PACO GÓMEZ. SIN TÍTULO. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 3, MADRID 1972, P. 48

Una fotografía cuyo máximo interés reside en el registro de la vida, de sus gentes y entornos, pero sin la voluntad expresa de denuncia (FIGURA 5).

Este registro de la realidad, de la vida misma será el que manifiesten el resto de los portfolios publicados como *Pedro Bernardo. Su ser y sus circunstancias*²⁸, igualmente con texto de Gerardo Vielba²⁹.

28. *CF* 8, pp. 10-54.

29. «Reportaje. Documento. Ensayo», *CF* 8, pp. 8-9.

A comienzos de la década de los setenta, la imagen fotográfica se había convertido en el soporte y vehículo del pensamiento, y por tanto, en el lenguaje más universal de los medios de expresión y comunicación del momento. Con motivo de la publicación del *Anuario de la Fotografía Española* de 1974, la revista reproducía el prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño en el que declaraba: «[...] Todo un repertorio de pequeños y sucesivos milagros técnicos se ha cuidado tanto de ello como de lo demás, de suerte que el realismo, sin perjuicio de constituir la principal base formal de la fotografía, se hermane con otras muchas dicciones, sin excluir la abstracta³⁰.»

Este hermanamiento del realismo con otras dicciones será muy evidente en el trabajo de José Luis García Ferrada (FIGURA 6). En este contexto, Gerardo Vielba propone una oportuna reflexión acerca de los términos documento, reportaje y

ensayo: «Se ha llegado, escribe Vielba, a una masificación de la imagen de la comunicación, que ha ocasionado un consumismo de lo fotográfico como «producto», con la consiguiente degradación del medio»³¹. El fotógrafo retomaba el debate que desde hacía una década se había desarrollado en el marco del contexto internacional de la fotografía y que había puesto de manifiesto la crisis de la fotografía objetiva, entre otros motivos, por la masificación de la comunicación, que por otra parte, parecía no elevar el nivel de los mass-media: «¿Cuáles serán los temas, se pregunta Vielba, los motivos que orienten la atención del fotógrafo, en esta empresa de testificar sobre la vida de su tiempo?»³² Vielba insiste en el deber del autor de contemplar la realidad cotidiana susceptible de desaparecer. Justifica así la importancia y conveniencia del «gran reportaje» como testimonio de la memoria y de los valores intransferibles. Sin embargo, aún le queda al autor la misión más comprometida: la interpretación «sentida o deducida de lo real», o lo que es lo mismo, el monólogo interior. Todo ello, concluye Vielba, «para lograr una expresión total; formal y reflexiva que comprenda un conocimiento, una comprensión, una enseñanza.»

Esta tesis será igualmente refrendada por la crítica de Gabriel Cualladó sobre William Klein y en sus libros sobre New York, Roma, Moscú y Tokio, donde escribe: «Por supuesto que se trata de una visión narrada de una forma muy personal, directa (casi siempre), objetiva, penetrante y al mismo tiempo hecha con esa extraordinaria sensibilidad que caracteriza a los grandes fotógrafos de modas³³.» La escuela de Klein, «todavía hoy en plena vigencia», afirmaba Cualladó, podía verse igualmente en el trabajo del fotógrafo catalán Xavier Miserachs *Barcelona Blanc i Negre*. Lo que le resulta sumamente interesante de Klein es la inclusión de la palabra

30. «Libros para mirar», *CF* 9, p. 35.

31. VIELBA, Gerardo. *CF* 8, p. 9.

32. *Ibidem*.

33. «Libros para mirar», *CF* 8, p. 61.

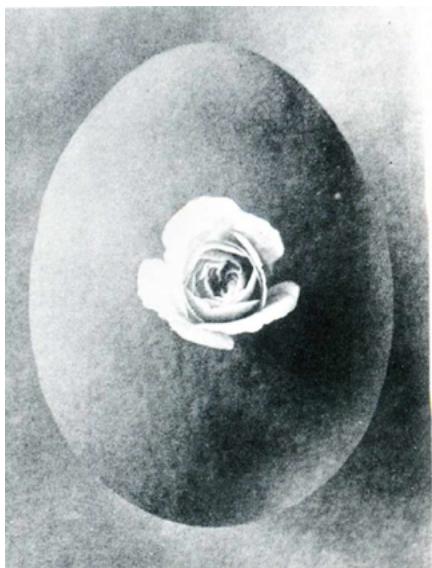


FIGURA 6. JOSÉ LUIS GARCÍA FERRADA. SIN TÍTULO. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 7, MADRID 1973, P. 34



FIGURA 7. GABRIEL CUALLADÓ. NENA Y ANGELITA, MADRID 1960, *CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA* N.º 3, MADRID 1972, P. 33

en la imagen —en forma de breves comentarios—, que a su juicio suponen un paso más al «momento decisivo» con el que no se conforma Klein, y que «ayudan al observador del testimonio gráfico, estático, a su penetración, a su comprensión³⁴.»

Con el título *Imagen del ser en el espacio y tiempo*³⁵ la revista publica el porfolio de Gabriel Cualladó, donde tienen cabida una copiosa selección de retratos realizados por el fotógrafo madrileño sobre personas de su ámbito familiar en lugares igualmente familiares (FIGURA 7). Es nuevamente Vielba quien compone el diálogo palabra e imagen con un texto dedicado al retrato. Por este desfilarán, a su juicio, algunos de los mejores retratistas —Nadar, Atget, Sander, Salomon y Penn— cuyas obras, independientemente de su valor individual, conforman un estatus generacional, una forma de vida. Más allá del objetivo inmediato del retrato, la descripción, lo que Vielba denomina como «fragmento de paisaje humano», uno de sus valores más destacables es el registro del ambiente y del panorama del tiempo. Así, a propósito de Irving Penn, escribe: «Incluso llegando a un fotógrafo aislacionista, como Penn, y a pesar de su valor inmediato actual, no podemos, al contemplar su obra con visión amplia, dejar de ver ese fragmento del ‘paisaje’ humano que describe con detalle una forma de vivir. Construye con su fotografías, con sus retratos, en principio, la honda personalidad del individuo, quedando después, en el panorama del conjunto, un ambiente humanístico, fiel reflejo del momento, de un ambiente muy concreto, de una cultura, de unas personalidades que han contribuido a crear este mundo actual, nuestra forma de vida³⁶.» Vielba anima al espectador a contemplar el retrato como una visión de conjunto que aumente de forma destacada su valor individual y contribuya a dar una perspectiva más amplia de un período concreto de nuestra Historia.

En esta línea del retrato como memoria de las cosas, los hechos y los tiempos se entiende la publicación del porfolio de José Luis García Ferrada: *Historias a la luz de una ventana ocre*³⁷, precedido por el texto «La vida»³⁸ de Pedro Pascual. En las fotografías de Ferrada, de calidad muy desigual, llama la atención la mezcolanza de géneros —retrato y desnudo—, así como su deriva hacia la fotografía onírica o escenificada, palpable en el autorretrato que acompaña a su biografía mínima, que, evidentemente, lo aleja de la estética del resto de porfolios publicados.

Al margen de estos, cabe señalar por lo inusual de su contenido, el realizado por Paco Gómez, pionero de la fotografía de arquitectura en nuestro país y que responde al interés de la revista por ilustrar los múltiples usos de la fotografía en los medios de expresión del mundo contemporáneo. Este ya había retratado algunos de los trabajos arquitectónicos más destacados del momento³⁹ (FIGURA 8). El crítico

34. *Ibidem*.

35. CV, 9, pp. 11-29.

36. CF 9, pp. 11-29.

37. CV 10, pp. 7-33.

38. CF 10, pp. 4-5. El texto iba ilustrado con fotografías de: Elías Dolcet, Antonio Tabernerero, José Galindo, Leonardo Cantero, Carlos Gómez, Fernando Gordillo y Gabriel Cualladó.

39. Paco Gómez colaboraba en varias publicaciones de arquitectura europeas, americanas y japonesas. Desde 1958 lo haría en la revista española *Arquitectura*. Comenzó su trabajo fotográfico junto al arquitecto Carlos de Miguel. Poco después trabajaría para Eugenio Aguinaga, Francisco de Inza, Álvaro Líbano y el propio Fullaondo.



FIGURA 8. PACO GÓMEZ. CONVENTO EN SALAMANCA. ARQUITECTO FERNÁNDEZ ALBA. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 4, MADRID, P. 57

Santiago Amón, entrevistado por Pedro Pascual, reflexionaba sobre el porvenir de la fotografía vinculándolo ineludiblemente con las corrientes más contemporáneas del arte, en aquellas que negaban la obra tradicional y admitían la obra como actitud⁴⁰, y considerándola como el único vehículo posible para transmitir el arte procesual y conceptual.

Por este motivo la sección «Punto de vista», esta vez a cargo de Juan Cabal [Fernando Gordillo], reivindicaba ambos lenguajes e, incluso, señalaba algunas de sus

40. Arte procesual, Happening, Land-art...

coincidencias. Pero, sobre todo, lamentaba el desinterés generalizado que había venido sufriendo la fotografía desde sus orígenes en España, al igual que ocurría con la arquitectura: «Las dos grandes olvidadas porque no se saben ver y por lo mismo no se pueden comprender ni criticar⁴¹.» La apuesta de Gómez por la calidad técnica sumada a la sensibilidad creadora lograron representar a la arquitectura como un nuevo objeto artístico. De cualquier modo, su personalidad creativa traspasó la manera en que en aquellos momentos los arquitectos utilizaban la fotografía, es decir, como montaje para explicar la ubicación del edificio. «La visión temporal de esa cuarta dimensión, explicaba Amón, la puede dar la fotografía, desde que el arquitecto comienza a gestar su obra, con la visión del medio y la transformación de ese medio con la inserción del edificio. Y claro, a base de trabajar juntos fotógrafo y arquitecto⁴².»

El trabajo de Gómez estaba también acompañado por el artículo «Saper Vedere» del arquitecto Juan Daniel Fullaondo Errazu, que calificaba así al fotógrafo navarro: «Si, como quiere Carlos de Miguel, hay un vedettismo arquitectónico, Francisco Gómez es el inevitable fotógrafo de las madrileñas «vedettes» de la edilicia, maestro incluso de algunas, en su ocasional proclividad hacia las artes del revelado, creador, junto con un reducido grupo de fotógrafos, de un estilo que caracterizará el reportaje de una época.»⁴³ Gómez representaba a uno de los escasísimos fotógrafos, declaraba Fullaondo, que resolvía con libertad y talento la imagen arquitectónica y gozaba de dos de las cualidades necesarias apuntadas por Bruno Zevi: el interés por el argumento arquitectónico y estar provisto de una buena voluntad para contemplarla con orden y coherencia. De igual manera, la poética de su mirada destacaba magistralmente el carácter funcional de la arquitectura retratada. Esta combinación de fotografía y arquitectura terminará con una interesante crítica de Cualladó sobre el trabajo *American Photographs* de Walter Evans editado por el MOMA⁴⁴. El fotógrafo madrileño lo calificaba como un excelente trabajo documental, donde la arquitectura era la absoluta protagonista ya fuera por sus iglesias, mansiones, etc., y como punto de partida para el estudio documental de unas formas arquitectónicas desaparecidas casi por completo que tanto influyeron en el urbanismo de los pueblos pequeños de EE.UU.

1.3. LA PUESTA EN VALOR DEL CONOCIMIENTO DE LA HISTORIA, LA OBRA PUBLICADA Y EL COLECCIONISMO

Hemos de reconocer a CF su esfuerzo por servir de escaparate para el conocimiento y difusión de la historia de la fotografía española dentro y fuera de nuestro país⁴⁵.

41. «Punto de Vista», *CF*, 4, p. 9.

42. *Ibidem*, p. 41.

43. El título es un guiño a la obra *Saper Vedere* de Bruno Zevi. *CF* 4, p. 12.

44. *CF* 4, p. 42.

45. Léase a propósito el editorial de Fernando Gordillo «Con los ojos del alma» —n.º 1, pp. 8–9— o el contenido publicado en las secciones: «Punto de vista», «Libros para leer» —véase nota 13—, «Concursos y exposiciones» y «Diccionario de la fotografía».

De hecho, esta «historia» será el tema del que se ocupe su primer número. De igual modo, si tuviéramos que señalar un nombre propio en este empeño, este sería el de Gerardo Vielba. En su texto «En busca de la fotografía perdida. Pequeño álbum de retratos»⁴⁶, además de denunciar la falta de un verdadero centro investigador o museístico sobre la ilustración y la fotografía, propone una sugerente reflexión sobre los efectos de la ausencia de una historia de la fotografía no solo escrita o ilustrada sino también imaginada. Sus palabras están acompañadas por un álbum de retratos confeccionado por él mismo a partir de colecciones particulares. Lo primero que destaca es que, hasta esa fecha, la historia quedaba reducida a unos artículos de revistas más bien anecdóticos, sin continuidad en el contenido y de publicación dispersa, y al trabajo de E. Lluch para Espasa. Aparte de esto, poco más: «Lo más sorprendente, escribía Vielba, es que entre nosotros, no se recuerdan pioneros, ni conservamos prestigios reconocidos; solo unos cuantos nombres clásicos —retratistas, documentalistas, investigadores pictorialistas o reporteros como Clifford, Laurent, Franzen⁴⁷, Cajal, Ferrán, Napoleón, Esplugas, Cánovas del Castillo, Ocharán, Pla, Alfonso, Ortiz Echagüe, Campúa y algunos pocos, muy pocos más— han sido apenas indagados, analizados, valorados (Echagüe es el más universal, es citado de pasada —si es citado— en los sagrados textos extranjeros, y solo considerado monográficamente, entre los nuestros, en el número-homenaje de «Arte Fotográfico». Y aún en esos nombres sin duda se cumplirá lo de «ni son todos los que están, ni están todos los que son»⁴⁸.»

Igualmente escasos resultaban los fondos fotográficos expuestos o archivados en bibliotecas y museos como era el caso del Marés o los monográficos del Museo Cajal; en edificios palaciales o públicos como la Casa Real correspondiente al primer cuarto de siglo; en colecciones privadas como los conservados por la Real Sociedad Fotográfica o los reunidos por Durán Torres. Vielba creía posible la existencia de archivos aún por descubrir, donde quizás se guardasen las fotografías decisivas o más interesantes de nuestra pequeña historia de la fotografía: «Todos, escribía Vielba, nos estamos quedando sin ese patrimonio, testigo de nuestro pasado»⁴⁹. Su objetivo no será realizar una Historia de la Fotografía y aún menos sintetizarla al estilo convencional, «porque para ello habría tenido que inventarla»⁵⁰. Tampoco una historia temporal determinada por la evolución del medio, ni desde algún aspecto parcial como el artístico o el asociado al consumo. Lo que se plantea es una selección «discreta» resultante de una investigación sobre un tema tradicional, el álbum de retratos, donde aplicar un criterio amplio y fijar un límite cronológico, 1924, fecha del primer *Anuario Fotográfico Español*. En cualquier caso, esta selección con sus 25 retratos formales de damas y caballeros, niños y militares, burgueses y pueblerinos resultaba muy representativa del proceso histórico del retrato en

46. *CF* 1, pp. 14-37.

47. Gerardo Vielba llamará la atención sobre la abundancia entre nuestros «primitivos» de nombres extranjeros.

48. *CF* 1, pp. 15.

49. *CF* 1, p. 16.

50. *Ibidem*, p. 15.

nuestra fotografía⁵¹. Componían así una historia de seres sin historia cuyo valor, aparte del sentimental, era histórico «por la ambientación sociológica de otra época», y fotográfico, «sea por su singular belleza, por el atractivo de la imagen, del modelo, por su manierismo o perfección técnica»⁵².

Consciente del momento de poder que vivía la fotografía en el mundo moderno, *CF* lanza un número para sensibilizar al espectador sobre el estado deficiente en el que se encontraba la fotografía en nuestro país donde, incluso, se malconsideraba a su autor. Lo dedica al libro de fotografías de autores españoles y editados en España. Como es habitual, la revista arranca con la sección «Punto de vista», acompañado por una interesante fotografía de Gordillo de un graffiti infantil, donde José M.^a Murúa⁵³ va a señalar el que considera uno de los momentos estelares de la historia de la fotografía: la aprobación por Decreto del Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual, que en su artículo 1.^º, donde definía el concepto de Obra, aparece por primera vez incluida la «Fotografía». Desde este momento, ante la ley y la sociedad, el fotógrafo dejaba de ser un mero técnico para ser considerado un autor. Tras cuatro décadas de existencia el fotógrafo era equiparado «sin reparos» a la categoría de artistas. La ley, evidentemente, inauguraba una nueva etapa en la que a partir de entonces todo aquel que reprodujese obras fotográficas tendría la obligación legal de indicar el nombre de su autor y, en caso de omisión, se estimaría, aclaraba Murúa, como una infracción de los derechos de autor y de las prescripciones legales establecidas. Pese a su aprobación, la consideración y derechos de la fotografía aún resultaban inversamente proporcionales a sus avances técnicos, por eso animaba a los lectores a lanzarse a la tarea de «buscar una mejor área de opinión de la fotografía.»

La aportación más interesante y meritoria proviene, sin duda, del artículo de Vielba, «Fotos, Libros, Editoriales»⁵⁴, que incluye una selección de fotografías realizada ex profeso por el consejo de redacción y arroja un panorama de autores y temáticas mucho más amplio y variado del que nos tiene acostumbrados sus portfolios (FIGURA 9). La investigación bibliográfica de Vielba a través del panorama editorial español resulta desde luego pionera tanto por el objeto de estudio como por la propuesta de un modelo metodológico⁵⁵.

Su análisis comienza con la exploración de las publicaciones a nivel nacional en busca de aquellos libros ilustrados por un único autor cuyas fotografías por su carácter unitario adquieran el carácter de obra fotográfica y no de ilustración⁵⁶. Una

51. Por decisión suya quedaron fuera: los paisajes, las escenas costumbristas y los reportajes.

52. *CF* 1, p.37.

53. *CF* 5, pp. 8-9.

54. *Ibidem*, pp. 10-49.

55. Gerardo Vielba aclara en una nota que la selección de las 36 fotografías y de sus correspondientes autores —Vicente Martínez Sanz, Sanchís Soler, Cartagena, Ortiz Echagüe, Francesc Català Roca, José Luis García Ferrada, Ramón Masats, Enrique Palazuelo, Joam Colom, Maspons +Ubiña, Ricard Terré, Luis Arenas, Francisco Ontañón, Juan Dolcet, Salanova Boleda, Xavier Miserachs, Leopoldo Pomés, Juan A. Sáez, Eguiguren, Colita, Oriol Maspons y T.A.F.S.L— había sido realizada por la redacción de la revista «atendiendo a consideraciones tan diversas como encontradas».

56. La selección asciende a un total de 50 publicaciones, véase listado en *CF* 5, p. 49.



FIGURA 9. COLITA. UNA TUMBA, CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA, N.º 5, MADRID 1973, P. 44

vez seleccionados procede a clasificarlos por género y contenido⁵⁷ atendiendo a distintos aspectos de funcionalidad para por último comentarlos y valorarlos. Una de las primeras conclusiones que arroja su estudio es que en relación a otros mercados editoriales, el español estaba apenas empezando⁵⁸. De ahí que reclame un nuevo lenguaje iconoliterario «ahora que se vive un momento de plenitud de la imagen y se puede reproducir con fidelidad y economía⁵⁹.» Evidentemente, el resto de las secciones de este número también iban a estar orientadas a la fotografía publicada.

En «Libros para mirar»⁶⁰, Gabriel Cualladó comentaba la publicación de dos obras recientemente traducidas: *Historia gráfica de la Fotografía* de Helmut y Alison Gernsheim⁶¹. Si no la califica de profunda y extensa, sí lo bastante detallada para comprender la evolución en la forma de entender cual había sido el desarrollo fotográfico a lo largo de más de un siglo. Su crítica afectaba especialmente a dos cuestiones: haber relegado la fotografía al papel de mera ilustración y la ausencia de la revista *Camera* en su listado de publicaciones especializadas⁶². Respecto al segundo, *Historia de la fotografía* de Jean A. Keim⁶³, una edición de bolsillo y sin reproducciones, destacaba muy positivamente «sus descripciones de la personalidad, obra y estilos de los más grandes fotógrafos.» Entre todas estas no resulta casual que entresaque algunas referidas a los trabajos de Walker Evans, Cartier Bresson, Dorothea Lange o Eugene Smith, que al margen de particularidades y personalidades, personifican la orientación de la revista hacia la fotografía documental y su papel destacable como fragmento de nuestra historia.

Y por último, «Concursos y Exposiciones» que centra su atención igualmente en los catálogos publicados como fruto de concursos y exposiciones. Resulta muy meritorio la puesta en valor que hace la revista de este formato, no solo por ser el resultado más importante de ambos eventos, también por valorarlos como fuente de estudio de los procesos evolutivos de expresión que se iban produciendo. Entre todos los publicados destacan por su calidad: el editado por la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes y dedicado a Ángel Úbeda⁶⁴, el del certamen Fotosport-74, los Boletines-Catálogo de los Trofeos Egarenses, los catálogos de la Abeja de Plata de Guadalajara, San Juan Bosco de Burriana o Alto

57. Establece los siguientes grupos: 1/Libros de estampas fotográficas; 2/Las guías de viajes, Ciudades y regiones, Usos y costumbres de población, Información turística; 3/Libros en los que la simbiosis texto-imagen alcanza equilibrio expresivo; 4/Libros de investigación y estudio; 5/Libros de gestación personal; 6/Los anuarios.

58. En este sentido especifica que la fotografía publicitaria ampliaba el mercado editorial catalán respecto al resto.

59. *CF* 5, p. 11.

60. *Ibidem*, pp. 50-51.

61. Publicado en Ediciones Omega, Barcelona 1972. Su crítica iba dirigida también a la ausencia de nombres actuales como: Avedon, Klein, Penn o Frank, en *CF* 1, p. 40.

62. En el listado de Gernsheim figuraban: *Paris Match* (París), *Dú* (Zurich), *Realités* (París) y *Magnun* (Colonia). *CF* 5, pp. 50.

63. Publicado por Cipos-tan, S.A., Barcelona.

64. Véase la monografía dedicada al autor *Fotografía como arte abstracto: la obra de Ángel Úbeda*. Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte. Serie Divulgación. Madrid, 1966; CARABIAS ÁLVARO, Mónica. «Ángel Úbeda (1931-1994), antología dispersa de la nada» en *El arte y su recuperación del pasado reciente*. Madrid, Colección Biblioteca de Historia del Arte. CSIC, Madrid, 2015 [edición en prensa].

Duero de Soria, así como los correspondientes a la época dorada de las Bienales de Sabadell o los Actuales de Madrid.

En su firme defensa de la cultura fotográfica, la publicación promovió la que podemos considerar como una iniciativa pionera: el fomento del coleccionismo fotográfico en nuestro país. El 1 de septiembre de 1972 la redacción anunciaba el lanzamiento de la Colección de láminas de imágenes fotográficas serie A de autores españoles⁶⁵: «Con estas láminas en que lo fotográfico cobra carácter autónomo independiente, se pretende dar testimonio visual de nuestro tiempo, con imágenes figurativas concretas o abstractas del escenario y la historia que nos ha tocado vivir»⁶⁶. La editorial confiaba en que esta colección constituyera un aporte valioso a la cultura actual y llenara un hueco en el contenido documental y expresivo del coleccionismo. La respuesta del público fue muy escasa. Evidentemente, el carácter arriesgado del proyecto chocó frontalmente con el desinterés generalizado de público e instituciones por el arte fotográfico⁶⁷. No obstante, el fracaso no resta validez al proyecto, sin duda novedoso, que se propuso incluir a la fotografía en la cultura y el coleccionismo artístico de su tiempo, además de consolidar a sus autores.

2. LOS 70, UNA DÉCADA PARA EL DEBATE Y LA REFLEXIÓN: LA CONCURSÍSTICA VERSUS LA FOTOGRAFÍA DE RENOVACIÓN

En rasgos generales, la década de los 70 fue una etapa de mucho movimiento fotográfico⁶⁸ que no repercutió en el incremento de su reconocimiento artístico, social o institucional; resulta paradójico si tenemos en cuenta que es ahora cuando los mass media sitúan a la imagen fotográfica en sus cotas más altas de popularidad y difusión. De cualquier forma, en estos años tiene lugar el debate que, sin duda, marcará un antes y un después en la renovación de la fotografía española. El punto de partida será su devaluación en la que participaban tanto su reproductibilidad como la falta de autoconciencia del fotógrafo como autor.

2.1. LA FIGURA DEL FOTÓGRAFO

Pese a la existencia de revistas especializadas, las obras fotográficas permanecían en el más absoluto anonimato. Su falta de difusión afectaba a una inexistente

65. La tirada estaba limitada a los 1000 ejemplares. Las fotografías se imprimieron a doble tinta, un procedimiento más barato que el positivado, con el objetivo de estimular las ventas.

66. *CF* 5, pp. 59-60.

67. La cultura de la imagen y el coleccionismo fotográfico era prácticamente inexistentes en nuestro país por aquellas fechas. Fernando Gordillo declaraba que apenas pudo lograr el número suficiente de inscripciones para rentabilizar los gastos de la edición. Testimonio extraído de la conversación de la autora con Fernando Gordillo en su estudio de Madrid el 29 de mayo de 2014, en adelante CMCFG, 29/05/14.

68. En estos años se crea el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya (1972) y el Centre Internacional de Fotografía de Barcelona (1978). Se celebra el I Congreso Internacional de Fotografía en España (1975). Se forman colectivos fotográficos. Aparecen varias y destacadas novedades técnicas. Se inauguran galerías fotográficas y publican un elevado número de anuarios y revistas especializadas.



FIGURA 10. GERARDO VIELBA. NEÓFITO LISARDO III. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 3, MADRID 1972, P. 29

comercialización y esta, a su vez, en su infravaloración artística. Por otra parte, frente a este carácter ceniciente hubo otra circunstancia que movería sustancialmente los cimientos de la fotografía realizada hasta la fecha: la crisis de la objetividad. Se insistía en la tesis de la fotografía como testimonio o documento en relación directa con el objetivo que la producía⁶⁹. Sin embargo, esta práctica, como rezaba un editorial de *Nueva Lente*, desvirtuaba el carácter absolutamente personal del hecho fotográfico: «Pocos son los atrevidos que en uno de los arrebatos de confusión, deciden añadir a los términos «testimonio o documento» las preguntas: De qué, o Para qué, y por ello queremos ahora puntualizar. Una imagen puede ser testimonio de algo concreto, material y tocable, o por otra parte testimonio e una experiencia subjetiva, que ha producido vibraciones o sugerencias claras en quien la detuvo⁷⁰.» Al igual, Gerardo Vielba apuntaba en *CF* la necesidad de aportar al documento fotográfico nuevos puntos de enfoque con los que poder conversar e investigar la realidad (FIGURA 10).

Así pues, el retrato robot del fotógrafo «tradicional» en aquel momento arrojaba la imagen de un fotógrafo que había alcanzado la perfección técnica, realizado reportajes y frecuentando tertulias fotográficas y concursos sociales —espacios donde alternar con otros autores, teorías y tendencias— y obtenido premios y galardones destacados. Además, su fotografía estaba muy influida por los matices de lo social, lo humano y los tipos de la corriente humanista internacional imperante durante las décadas 50 y 60. A este retrato respondía el cien por cien de los fotógrafos representados en *CF*. En la otra cara de la moneda, la actualidad había puesto de manifiesto nuevas corrientes de creación, que estaban íntimamente relacionadas únicamente con los fines particulares perseguidos por cada autor y que, se quejaban, eran acusados de inconsistencia: «La realidad, la técnica, o la falta de respeto a lo fotografiado, no son ni deben ser más que un pretexto comunicador, de que el fotógrafo se vale para dar forma a sus pretensiones dialécticas⁷¹.» El perpetuar dichas formas «tradicionales» de fotografía suponía un impedimento al desarrollo de la creatividad, pero también al valor de la experiencia diaria y de la espontaneidad⁷².

La entrada de estas creaciones planteaba igualmente nuevas cuestiones en la problemática de la creación artística como expresión: la actitud no profesional y el interés especial por la participación del espectador y del contenido semántico de la obra. En estos momentos, la clasificación de fotógrafos se limitaba a las figuras del profesional y el aficionado. Esta jerarquía era claramente injusta y solo aplicable verazmente a la cuestión económica diferencial. Es más, estaba incidiendo de forma muy distinta en la valoración de sus trabajos: al profesional se le vetaba la posibilidad de expresarse, y al aficionado se le otorgaba en exclusividad el papel de defensor a ultranza de la pureza expresiva. Todo ello influía muy negativamente en los juicios estéticos y la capacidad crítica.

69. PÉREZ MÍNGUEZ, Pablo: «La transformación de la imagen», *Nueva Lente* 2, p. 46.

70. *Nueva Lente* 5, p. 9.

71. *Ibidem*.

72. AGOSTI, Belén: *Zoom. Revista de la imagen* 20, p. 9.

Frente a ambas figuras *Nueva Lente* apostó por una tercera vía, el fotógrafo autor: «Piensan y elaboran cada imagen según su mayor o menor conocimiento o madurez artística y en cualquier caso son responsables de aquello que imaginan o simplemente de aquello que les dejan hacer⁷³.» De esta manera, la fotografía comenzaba a considerarse básicamente como una cuestión de inteligencia, donde la búsqueda de la propia realidad tendría un papel relevante. La joven y entusiasta *Nueva Lente* lideraría la lucha contra la fotografía «tradicional» y un punto de vista inmóvil, que a su juicio representaba significativamente *CF*, con su apuesta incondicional y arriesgada por la fotografía de renovación, donde resultaba fundamental la experimentación y la investigación a nivel estético, plástico y composicional⁷⁴.

Esta nueva fotografía dejaba planteada otra cuestión vital que la distanciaba aún más de la fotografía «tradicional», la que afectaba de pleno al papel del espectador. Indudablemente, al público en general le resultaba mucho más asequible la fotografía «académica» y publicada en los medios de información habituales, que la fotografía «alternativa» ausente en estos mismos espacios. De igual manera, era evidente que el estudio de esta fotografía de renovación exigía al espectador un esfuerzo extra de aproximación, enriquecedor en sí mismo, donde operaba la sensibilidad que caracteriza las distintas expresiones artísticas y culturales.

Por último, estas nuevas propuestas representaban la inclusión de nuevos elementos expresivos que ampliaban el espacio fotográfico en cantidad y profundidad: «[...]Cualquier intento de apertura o invención ya sea formal (*gestalt*) o estructural supone un valor en sí mismo dentro de la obra y por supuesto un necesario movimiento en el estancado campo del arte en el que nos movemos y que aún tantos quieren mantener⁷⁵.» En este sentido, se debe entender la mención del trabajo de Ángel Úbeda en *Cuadernos de Fotografía* al que *Nueva Lente* también dedica su atención.

2.2. LAS SENDAS DE LA FOTOGRAFÍA

La nueva generación de fotógrafos agrupados por *Nueva Lente* consideraba a la fotografía estancada y fuertemente supeditada a unos cánones inflexibles y cerrados que limitaban la capacidad de difusión del medio fotográfico a los concursos nacionales y los promovidos por los Colegios Universitarios. A estos jóvenes parecía no interesarles los nombres de sus inventores, procesos fotográficos o fechas. Estaban más preocupados por las características del propio medio y sus consecuencias: «El fotógrafo de hoy es un espejo insustituible de su época, y el resultado de su labor influye directamente sobre la sociedad. Con fotos se informa, con fotos se instruye, se planifica, se investiga, se decora; con fotos se vende⁷⁶.» Bien, estas palabras

73. «Dos fotógrafos», *Nueva Lente* 6, pp. 43–59. El artículo centraba su exposición en la obra de Paco Roux y José Miguel Oriola.

74. MIRA, Enric: *La Vanguardia Fotográfica de los setenta en España*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Diputación Provincial de Alicante, 1991, pp. 113–125.

75. PÉREZ-MÍNGUEZ, Rafael: *Nueva Lente* 5, p. 43.

76. COLL, André: *Nueva Lente* 0, p. 20.

pronunciadas desde la tribuna de *Nueva Lente* representaban también los objetivos de Gordillo por difundir los distintos usos de la fotografía en la era contemporánea. De hecho, ambas publicaciones que inauguran la nueva década representaban a dos generaciones necesariamente encontradas reivindicativas del protagonismo de la imagen fotográfica con igual fuerza pero desde parámetros distintos. No obstante, ambas la consideraban como el resultado de un posicionamiento creativo y una expresión personal. Gerardo Vielba servirá de puente hacia el entendimiento y posterior apoyo de la nueva fotografía promovida desde *Nueva Lente*: «No hay ningún inconveniente, afirmaba Vielba, en seguir cualquier escuela en el caso de que se diga algo nuevo y convincente dentro de ella⁷⁷.»

Los nuevos creadores consideraban a la fotografía como un medio colonizador que no colonizado, donde no había triunfos ni derrotas dado que los medios no eran excluyentes, y cada uno de ellos representaba una manera peculiar de reflexión sobre las cosas y los medios con los que apropiarse de ellas, sus disciplinas y sus categorías conceptuales. En esta apuesta por la fotografía «colonizadora» frente a la tradicional fotografía «colonizada», tuvo mucho que ver la crítica fotográfica: «Si la crítica fotográfica nacional se caracteriza por una continua renuncia, mediante el anecdotario o la frase hecha, a la adopción de cualquier punto de vista, no menos lo hace por las estrepitosas derrotas que viene sufriendo en nombre de la sagrada «interpretación» cada vez que se decide a manifestar sus opiniones⁷⁸.» Carlos Serrano insistía en que: 1) Dentro de nuestra fotografía no existía una verdadera postura crítica coherente y con actividad teórica propia, sino solo una periodística forma de respuesta a las necesidades de difusión que planteaba el mundillo fotográfico nacional. 2) Cuando los críticos se decidían a manifestar sus puntos de vista lo hacían a partir de alusiones a obras determinadas o de referencias a la sensibilidad de los fotógrafos. 3) La tarea más importante que la crítica fotográfica parecía haberse adjudicado consistía en la mera difusión de los resultados que continuamente proporcionaba la concursística nacional, así como la descripción de las pocas exposiciones que se celebraban, etc.⁷⁹

En resumen, el abismo existente entre la fotografía practicada por las estructuras tradicionales y las tendencias más actuales de las artes plásticas resultaba cada vez más insalvable. CF y sus colaboradores representaban de algún modo esta crítica, calificada por Serrano, repetitiva y estéril que carecía de puntos de vista a la que tanto se oponía la nueva generación⁸⁰. El proyecto de Gordillo defendía unos criterios que, a su juicio, adornaban o desnudaban las formas de hacer, permitiendo que esas mismas formas bien prosperasen y se desarrollasen o bien se las condenara a su desaparición inmediata. Todo ello promovía una fotografía «uniforme», fabricada al hilo de sus esquemas, que no respondía a ningún modelo individual

77. *Nueva Lente* 80, p. 48.

78. SERRANO, Carlos: «(En el país de las rancias maravillas). Crítica de la crítica», *Nueva Lente* 4, p. 12.

79. Véase *Nueva Lente* 4, pp. 12-19.

80. Nueva generación liderada, entre otros, por Carlos Serrano que «despotricaba» sobre los concursos promovidos por las sociedades como la RSF, cuyos responsables eran precisamente varios de los fotógrafos colaboradores de CF.

que les permitiera desarrollar sus propias posibilidades e independizara formal y conceptualmente de los cauces estrechos por los que había discurrido la fotografía hasta entonces, los salones, los concursos y las agrupaciones: «Es preciso reconocer definitivamente la necesidad de romper las limitaciones que aquejan al lenguaje (sea o no fotográfico) y permitir la manifestación individual de sentires que no tienen por que ceñirse a módulos expresivos caducos o ineficaces por su interminable repetición, y que ni siquiera reflejan ya la tan cacareada y contradictoria (por imposible) afirmación que se dio en llamar «objetividad de la imagen⁸¹.»

La posición de *CF* frente a los concursos fue cristalina y validaba su prestigio en la rigurosidad de los fallos y la selección de obras. Afirmaba que la evolución artístico-formativa de nuestro país se había producido a través de la concursística con un «innegable signo constructivo» y calificaron a sus detractores, que los tildaban de caducos e innecesarios, de dialécticos, contumaces e interesados. Justificaban su continuidad, al margen de su función en general y de su repercusión, por el escaso nivel cultural de la promoción fotográfica en España. Circunstancia que no solo se debía a las pocas posibilidades que tenía el fotógrafo de manifestarse como un creador artístico más, sino también a la falta de reflexión de la mayor parte del público hacia la imagen fotográfica y al nulo conocimiento selectivo en los controles de comunicación. Dejando bien claro que el valor fotográfico de los concursos dependía tanto del concursante como del jurado⁸².

Al margen de los concursos, *Nueva Lente* proponía en su editorial «Sobre las técnicas del trampolín» nuevas estrategias para la difusión del trabajo de autor que escapan a presiones o a los consabidos criterios de «autoridades»⁸³. Así, con motivo del xvii Salón Nacional de Fotografía Sigfrido de Guzmán escribía: «Este concurso había manifestado una tónica muy marcada de lo que podría llamarse deseos de revolución o intentos por seguir los modos a la moda imperante, que viene observándose más en publicaciones extranjeras que lo que conocemos de cerca por iniciativa localista.[...] Nuestra fotografía digamos actual está en desarrollo ascendente o decadente, esto no lo sabe nadie, pero más por el número que proliferan los salones que por el resultado de tal desarrollo o movimiento renovador. Se me culpará de pesimismo, pero creo que hay que exigir más y advertir con un toque de atención a muchos que no saben por donde van y caen en el adocenamiento de la mediocridad; por muy de moda que se manifieste lo que hacen. Hay que «renovarse o morir», famosa frase que admito y procura practicar; pero renovarse bien y superarse a sí mismo»⁸⁴. En el mismo catálogo Santiago Bernal⁸⁵ proclamaba: «¡Fuera Mojigangas de que los concursos son nefastos para la fotografía!»⁸⁶ Por otro lado, criticaron y calificaron de arcaicos aquellos concursos que premiaban los aciertos casuales frente

81. *Nueva Lente* 5, p. 9.

82. Véase al respecto la sección «Concursos y Exposiciones» del 1, pp. 46–47 y 2 pp. 44–45.

83. *Nueva Lente* 3, pp. 11–12.

84. DE GUZMÁN, Sigfrido: *xvii Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, julio-agosto, Madrid, 1973, p. 33. Le acompañaban como jurado: Juan Dolcet y Santiago Bernal.

85. Miembro de la Agrupación Fotográfica de Educación y Descanso de Guadalajara.

86. BERNAL, Santiago. *xvii Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, julio-agosto, Madrid, 1973, p. 34.

a los que valoraban la unidad temática. Defendían así el trabajo de autor como el resultado de un punto de vista particular con el que ver e interpretar un tema⁸⁷. Dedicaron especial atención a dos certámenes: el xvii Concurso Nacional Abeja de Plata de Guadalajara y el xviii Trofeo Luis Navarro⁸⁸. Respecto al primero, publicaron cuatro imágenes que a su parecer resultaban de lo más representativo del experimentalismo «de intencionalidad variada que, extendido en todo el ámbito fotográfico español, ha tenido efectivamente contrastante en esta ocasión (FIGURA II)⁸⁹.» En cuanto al segundo⁹⁰, cuya exposición había recalado en la sede de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid, manifestaban su total decepción y se preguntaban dónde quedaba la conciencia renovadora y promoción de la fotografía moderna que lo caracterizaba⁹¹. En su opinión, la renovación fotográfica no podía estar solo en la forma, es decir en el uso de técnicas de toma y positivado llamativas. Tampoco podía limitarse al contenido, es decir presentar temas retorcidos tendentes a buscar originalidades falsas. De cualquier modo, ambos casos no eran patrimonio exclusivo de este concurso que había destacado por su espíritu renovador y orientación estética. De igual modo, insistían en lo llamativo que resultaba que hubiera acogido en su seno fotografías que solo podían calificarse de salonistas, y que abundaban por toda la geografía⁹².



FIGURA 11. LUDGARDO FERNÁNDEZ FRÍAS, VIDA N.º 3. CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA N.º 4, MADRID 1973, P. 44

87. Como ejemplo ponían el III Concurso Alto Duero promovido por la Agrupación Fotográfica de Soria con el objeto de encontrar fotógrafos que retratasen el Arte Románico de Soria y su provincia. Véase «Concursos y exposiciones», *CF* 2, pp. 54-55.

88. «Concursos y Exposiciones», *CF*, 4, pp. 44-46.

89. Se trataba de las fotografías, muy próximas al surrealismo, realizadas por: Ludgardo Fernández Frías, Esteban Ríu Ferré, Enrique Jornet Vila y José María Rivas Prous.

90. En esta edición recurrieron al subtítulo de: *Fotografía de actitud creadora en contenido y forma*.

91. De entre todas las fotografías merecedoras de interés mencionaron: «Polvo eres» de Ángel Bermejo Luengo y «Creación primera» de Esteban Ríu Ferré.

92. *CF*, 4, p. 46.

3. CONCLUSIONES

La revista *Cuadernos de Fotografía* dirigida y publicada en Madrid desde mayo de 1972 hasta octubre de 1974 por el profesional Fernando Gordillo responde al deseo personal de este de crear un «producto» producido íntegramente en España con la participación de fotógrafos y escritores, igualmente nacionales, donde el objeto de atención de sus páginas fuera la combinatoria de igual a igual: palabra e imagen. Pese a que la revista se enmarca, a priori, en un contexto mundial especialmente atento al valor de la imagen como lenguaje universal, el proyecto resulta de base conceptual y nominalmente selectivo y, por ello, limitado; los portfolios publicados se ciñen por voluntad del editor al trabajo realizado por los fotógrafos que trabajan desde mediados de los años 50 y durante la década siguiente, que entendían la imagen fotográfica como testimonio y forma de autotestimoniarse y que se agrupaban desde 1975 bajo el término de Escuela de Madrid, acuñado por el crítico Josep María Casademont⁹³.

Las escasísimas publicaciones que han reparado hasta la fecha en la existencia de esta revista, editada en una altísima calidad, la califican habitualmente de academicista⁹⁴. Dicha consideración resulta, a mi juicio, inadecuada conceptualmente. No solo por la ausencia en sus páginas de contenidos fotográficos orientados a su estudio teórico-formal, también por su evidente alejamiento de los planteamientos formales, conceptuales y estéticos propios de la fotografía tardopictorialista vinculada a los salones fotográficos en España y perdurables hasta bien entrados los años setenta. En mi opinión resultaría más correcto hablar de una propuesta editorial de corte clásico, que cimentó su existencia en la defensa de una fotografía directa y espontánea testimonio del ser y sus circunstancias representada en la vanguardia madrileña de mediados de los 50 y 60.

Para Fernando Gordillo, este proyecto significaba un reconocimiento personal a toda esta generación o escuela unida por un mismo sentir y ver la fotografía, además de por la amistad, y de la que había formado parte como el integrante más joven⁹⁵. Este carácter personalista y selectivo fue interpretado como inmovilista y continuista por la generación de jóvenes fotógrafos, bautizados comercialmente por *Nueva Lente* como «Quinta Generación»⁹⁶. *Cuadernos de Fotografía* representaba para todos ellos la cara de la generación anterior y en su condición de «anterior» fue calificada como «pasado», y por tanto necesariamente sepultado y desterrado por la joven, nueva y ecléctica generación de artistas. La imparable y ascendente irrupción del medio fotográfico en los lenguajes del arte, junto a la crítica fotográfica generada en torno a la concursística protagonizaron el debate fotográfico de aquellos años. *Cuadernos de Fotografía* durante apenas sus dos años de existencia y 11 números

93. Conocido también como Aquiles Pujol. Véase *Seis fotógrafos de la Escuela de Madrid*. Real Sociedad Fotográfica de Madrid, 1985, pp. 2-3.

94. *Diccionario de Fotografía Espasa* (2002), *Historias de la Fotografía Española. Escritos 1977-2004* (2008), *Historia General de la Fotografía* (2007) o *Fotografía y sociedad en la España de Franco. Fuentes de la memoria III* (1996).

95. Testimonio extraído de CMCFG, 29/05/14.

96. Véase Especial Quinta Generación en *Nueva Lente* 29-30.

publicados formó parte del panorama editorial y del debate fotográfico generado en este contexto. Ni su corta existencia en el mercado editorial como tampoco la sombra alargadísima proyectada por su colega *Nueva Lente* pueden «*justifycar*» que la historiografía contemporánea la haya «*relegado*» por considerarla academicista⁹⁷.

Todo ello representan motivos más que suficientes para que se le dedique un estudio que plante en profundidad un análisis concreto de sus contenidos y planteamientos así como de sus posibles aportaciones al discurso fotográfico del momento, y por extensión al estudio de la historia de la fotografía española. A juicio de Carlos Serrano sus planteamientos, «caducos y cerrados»⁹⁸, imposibilitaba al proyecto de Gordillo aportar algo nuevo. Ciertamente, sí bien no estuvo en su ánimo convertirse en una plataforma transgresora y experimental defensora de los nuevos planteamientos fotográficos y la consecuente destrucción de sus límites formales y conceptuales, desde sus páginas aspiran a seguir contando fotográficamente y de forma actualizada la realidad, además de promover el valor del conocimiento de la historia de la fotografía, de la obra fotográfica publicada y el fomento pionero del colecciónismo fotográfico en nuestro país.

97. FONTCUBERTA, Joan: *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008, p. 30.

98. SERRANO, Carlos: *Nueva Lente* 12, p. 9.

BIBLIOGRAFÍA

- AGOSTI, Belén: *Zoom. Revista de la imagen* 20, p. 9, 1978.
- AMÓN, Santiago: *Ángel Úbeda*. Madrid, Dirección General de Bellas artes-Comisaría General de Exposiciones Ministerio de Educación y Ciencia, 1973.
- BADGER, Gerry: *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona, Blume, 2009.
- BERNAL, Santiago. *xvii Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*, Madrid, 1973, p. 34.
- DE LA CALLE, Romá: «Cuestiones teóricas: Poética y Estética», *Formas Plásticas*, 20, Valencia, 1987, p.3.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica: «Escuela de Madrid. Fotografía, 1950–1975», en *La Escuela de Madrid. Fotografía, 1950–1975*. Madrid, Museo de Arte contemporáneo de Madrid, 2006.
- «La Galería Spectrum de Zaragoza (1977-). Una historia de hallazgos y estímulos», en *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Biblioteca de Historia del Arte [vol. 22]. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- CASTELLOTE, Alejandro: *España contemporánea*. Madrid, T.F. Editores, 2013.
- DE GUZMÁN, Sigfrido: *xvii Salón Nacional de Fotografía. Boletín Informativo Real Sociedad Fotográfica de Madrid*. Madrid, 1973, p. 33.
- FONTCUBERTA, Joan: *Historias de la fotografía española. Escritos 1977–2004*. Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- FONTANELLA, Lee. *La historia de la fotografía en España: desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.
- FOTOGRAFÍA COMO ARTE ABSTRACTO: LA OBRA DE ÁNGEL ÚBEDA. Madrid, Publicaciones Españolas Cuadernos de Arte, Serie Divulgación, 1966.
- FOTÓGRAFOS DE LA ESCUELA DE MADRID: 1950–1975. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Madrid, Lunwerg, 1996.
- *Historia de la fotografía en España: fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo xxi*. Barcelona, Lunwerg. 2005.
- *Fotografía y sociedad en la España de Franco*. Madrid, Lunwerg 1996.
- MIRA, Enric: *La Vanguardia Fotográfica de los setenta en España*. Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert» Diputación Provincial de Alicante, 1991.
- NUEVA LENTE. *Inicio y desarrollo de la fotografía de creación en España*. Jornadas de Estudio Canal de Isabel II. Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.
- REVISTA CRÍTICA, Madrid, marzo 1973.
- REVISTA FLASH FOTO (1974–1978).
- REVISTA NUEVA LENTE (1971–1978).
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel & SALVADOR-BENÍTEZ, Antonia: *Documentación Fotográfica*. Barcelona, Editorial UOC, 2013.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *Diccionario de Fotografía Espasa*. Madrid, Espasa Libros, 2002.
- *La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca*. Madrid, Ediciones Trea, 2013.
- SEIS FOTÓGRAFOS DE LA ESCUELA DE MADRID. Real Sociedad Fotográfica de Madrid, 1985.

- VALLE GASTAMINZA, Félix: *Manual de documentación fotográfica*. Madrid, Síntesis, 1999.
- VARIACIONES EN ESPAÑA: *fotografía y arte (1900–1980)*. Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, La Fábrica/PhotoEspaña, 2004.
- vv.aa.: *Historia General de la Fotografía*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2007.

LA SALA AMADÍS, 1961-1975: ARTE Y/O FRANQUISMO

SALA AMADÍS, 1961-1975: ART AND/OR FRANCOISM

Daniel A. Verdú Schumann¹

Recibido: 1/06/2014 · Aceptado: 6/02/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13046>

Resumen

Este texto estudia la historia de la sala oficial Amadís entre 1961 y 1975. Para su realización se ha empleado documentación inédita del Archivo General de la Administración y se ha entrevistado a uno de sus directores, Juan Antonio Aguirre, así como a otra figura relevante de la administración cultural de la época, Juan Van-Halen Acedo. Los datos obtenidos sugieren una nueva lectura de su política de exposiciones, que estaría más cercana a la estrategia franquista de propaganda y (des)politización del informalismo en los años 50 y 60, que de ser un *caballo de Troya* modernizador fruto de la iniciativa de Aguirre.

Palabras clave

Sala Amadís; Juan Antonio Aguirre; arte; política; galería; pintura; franquismo

Abstract

This paper analyses the history of the state-owned gallery Sala Amadís during 1961 and 1975. It is based on both unpublished documents from the Spanish General Administration Archive and a personal interview with one of its directors, Juan Antonio Aguirre, as well as with another relevant member of the cultural administration of the time, Juan Van-Halen Acedo. This new evidence leads to a different understanding of its exhibition policy, which seems to have been rather a follow-up of Francoist strategy of promoting and (de)politicizing Informalism in the 1950's and 60's than a modernizing *Trojan Horse* conceived solely by Aguirre.

Keywords

Sala Amadís; Juan Antonio Aguirre; Art; Politics; Gallery; Painting; Francoism

1. Universidad Carlos III de Madrid (dverdu@hum.uc3m.es).

TODOS LOS RELATOS HISTORIOGRÁFICOS resaltan el papel de la galería oficial Amadís en el devenir del arte español —especialmente la pintura— durante los años 60, 70 e incluso 80, debido sobre todo a la labor de Juan Antonio Aguirre, como comisario primero y después como director. Paradójicamente, no existe ningún estudio sobre esta institución, lo que sin duda ha contribuido a consolidar esta lectura eminentemente personalista². Sin embargo, un análisis en profundidad de la intrahistoria de la sala exige matizar esta interpretación, subrayando a cambio el interés de la propia administración franquista en hacer de ella un instrumento de política cultural que modernizase la imagen del régimen en su etapa final, al estilo de lo ocurrido años antes con la promoción de la generación de los 50.

1. ORIGEN Y ESTRUCTURA ADMINISTRATIVA

En 1961 se inaugura, en un edificio de la administración situado en la calle Ortega y Gasset n.^º 71, subrayando así la entonces creciente oferta galerística del exclusivo barrio madrileño de Salamanca, la Sala Amadís. No se conserva —o no he podido encontrar— información alguna sobre quién fue el responsable de su creación y cuáles fueron sus motivaciones, y apenas nada sobre sus primeros años de funcionamiento³. Por la fecha —coincidente con el momento en que el *matrimonio de interés* entre el régimen y el informalismo ha comenzado a resquebrajarse—, por su exposición inaugural, y por el perfil de algunas de las muestras realizadas en sus primeros años, cabría pensar que la propuesta buscaba prolongar dicho «aperturismo artístico» a una escala más modesta. La peculiar situación de la sala en el organigrama de la administración, no obstante, no facilitaba esta tarea. Desde su origen y hasta 1977, Amadís dependió jerárquicamente de la Delegación Nacional de Juventudes (desde 1970, Delegación Nacional de la Juventud; ambas en adelante DNJ)⁴. No lo hacía directamente, sino que colgaba del Servicio Nacional de Actividades Culturales, que a su vez lo hacía de la Sección de Participación y Servicio a la Juventud de dicha DNJ. Esta, por su parte, dependía —ahora sí— directamente de la Secretaría General del Movimiento (en adelante SGM), órgano garante de la ortodoxia ideológica del régimen. Ello invita a pensar que en origen la puesta en marcha

2. Tampoco aparecen referencias a ella en obras en que quizás cabría encontrarlas, como los trabajos de historiografía artística citados en este artículo (donde si acaso se menciona su nombre de pasada) o los libros dedicados al Frente de Juventudes (generalmente centrados en la OJE, de fuerte tono nostálgico y escaso o nulo interés para los investigadores).

3. Toda la información concerniente a la sala Amadís del periodo 1961–1975 se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, sección Cultura, fondo Delegación Nacional de la Juventud, con número de inventario IDD (03)053.000. Son 1.500 cajas y 900 libros con todo tipo de información del periodo 1940–1977; la signatura topográfica de todas las cajas es 46/76.101–79.701; la de los libros es variable. En aras de la concisión, todos los documentos de este fondo se citan solo como AGA y el número de caja; en el caso de los libros, se ofrece también la signatura. Lamentablemente, el absoluto desorden que reina dentro de cada caja hace imposible ser más preciso en las referencias y citar por carpetas (a menudo inexistentes) o número de legajo (imposible de determinar). Aprovecho para agradecer a los empleados del AGA, y especialmente a Daniel Gozalbo Gimeno, su inestimable ayuda en la recopilación de la información necesaria para la elaboración de este trabajo.

4. La DNJ era una continuación del Frente Nacional de Juventudes (1940–1957), el cual lo era a su vez de las Organizaciones Juveniles de FET y de las JONS (1937–40).

de la sala buscaba más que nada cubrir el expediente «artístico» dentro de una Delegación cuyo fin fundamental era el adoctrinamiento ideológico de la juventud:

La Delegación Nacional de Juventudes, como órgano encargado por el Estado de la educación cívica y política y de la educación física de los españoles varones menores de veintiún años, tiene conferida la facultad de ordenar y llevar a efecto las enseñanzas correspondientes, así como la de orientar, coordinar y proteger las iniciativas y actividades extraescolares de la juventud, en orden al mejor servicio de la Patria⁵.

Dicha «orientación» debía llevarse a cabo, fundamentalmente, a través de un riguroso control del profesorado y de un celo obsesivo por la educación física, dos aspectos que representaron siempre la parte principal de sus actividades, tanto sobre el papel como en la práctica. De hecho, entre las funciones detalladas de la DNJ que se desglosan en el artículo 2 de su decreto ordenador nada se dice de las actividades culturales; y tan solo en el artículo 11 se hace una breve mención a la «extensión cultural y artística» como uno de los servicios que debe mantener la organización para «inculcar un sentido de responsabilidad social en los jóvenes»⁶. Una norma del año siguiente detalla las competencias de la DNJ, que se distribuyen en los siguientes servicios: «a) Actividades Culturales. b) Actividades Deportivas. c) Actividades Profesionales. d) Campamentos y Albergues. e) Colegios y Residencias. f) Ayuda Juvenil. g) Sanidad. h) Naval. i) Aeronáutico»⁷. Este peculiar listado, de tintes casi borgianos, va a permanecer inalterado en todas las memorias de actividades de la DNJ elaboradas hasta 1975. Las funciones del servicio que aquí nos interesa, el primero, se estipulan en el artículo siguiente:

1. Corresponden al Servicio de Actividades Culturales la organización y dirección de las actividades tendentes a la formación político-doctrinal, estética y artística de la juventud.
2. Le compete de un modo especial la tutela de las Aulas y Seminarios, la organización de los Foros y los Certámenes de arte y la orientación de la prensa juvenil.
3. Mantendrá relación permanente con la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.⁸

Esto es todo lo que la normativa dice sobre el Servicio de Actividades Culturales; pero ya el orden de sus fines en su primer epígrafe, donde el componente doctrinario antecede sin ambages al artístico, es por sí mismo revelador de los verdaderos intereses del régimen.

5. Artículo 1 del Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes, Secretaría General del Movimiento, BOE n.º 277, de 20 de noviembre de 1961, páginas 16453 a 16454; <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

6. *Idem*, artículo 11.

7. Artículo 11 de la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de Juventudes, Orden de la Secretaría General del Movimiento de 13 de abril de 1962; Bol. Mov. n.º 870, 1 de mayo, R.L. 975/1962.

8. *Idem*, artículo 12.

En el caso concreto de la Sala Amadís, dependiente de este Servicio de Actividades Culturales, dicho componente doctrinario tuvo no obstante una presencia testimonial, limitada básicamente a la aparición esporádica en sus catálogos de la retórica barroca y grandilocuente característica del régimen. No hubo por tanto mucha formación político-doctrinal, pero, en honor a la verdad, tampoco estética o artística hasta 1969. Como todos los servicios, el de Actividades Culturales tenía a su frente a un Jefe con dos adjuntos: una dotación escasa para una unidad con muy poco trabajo. Nada hace pensar que las personas que ocuparon los distintos puestos intermedios del escalafón entre la dirección de la sala y la cúpula de la DNJ en los años sesenta, funcionarios de la gris administración franquista, tuviesen el menor interés real en la cultura o su promoción.

Además, su extraño encaje administrativo dejaba a la sala completamente al margen de las principales líneas de actuación del régimen en materia de promoción artística, que se dividían, no sin fricciones, tres Ministerios. Por un lado, el de Educación Nacional, cuya Dirección General de Bellas Artes —entonces a cargo de Gratiniano Nieto (1961–1968), quien, como se verá, tendrá un papel destacado en la historia de la sala Amadís— era responsable, entre otras cosas, del «fomento de la cultura artística»⁹. Por otro, el de Asuntos Exteriores, del que dependía el muy relevante Instituto de Cultura Hispánica, encargado de la promoción artística y cultural dentro de nuestro país¹⁰. Y por último, el Ministerio de Información y Turismo, el cual, especialmente desde que en 1962 fuera nombrado ministro Manuel Fraga Iribarne, canalizaba toda su labor cultural a través de su Dirección General de Información, y más específicamente de su Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales. El jefe de esta sección era en aquellos años Carlos Areán, que será también director «extraoficial» de la sala Amadís durante toda la década de los 60, independientemente de los diferentes puestos que en cada momento ocupe en la administración.

2. LA ÉPOCA DE AREÁN (1961–1969)

Carlos Antonio Areán González (n. 1921) era un alto funcionario del Cuerpo Técnico de Turismo, que ocuparía varios cargos de relieve en la mencionada Dirección General de Información bajo el mandato de su íntimo amigo Manuel Fraga. Historiador, crítico y comisario, tuvo un papel muy destacado en la gestión cultural y artística del régimen —al parecer oficialmente mediador entre su Dirección General y la de Bellas Artes¹¹—, siendo entre otras cargos director de la colección *Cuadernos*

9. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962–1968)*. Madrid, CSIC, 2006, p. 65; sigo esta obra en las próximas líneas. Gratiniano Nieto Gallo (1917–1986), catedrático de Arqueología y discípulo de Camón Aznar, fue una figura de peso en la cultura de su tiempo. Con el tiempo sería rector de la Universidad Autónoma de Madrid y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

10. Sobre el ICH vid. MARZO, Jorge Luis: «Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España», en *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2010, pp. 40–61.

11. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *op. cit.*, p. 69–70, nota 110.

de Arte de Publicaciones Españolas, de la sala de exposiciones del Ateneo, e incluso más tarde del propio MEAC (1975–77).

Areán era un defensor del informalismo y la pintura matérica. El mismo año de 1961 en que es escogido para dirigir Amadís, publica *Veinte años de pintura de vanguardia en España*, un libro dedicado fundamentalmente (pero no solo) a la «pintura informal», que él prefiere denominar «pintura de la forma fluctuante o fluctuantismo», y cuya invención atribuye desde sus primeras páginas a Pancho Cossío¹². Al elogio de este pintor le sigue el de Benjamín Palencia, que en opinión de Areán también «consideró esencial la expresividad independizada de la materia pictórica»¹³.

Convenientemente, Amadís se inaugura el 27 de octubre de 1961 con una exposición de Pancho Cossío:

Amadís, Sala de Exposiciones, se honra abriendo sus puertas al público para exhibir una treintena de lienzos de Francisco Gutiérrez Cossío, el popular e inimitable Pancho Cossío, renovador de la pintura española y tan indisolublemente ligado a la vida artística madrileña.

Es esta la primera exposición que se celebra en esta sala, cuya misión fundamental será la de dar a conocer nuevos valores y facilitar el contacto del público con las más arraigadas tendencias de nuestra renovada vanguardia. Era, por tanto, un deber de justicia que quien abriese el paso a la juventud fuese el admirado maestro que creó casi por sí solo una de las más fructíferas posiciones de vanguardia en el ya tan lejano año 26.»¹⁴

La elección de Cossío —que contaba entonces 63 años— para inaugurar una sala dedicada a los jóvenes no es pues una paradoja. Antes bien, buscaba marcar una senda para los nuevos artistas, y ello tanto en términos artísticos y estéticos —Areán lo consideraba el inventor de ese informalismo que el régimen había contribuido a difundir como algo casi intrínsecamente español— como, en mi opinión, ideológicos. A fin de cuentas, la *vuelta al orden* figurativo de Cossío y Palencia tras su etapa parisina, marcada por la influencia del cubismo y el surrealismo, corrió paralela en el caso del primero a una más castiza y menos inocua *vuelta al redil* patrio, por cuanto a su regreso a España en 1932 había fundado la sección santanderina de las JONS por encargo del propio Ramiro Ledesma. Algunas frases de Areán sobre Cossío, impregnadas de ese tono pomposo al que nos referíamos antes, apuntan sutilmente en esa dirección¹⁵.

En su vertiente puramente artística, el carácter prescriptivo de esta primera muestra lo confirman numerosas exposiciones realizadas durante la época de Areán, en las que parece haber predominado una pintura de corte matérico, gestual

12. AREÁN, Carlos: *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid, Editora Nacional, 1961, pp. 12–13; contiene también un «Intermedio sobre Cossío», pp. 111–114.

13. *Idem*, p. 13.

14. AREÁN, Carlos: *Pancho Cossío. Marinas y naturalezas muertas*. Madrid, Amadís, 1961, s/p.

15. «Regresado a España en el año 31, busca Cossío un sólido entronque con la tradición nacional y reactualiza la técnica de los grandes venecianos, tan íntimamente ligada a las más persistentes conquistas de la solemne centuria barroca de la primera escuela pictórica madrileña»; *Ibidem*.

e informalista. No obstante, las muestras obedecían a intereses tan diversos, y fueron tan variadas y a menudo tan mediocres, que difícilmente puede hablarse de una verdadera línea expositiva. De los nombres que allí expusieron en los años 60 tan solo un puñado resultan hoy conocidos, entremezclados con los de vencedores de certámenes de arte juvenil, oscuras escuelas de arte y olvidados artistas extranjeros afincados en España. Muestras como *Cinco artistas de la Escuela de Barcelona* (1963), *Grupo Ur* (1967) o la performance *Etcétera ZAJ: Uva y espíritu*, realizada dentro de una exposición de José Enrique Cortés (1966), son la excepción en un listado más bien olvidable. Por otro lado, la existencia en los libros de entrada y salida de la DNJ de anotaciones dando cuenta de recomendaciones para que expusiera uno u otro artista pone de manifiesto que el omnipresencia nepotismo del régimen se extendía también, poco sorprendentemente, al campo artístico¹⁶.

Esta falta de rigor estaba en sintonía con la nula importancia que los responsables de la DNJ parecían conceder a la sala. La información que se da sobre ella en las respectivas memorias anuales de dicha Delegación es ínfima, generalmente limitada al número de muestras realizadas; el cual por lo demás solía estar, sobre todo en los primeros años, muy alejado del real, que oscilaba entre 10 y 15¹⁷. Algunos años la sala ni siquiera se menciona¹⁸. Por el contrario, la información referida al resto de actividades de la DNJ, y muy especialmente a la deportiva, ocupa páginas y páginas, en una buena prueba de la predilección del régimen por la educación física frente a la intelectual y cultural.

El desglose del presupuesto también da idea de la falta de profesionalidad con que se regía Amadís. En uno, seguramente correspondiente al año 1966, se estipula (cantidades en pesetas)¹⁹:

SALA AMADÍS	
Gastos montaje 14 exposiciones	35.000
Atenciones y varios	15.000
Gratificación Director	36.000
TOTAL	86.000

La partida «gratificación Director» se explica porque la dirección de la sala Amadís debía tener entonces cierto carácter extraoficial, quizás porque Areán ya era

16. Vid. por ejemplo la recomendación en favor de César Bobis, AGA, caja 151, libro de entradas, 15 de febrero de 1962, entrada n.º 136. Teóricamente, para exponer en Amadís había que enviar un formulario y fotos de la obra.

17. Por ejemplo, en 1962, primer año completo en el que la sala permaneció abierta, la cifra oficial es de 6 exposiciones («Resumen de las Actividades más importantes realizadas por la Delegación Nacional de la Juventud durante la década de los años 1960 a 1969», 31 de diciembre de 1969, AGA, caja 242); en realidad se celebraron 15, quizás incluso alguna más, como se puede comprobar por las reseñas en ABC.

18. «Memoria de actividades año 1967», AGA, caja 1278.

19. «Informe sobre la situación actual del Servicio de Actividades Culturales en orden a la función que tiene asignada y objetivos concretos que se pretenden alcanzar durante el año», AGA, caja 1277.

funcionario y cobraba un sueldo del Estado. En cualquier caso, que su remuneración superase la partida destinada al montaje de las muestras, y que en una partida tan etérea como «Atenciones y varios» se consignase una cantidad equivalente al 42% destinado a exposiciones, da buena idea de la falta de rigor y del funcionamiento personalista de la sala, en la mejor tradición franquista. Estas cifras eran las habituales, pues tanto el coste de 2.500 ptas. por montaje como la «gratificación» se mantienen en el presupuesto del año siguiente²⁰. Este documento consigna también la partida destinada al Certamen Juvenil de Arte —del que salían buena parte de los pintores que exponían en la sala—, el cual ascendía a 500.000 ptas., lo que permite hacerse una idea del escaso peso que la sala tenía en el conjunto de la DNJ.

3. AGUIRRE Y NUEVA GENERACIÓN (1965–1969)

Con Areán al frente hace su aparición en escena un personaje que será fundamental en su devenir posterior. En 1965, Juan Antonio Aguirre, un joven madrileño de apenas 20 años, expone en Amadís. Aguirre era entonces un pintor de corte naïf que estudiaba Filosofía —era de la promoción de Ignacio Gómez de Liaño y Fernando Savater— porque su padre había conseguido, gracias a sus contactos en la Escuela de Bellas Artes, que lo suspendieran en el examen de acceso a estos estudios; si bien como compensación le había puesto un profesor particular de pintura, un discípulo de Sorolla llamado José Manaut Viglietti²¹. Aguirre estaba bien relacionado: hijo de un abogado del Cuerpo Jurídico-Militar General que sería Director General de Banca, al que él mismo califica de «liberal» (amigo, por ejemplo, del socialista José Prat), estudiaba en el Colegio IDA de la calle Almagro, que define como un centro de la «golfería pija» de la zona. Un Francisco Nieva interesado por sus obras lo pone en contacto con el poeta y crítico Ángel Crespo, quien a su vez lo comienza a visitar a Carlos Areán en su despacho del Ministerio. Areán accede a exponer su obra en Amadís. La exposición la monta José Ayllón, crítico de *El Paso*, y el propio Crespo redacta el catálogo²².

Precoz e inquieto, Aguirre estrecha vínculos con el mundo del arte. Cercano al grupo de Cuenca, comienza a escribir crítica de arte, primero en *Gaceta Universitaria*, durante dos o tres años, y más tarde en la prestigiosa revista *Artes*, dirigida

20. Se computan 66.000 ptas. desglosadas en 25.000 para 10 exposiciones, 5.000 para «varios» y 36.000 de «emolumentos director»; «Presupuesto de gastos para el ejercicio económico 1967», AGA, caja 1.277.

21. En los datos biográficos seguimos al propio Aguirre en MILLET, Teresa: «Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre», en *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia, IVAM, 1996; así como en la entrevista que me concedió, grabada en Madrid el 18 de agosto de 2014. Agradezco aquí a Juan Antonio Aguirre su inestimable colaboración al poner a mi disposición sus recuerdos y materiales de la época.

22. Tan solo dos años después, Crespo tomaría el camino del exilio. Manaut, por su parte, estuvo represaliado durante el franquismo por su estrecho compromiso con la II República. Como se verá más adelante, este trato directo con personas directamente damnificadas por el régimen no pareció dejar una huella significativa en las posiciones ideológicas de Aguirre. Manaut habría de ser también, casualidades del destino, maestro de Juan Manuel Bonet —uno de los principales reivindicadores del Aguirre teórico, gestor y pintor a partir de 1979— en el Liceo Francés; BONET, Juan Manuel: «Para un diccionario del mundo de J.A.A.», en *Juan Antonio Aguirre*. Valencia, IVAM, 1999, p. 34. La figura de Manaut ha sido rescatada en los últimos años por los profesores Federico Castro y Elisa Povedano a través de varias exposiciones y publicaciones.

por Isabel Cajide, donde escribiría hasta 1974²³. Paralelamente, comienza a fungir de comisario *sui generis* en la galería Edurne: «la vinculación (...) fue de pura amistad. Yo funcionaba como un colaborador sin sueldo, asesor de la sala. Les sugería nombres de artistas»²⁴.

Interesado en el arte de su época, y sobre todo fascinado por la obra de Luis Gordillo, Aguirre logra convencer a Areán para organizar en Amadís una muestra llamada a tener una notable importancia en el desarrollo posterior de la pintura española. *Nueva Generación*, celebrada del 2 al 21 de mayo de 1967, mostraba obras de Alexanco, Anzo, Asins, Barbadillo, Egido, Galí, García Ramos, Julián Gil, Gordillo, Plaza, Teixidor e Yturralde, además del propio Aguirre. La muestra se repetiría poco después en Edurne (3 al 30 de noviembre, sin Plaza y con Boshard, Delgado y Pagès) e itineraría, ese año y el siguiente, por Badajoz, Bilbao, Zamora, Cuenca, Zaragoza, Pamplona y Barcelona, en el marco de unos Festivales de España concebidos por Fraga con un marcado carácter popular y turístico²⁵. Este potente despliegue tuvo su correlato escrito. En 1967, Aguirre publicó *Concepto de Nueva Generación* como catálogo de la exposición en Edurne, y con motivo de la itinerancia se editó *Nueva Generación (notas sobre el qué y el quién del grupo)* dentro de la serie «Divulgación» de los *Cuadernos de Arte* de Publicaciones Españolas, dirigidos por Areán. Más tarde, aprovechando un beca de la Fundación Juan March, Aguirre ampliaría las ideas y nombres allí contenidos en un volumen entonces presentado al público por Gratiniano Nieto, y hoy famoso y reeditado: *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española* (1969).

No puedo extenderme sobre los principios teóricos y formales que sostenían esta *Nueva Generación*, que su promotor concebía no como un grupo cerrado, sino como un «concepto historiográfico»²⁶. Baste decir que se trataba de una propuesta sumamente ecléctica con la que Aguirre pretendía dar carpetazo a un informalismo que detestaba, proponiendo a cambio una apertura radical de los lenguajes, fundamentalmente al *pop* y a la abstracción geométrica. Rechazando de plano las veleidades dramáticas y existenciales de la generación de los 50 y, en general, de toda pretensión extraartística, Aguirre apostaba por el contrario por una pintura desideologizada, ensimismada y hedonista. Vista en perspectiva, podría considerarse una apuesta «proto-posmoderna», y como tal sería reivindicada más adelante por los promotores de la Nueva Figuración madrileña.

Aquí interesa resaltar cómo esta pintura, que serviría de trampolín a la figura de Aguirre²⁷, nació en una sala oficial y fue ampliamente difundida por toda la

23. *Vid.* una breve pero favorable revisión del Aguirre crítico en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004, pp. 100-105.

24. MILLET, Teresa: *op. cit.*, p.20.

25. DE LA TORRE, Alfonso: «JAA y la reivindicación conquense. 'Arte último' un libro multicolor», en AGUIRRE, Juan Antonio, BONET, Juan Manuel & DE LA TORRE, Alfonso: *Comentarios a Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, p. 30.

26. «No será la [generación] que invente las palabras, pero sí la segunda en construir las frases»; AGUIRRE, Juan Antonio: *Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, p. 90.

27. El beneficio para Aguirre no se midió únicamente en términos de prestigio intelectual: en un documento sin fecha, datable en torno a 1969, constan dos lienzos suyos («La camilla» y «Habitación») entre un listado de 16 obras «Procedentes de la Sala Amadís» en manos del Servicio de Actividades Culturales; *vid.* «Relación de cuadros

geografía española por iniciativa del régimen. Tampoco para este carecía la operación de beneficios. Por un lado, como ya ocurriera con el informalismo, la difusión de arte moderno contribuía a promover una imagen aperturista. Por otro, no se corría ningún riesgo, porque lo expuesto carecía cualquier carga política o crítica. Este aspecto recibía, en aquel contexto, especial atención. En primer lugar, porque la pintura informalista había resultado no estar tan vaciada de contenido ideológico como el régimen pensaba; lo cual, a su vez, hacía que este probablemente viera con agrado la voluntad de Aguirre de dar por cancelado el informalismo, ahora que los artistas de El Paso y Dau al Set habían decidido romper con el régimen que los había promocionado dentro y fuera de nuestras fronteras²⁸. Y en segundo lugar, porque la oposición al franquismo arreciaba en todos los campos. En el artístico, sin ir más lejos, ciertas tendencias críticas figurativas o conceptuales cobraban cada vez más presencia, al tiempo que la aparición de nuevas formulaciones teóricas como la semiología, la sociología del arte o el materialismo dialéctico proporcionaban a los críticos e historiadores herramientas de análisis de la realidad española desde una perspectiva, en mayor o menor medida, comprometida con la situación política y social: veteranos como Aguilera Cerni, Alexandre Cirici y Moreno Galván, y más jóvenes como Tomás Llorens, Valeriano Bozal o Rubert de Ventós, publicarían precisamente en los años 60 obras fundamentales desde esta perspectiva²⁹. En este conflictivo ambiente, Aguirre nunca ocultó su desinterés por el arte *engagé*. Llevaba a gala que los artistas de *Nueva Generación* solo se interesasen «por la artisticidad de su trabajo»³⁰, y su interpretación de la Transición como una época felizmente desideologizada («en la universidad se dejó de leer *Mundo Obrero* y llegó la locura»³¹) se convertiría en celebrado apotegma para un sector del arte español.

existentes en el Servicio Nacional de Actividades Culturales», AGA, caja 1.277. No consta si las obras fueron cedidas o adquiridas.

28. Sobre este polémico aspecto, vid. MARZO, Jorge Luis: *op. cit.*, 2010, pp. 31-139.

29. Sobre este punto vid. BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo xx en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, pp. 255-274; NÚÑEZ LAISECA, *op. cit.*; y los trabajos de BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo» (en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.), *Critica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 254-274) y «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo» (en CARRILLO, Jesús Carrillo & VINDEL, Jaime (eds.): *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada-Barcelona-Madrid-Sevilla, Centro José Guerrero/Diputación de Granada-Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)-Universidad Internacional de Andalucía/UNIA arteypensamiento, 2014, pp. 16-36).

30. MACUA, Juan Ignacio: «Un gintonic con Juan Antonio Aguirre», *Arteguía*, 53 (marzo 1980), p. 11. En esta misma entrevista afirma: «Soy muy e[s]céptico en cuanto al valor político de la cultura, esa pretensión de convertirla en un instrumento que, como decía Ionesco, manejan los funcionarios para fabricar funcionarios que, a su vez, fabriquen funcionarios. Una política cultural corre el riesgo de terminar vistiendo a todo el mundo de gris, o de cualquier otro color. La cultura no se transmite»; p. 10. En comunicación personal abunda en estas ideas: «¿Para una opción política para qué te vas a la galería de arte a plantearla? (...) Genovés me parece el peor pintor de España».

31. AGUIRRE, Juan Antonio: «Referencias de los setenta», en *23 artistas. Madrid, años 70*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991, p. 61.

4. CAMBIOS EN LA DNJ (1969-70)

A finales de los 60 se empiezan a producir ciertos movimientos en el régimen, vinculados tanto a su intención de pervivir después de Franco como al aumento de la oposición. En el ámbito que nos ocupa, los primeros cambios datan de 1968, año en que Baldomero Palomares Díaz accede al cargo de Delegado Nacional de Juventudes (1968-69). Este nombrará Subdelegado Nacional a Faustino Ramos Díez (1968-70), quien a su vez designará como jefe de la Sección de Actividades Culturales a su amigo Juan Van-Halen Acedo (1968-70). Van-Halen era un poeta procedente del falangismo intelectual del SEU que dirigía por entonces el programa literario de TVE *El alma se serena*, y durante cuya breve etapa en el cargo comenzará la transformación de Amadís. El aperturismo aumentará a partir de 1969, cuando el escándalo MATESA salpique a varios tecnócratas del *Opus Dei* y propicie la llegada de una nueva generación de políticos de corte más liberal a posiciones de poder: Torcuato Fernández-Miranda, posteriormente ideólogo en la sombra de la Transición, será nombrado Ministro-Secretario General del Movimiento (1969-1974); Gabriel Cisneros, uno de los futuros redactores de la Constitución, será designado Delegado Nacional de la Juventud (1969-1972); el propio Juan Van-Halen será sustituido por Fernando Alonso Alonso (1970-1973).

En sintonía con estos cambios, la necesidad de modernizar la línea expositiva de la sala debió plantearse ya abiertamente bajo la dirección de Carlos Areán. Así se deduce de una carta del 30 de octubre de 1968 en que este, a la sazón Jefe de la Sección Informativa de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos del Ministerio de Información y Turismo, escribe al flamante (había sido nombrado a finales de septiembre) nuevo Jefe de Actividades Culturales, Juan Van-Halen:

Como ves actuó [sic] con gran rapidez. Recién terminada nuestra conversación entré en contacto con varios artistas jóvenes para ver la obra de alguno de ellos. A decir verdad, la juventud es poco creadora y entre lo que he visto, lo único que me ha interesado verdaderamente es la obra de Francisco José Zabala (...) ³².

Tanto esta misiva como la respuesta de Van-Halen («Te agradezco tu interés por el plan de exposiciones. Desde luego que nos interesa la obra de Francisco José Zabala dentro de la nueva orientación de que hablamos»³³) ponen de manifiesto: 1) que había una propuesta explícita de renovar la línea expositiva de la sala; 2) que dicha propuesta no partía de su director, sino de instancias más elevadas; y 3) que de hecho Areán parecía ya entonces no tener absoluta autonomía en lo referente a la política de exposiciones. Solo así se entiende que Van-Halen agradezca a Areán su «interés por el plan de exposiciones»; o que en una carta de julio de 1969, Areán vuelva a escribir a Van-Halen: «Te acompañó una lista de la programación que he hecho hasta ahora para la Sala en la temporada próxima, en la cual abundan los

32. Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 30 de octubre de 1968, AGA, caja 1.277.

33. Carta de Juan Van-Halen a Carlos Areán, 5 de noviembre de 1968, AGA, caja 1.277.

jóvenes»³⁴. El contenido y el tono de estas cartas apuntan a que Areán había sido apremiado a dar un cambio de rumbo a la línea expositiva de Amadís, estando quizá ya su autoridad sobre la misma en cierto modo en entredicho. Su respuesta «la juventud es poco creadora», por otro lado, dará indudablemente la razón a aquellas voces que señalarán poco después la conveniencia de dejar la dirección de la Sala en manos de alguien más atento a los nuevos tiempos.

Porque la necesidad de un marcado cambio de rumbo se hará muy pronto explícita. En enero del año siguiente, 1969, aparece en la DNJ un largo (doce páginas) e inusualmente crítico documento, llamado «Plan de Acción Cultural», que merece la pena citar *in extenso*:

Es obvio señalar la importancia de la actividad cultural. Todos los países del mundo se preocupan cada vez más por la elevación del nivel cultural de los pueblos, conscientes de que ésta constituye la única vía para promocionar realmente una comunidad. En nuestro país, incluso en los órganos más representativos, se discute todavía esta necesidad culturalizadora y se recortan los presupuestos destinados a ella, suponiendo una verdadera batalla cualquier aumento que en este sector se conceda. De este defecto nacional no es una excepción la Delegación Nacional de Juventudes, que mientras concede amplio apoyo a otras actividades, parece que hasta ahora venía considerando inoportuno todo aumento económico tendente a potenciar el desenvolvimiento del Servicio Nacional de Actividades Culturales. Prueba evidente de ello es el presupuesto que actualmente se le concede, a todo título insuficiente, para la alta y fundamental misión que tiene encomendada³⁵.

El texto insiste en que dicho Servicio «trata de llevar a cabo una verdadera *acción cultural* en profundidad (...) para lo cual deberá contar con los medios necesarios y el respeto y la colaboración que su misión merece por parte de todos los demás Órganos de la Delegación». Demanda para ello «el control de toda la acción cultural de la Delegación Nacional», así como mejoras organizativas, de personal (para un «grupo prestigioso de personas, que en calidad de asesores colaboran en nuestra acción») y presupuestarias, estas últimas en un tono sorprendentemente crítico:

Es urgente realizar una *revisión de nuestro presupuesto, insuficiente de todo punto*, para realizar la acción cultural que se pretende. (...) Si bien es verdad que es importante el «contamos contigo» deportivo, no lo es menos un «contamos contigo» como convocatoria juvenil a la cultura.

El cambio afecta a todos los servicios, incluida Amadís. Se insiste en la necesidad de que sea «reflejo de la obra artística de la juventud española», e incluso se desliza una crítica velada a su desaprovechamiento hasta el momento («No estará de más

34. Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 24 de julio de 1969, AGA, caja 1.277.

35. «Plan de acción cultural / Enero 1969», caja 1.277. Todas las citas que siguen *ibidem*; los subrayados son del texto original.

programar exposiciones de valores consagrados del arte, para conseguir el prestigio que la Sala necesita»). Y, en consecuencia, se propone un cambio de gestor: «Para la coordinación de las exposiciones se hace necesario el nombramiento de un Director de la Sala ‘Amadís’, que convendría fuese un crítico joven».

Este duro documento confirma que la voluntad de modernizar la línea expositiva de Amadís no partió de Aguirre, sino que procedía directamente de la administración. De hecho, Aguirre fue llamado *específicamente* para cumplir con una propuesta dinamizadora concebida por alguien dentro del régimen y por encima de él. Evidentemente, no cabe descartar que sus innovadoras propuestas durante la gestión de Areán puedan haber tenido un efecto catalizador en el redactor, especialmente en contraste con las del propio Areán; ni que aquel estuviera expresamente pensando en Aguirre al hablar de un «crítico joven». Pero es evidente que primero se planteó, por parte del régimen, la necesidad de renovar la política de la sala, en fecha tan temprana como 1968; y solo luego, a partir de 1969, se fichó a Aguirre para llevar a cabo la misión.

No es fácil saber de quién partió este impulso renovador, pues en el texto no consta su autor. Tampoco está firmado, aunque alguien escribió a mano y en grandes letras en su primera página: «Que hagan 2 o 3 copias de esto». Juan Van-Halen ha reconocido su letra en dicha orden, y también determinadas fórmulas suyas en la prosa de algunos de los párrafos; no obstante, apunta a que seguramente él se limitó a trabajar sobre un documento previo elaborado por otra persona³⁶. Van-Halen ha confirmado el relato de Aguirre según el cual (*ut infra*) fue Gratiniano Nieto quien le propuso para dirigir la Sala Amadís, y ha sugerido que quizá fuera este también el autor de dicho documento; de hecho, se conserva una nota interior en la que Van-Halen dice querer tratar el plan con Nieto, quien por entonces iba a ser nombrado Asesor General de Cultural y Arte³⁷. No obstante, el escrito parece redactado por alguien que conoce muy bien el interior del Servicio de Actividades Culturales de la DNJ, lo que no casa con las mucho mayores responsabilidades de Nieto como Director General de Bellas Artes hasta 1968 y del Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología a partir de ese mismo año³⁸. Sin embargo, Nieto accedió efectivamente en enero de 1969 a la recién creada Asesoría Nacional de Cultura y Arte, y no es descabellado pensar que el informe fuera realizado a instancias suyas, antes incluso quizás de su nombramiento.

El establecimiento de esta Asesoría es por sí mismo una prueba más de que la renovación en el campo de la gestión artística procedía del propio régimen: en la

36. Comunicación personal; agradezco a Juan Van-Halen su amable colaboración en el esclarecimiento de estos detalles en la entrevista mantenida el 27 de mayo de 2015. Efectivamente, no parece probable que el nuevo Jefe de Actividades Culturales elaborara un informe tan duro y reivindicativo tras solo tres meses en el cargo.

37. «Nota interior al Subdelegado Nacional de Van Halen», AGA, caja 1278. La nota carece de fecha, pero probablemente data de diciembre de 1968.

38. Sobre la carrera de Gratiniano Nieto vid. BENDALA GALÁN, Manuel: [Prólogo], en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid, 11–12 (Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto. Vol. I)*, 1984–85, pp. XI–XII; https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam11_12/111201.pdf; PARDO CANALÍS, Enrique (et al.): «Necrologías del Excmo. Sr. D. Gratiniano Nieto Gallo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologia-del-excmo-sr-d-gratiniano-nieto-gallo-o/html/>.

Orden General que la instituía se señala que las circunstancias «aconsejan que la Delegación Nacional extreme su atención sobre las medidas a adoptar para la elevación del nivel cultural de la juventud, así como la posible creación de más y mejores incentivos con objeto de acrecentar y encauzar sus aficiones artísticas»³⁹. Este espíritu renovador llega al año siguiente a la propia DNJ: el artículo 36 de su nueva ordenación, establecida con motivo de su plena integración en la SGM, reza: «La Sección de Actividades Culturales es la Unidad que, en coordinación con la Delegación Nacional de Cultura, procurará el fomento del interés en los jóvenes por el arte, la ciencia y la cultura, así como promover su espíritu creador en tales campos»⁴⁰. No sólo desaparece cualquier mención a la «formación político-doctrinal», sino que se plantea una coordinación entre la Sección de Actividades Culturales y la Delegación Nacional de la Cultura que, en la práctica, se concretará en su gestión conjunta de Amadís, lo que reforzará su papel. Ambas entidades —la segunda bautizada por responsable de la DN de Cultura, Juan Sierra y Gil de la Cuesta, como «Club Álamo»— aparecían ya conjuntamente en los catálogos de ese año⁴¹.

5. LA ÉPOCA DE AGUIRRE (1970–1975)

Todos estos cambios legales y de personas tuvieron un efecto inmediato. Sin embargo, el relevo en la dirección de la sala se demoró de forma llamativa. La llegada de Aguirre estaba de hecho prevista para finales de 1969 —el mismo año en que publica *Arte Último*, presentado por Nieto—, pero no se hizo realidad hasta mediados del año siguiente⁴². No obstante, había comenzado a trabajar para Amadís ya a comienzos de ese año de 1970, meses antes incluso de la marcha de Areán, que no se producirá hasta el 11 de junio, coincidiendo con el cese de otros asesores⁴³. No sabemos a qué se debió tan accidentado recambio, pero parece reflejar un interés hasta entonces inusitado por la sala y su devenir⁴⁴. No parece casual, por ejemplo,

39. «Orden General num. 4/69 por la que se crea la Asesoría Nacional de Cultura y Arte de Juventudes», 31 de enero de 1969, AGA, caja 1.277.

40. Orden de 18 de noviembre de 1970 por la que se aprueba la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de la Juventud, emitido por la SGM, BOE n.º 288, de 2 de diciembre de 1970, páginas 19.579 a 19.584; <http://www.boe.es/boe/dias/1970/12/02/pdfs/A19579-19584.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

41. El origen de esta colaboración quizás haya que buscarlo en la «comisión de actividades culturales» que se planteó establecer en el seno de la DNJ tras la creación de la citada Asesoría. Dicha comisión estaría formada por los «titulares de los Órganos Centrales, implicados de algún modo en la tareas culturales», entre los que se incluían la editorial Doncel, TVE, la jefatura de la OJE, el Instituto de la Juventud y otros; vid. «Proyecto de norma creando una junta o comisión de actividades culturales en el seno de la Delegación Nacional de Juventudes», AGA, caja 1.277.

42. Una carta de Van-Halen al Inspector Nacional del 27 de noviembre de 1969 reza: «Por un error involuntario (...) no se ha extendido nombramiento a favor de Juan Antonio Aguirre, Director de la Sala Amadís. Te ruego que (...) procedas a extender el nombramiento. He hablado el tema con el Delegado Nacional y está conforme», AGA, caja 1.276. Siete meses después, Van-Halen ha cesado y Aguirre no ha sido aún nombrado. El primero escribe al segundo para decirle que «lo primero que haré será tratar [con su sucesor] el tema de la Sala Amadís para que te reconozcan como Director de pleno derecho»; carta de 30 de junio de 1970, AGA, caja 1.277.

43. «Cese Asesores Música y Artes Plásticas», 12 de junio de 1969, AGA, caja 1.277. El 23 de junio del mismo cesará el Asesor de Teatro, el más tarde también crítico de arte Mario Antolín.

44. Todavía en una carta de 8 de mayo de 1970 a Juan Gordillo, Director General de Cultura Popular y Espectáculos, Carlos Areán se interesaba por la situación de Amadís; AGA, caja 1.277.

que Van-Halen, que no pudo cerrar el nombramiento oficial de Aguirre, sí consiguiera sin embargo negociar al alza su sueldo⁴⁵. En cualquier caso, y al margen del cambio de nombres, la modernización de la sala estaba en marcha: en abril, Van-Halen informa a la Delegada Nacional de la Sección Femenina de que han tenido que recortar en publicidad en el presupuesto de Amadís, «por lo que solamente podemos comprometernos a cubrir 15.000 ptas. como lanzamiento publicitario de nuestra Sala en su nueva época, dentro de la revista ‘Artes’.⁴⁶» Tanto la referencia a la «nueva época» como la inversión en publicidad subrayan nuevamente el carácter *oficial* del giro de Amadís, del que habría de encargarse Juan Antonio Aguirre.

Aguirre contaba con experiencia como artista, comisario y crítico en Amadís. Sin embargo, no fueron estos méritos los que le llevaron a dirigir la sala. Su propio relato es revelador en este sentido:

(...) entrar en esta sala era como meterse en la boca del lobo porque pertenecía a la Secretaría General del Movimiento; ni qué decir tiene que yo no tenía el más mínimo interés en la cuestión política, pero encontré la posibilidad de llevar una galería que, aunque ya te digo, pertenecía a la [D]elegación [N]acional de la [J]uventud, igual que la sección femenina, y yo había vivido en eso treinta años, y no tenía ningún tipo de alergia ni de retórica hacia ello,... el caso es que empezó. Y ¿cómo empezó?, pues yo estaba de profesor en un seminario de la Universidad Autónoma entre 1967–68, estuve un par de años con Gra[t]iniano Nieto, quien había sido Director General de Bellas Artes, y él fue quien me lo ofreció. Me dijo que había dado mi nombre para un espacio de exposiciones ya existente que se había renovado, y yo encantado porque venía de una galería comercial, de Edurne, donde me había formado.⁴⁷

Así pues, fue su contacto personal con Nieto en la universidad lo que le permitió acceder al puesto, dentro de la más estricta lógica personalista del régimen⁴⁸. Pero también, indudablemente, su apoliticismo. Si bien su falta de «alergia» a la ideología franquista puede ser comprensible desde un contexto personal («en casa no se hablaba de política», afirma tópicamente⁴⁹), para entender en toda su magnitud las implicaciones de esta *tolerancia* es necesario ponerla en su contexto. A finales de los años 60, la universidad española, lejos de ser un ámbito neutral, era un activo foco de disidencia antifranquista: baste recordar episodios como la expulsión en 1965 de López-Aranguren, Tierno Galván y García Calvo, la fundación del Sindicato Democrático de Estudiantes en Madrid en 1967 o las protestas que sucedieron al asesinato por la policía del estudiante Enrique Ruano en 1969 para

45. Van-Halen logró del Secretario Nacional de la Juventud, Manuel Antón Ayllón, que se elevara el sueldo de Aguirre —que pasaba a cobrar por exposición— de 2.500 a 3.500 ptas.; cartas de Van-Halen a Ayllón del 4 de junio de 1970 y viceversa, del 5 de junio de 1970, ambas AGA, caja 1.278.

46. Carta de Juan Van-Halen a Belén Landáburu, Delegada Nacional de la Sección Femenina, de 12 de abril de 1970, AGA, caja 1.277. Mi subrayado.

47. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 20–21.

48. Aguirre fue elegido por sus compañeros para participar en dicho seminario; comunicación personal.

49. Comunicación personal.

apreciar la creciente radicalización del movimiento estudiantil⁵⁰. Así las cosas, que un funcionario del régimen ofreciera en 1969 un puesto como la dirección de una sala de exposiciones («que se había renovado», como señala el propio Aguirre) a un joven colaborador de la universidad era sin duda un premio a sus capacidades, pero también una recompensa a su falta de rebeldía ideológica. El propio Aguirre había demostrado ya desde la época de *Nueva Generación* (1967) su capacidad para trabajar dentro del marco acotado por el régimen; parecía lógico que se le invitara ahora a desarrollar este proyecto modernizador.

Aguirre cumplió con creces su cometido. Bajo su dirección, Amadís tuvo por primera vez una línea expositiva definida, coherente y vanguardista, reflejo de sus propios intereses. Su implicación fue total: muchas muestras estaban presentadas en los catálogos por el propio director, e incluso se anunciaban en las tarjetas como «basadas en una idea de Juan Antonio Aguirre». Se dio entrada a buena parte de la Nueva Figuración madrileña: Alcolea (1971), R. Pérez-Mínguez (1971), Pérez Villalta (1972), Franco (1973); a artistas cercanos a estéticas renovadoras de la época: S. Serrano (1971), Miura (1972), Campano (1972), P. Pérez-Mínguez y C. Serrano (1973), Sevilla (1975); e incluso —pese al escaso interés de Aguirre por esta tendencia— a representantes del arte conceptual, como Criado (1971) o L. Pérez-Mínguez (1975). Aguirre también agrupó a estos y otros artistas en colectivas como *Hombre-espacio* (1970), *La casa y el jardín* (1973) o *La casa que me gustaría tener* (1974). Sin embargo, como él mismo explicara, «[p]ara mantenerme tenía que alternar una exposición que a mí me interesaría con otra que a la casa no le asustara tanto»⁵¹. Ello implicaba mostrar las obras premiadas en los Certámenes Juveniles de Arte o las de Isabel Martínez-Bordiú, la única imposición directa que recuerda⁵².

Con todo, el cambio de rumbo fue evidente. La mejora en la calidad de lo expuesto hizo que Amadís se convirtiera en foco de interés para artistas, críticos y público. Aguirre se hará desde un principio eco de este éxito, insistiendo especialmente en el reconocimiento de la crítica. Ya en el resumen de temporada 1970–71 se agradece expresamente a la Prensa, y en particular «a la crítica especializada», su interés por la sala⁵³. Y en la memoria del Servicio de Actividades Culturales del mismo año, donde se dedica ya mucho más espacio a Amadís y se dan cifras de exposiciones mucho más cercanas a la realidad, se señala entre las funciones de la galería «la formación de un público joven y experimentado», para lo cual se muestran «los últimos hitos del arte de vanguardia. El balance del primer semestre es altamente esperanzador: La crítica a través de todos los medios de comunicación, se ha ocupado de Amadís. // Se han recibido felicitaciones por parte de los críticos»⁵⁴. Más allá de que consignar este éxito le sirviera para justificar su trabajo a ojos de

50. Vid. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939–1970)*. Madrid, Siglo xxi, 2004.

51. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 22.

52. *Ibidem*.

53. *Galería Amadís. Resumen de Temporada 1970–71*. Madrid, Amadís, 1971.

54. «Sección de Actividades Culturales. Memoria de actividades realizadas durante el primer semestre de 1971», AGA, caja 709 (se conserva anexo un detallado dossier con las reseñas dedicadas por diversos medios a Amadís). El tono entusiasta y el reconocimiento de la crítica persisten en sucesivos resúmenes: al año siguiente, por ejemplo, se

sus superiores, tanto las referencias a la formación del público como el nuevo papel que se da a la crítica son prueba de los nuevos aires introducidos por Aguirre, muy influido por la estética de la recepción y la idea de *obra abierta*, entonces muy en boga en nuestro suelo.

También el presupuesto de la sala mejoró notablemente. Uno sin fecha, pero sin duda de 1971, desglosa:

6.000 catálogos (500)
1.000 invitaciones (500)
1.250 montaje
2.000 copia inauguración
3.000 publicidad
4.000 gratificación Director

17.250 ptas. total ⁵⁵

Se trata de una cantidad apreciable, que en años siguientes crecerá hasta unas 21.000 ptas. por muestra⁵⁶. Puesto que los datos ofrecidos más arriba para 1966–67 dan un coste medio por exposición en torno a las 6.100–6.600 ptas., se produjo efectivamente un aumento espectacular, de aproximadamente un 230% en 7 años, del dinero destinado a exposiciones. Por otra parte, la sala consumía en 1971 más del 70% del presupuesto del Servicio de Actividades Culturales⁵⁷, lo que es índice del peso que había adquirido. En el desglose, las partidas destinadas a la *vernissage* y a publicidad, así como el descenso en la «gratificación Director» —que pasa de representar casi el 42% del total con Areán a poco más del 23%—, ponen de relieve el *aggiornamento* y profesionalización de la gestión de la galería con Aguirre.

6. UN FINAL, UN EPÍLOGO Y ALGUNAS CONCLUSIONES

El mismo año de la muerte de Franco, Juan Antonio Aguirre es despedido de Amadís. Los dos últimos años habían resultado ya muy convulsos, apreciándose una bajada en la calidad de las exposiciones. Durante la Transición, la sala cambiará varias veces de dirección, hasta que en 1977, con la extinción de la SGM y de todos los organismos de ella dependientes, incluida la DNJ⁵⁸, pase ser gestionada, hasta nues-

habla de muestras «de acento vanguardista, incluso provocador», que sitúan a Amadís «en un puesto principal en nuestra escena dentro de una línea avanzada»; *Galería Amadís. Resumen de Temporada 1971–72*, Madrid, Amadís, 1972.

55. «Presupuesto por exposición 'Sala Amadís'», AGA, caja 621.

56. Resulta difícil calcular la cifra exacta por la discrepancia entre muestras previstas y realizadas. Constan 382.500 ptas. para 16 (previstas 18) exposiciones en 1972 («Memoria de actividades 1972», AGA, caja 242, p. 99) y 394.000 ptas. para 19 en 1973 («Memoria de Actividades 1973», AGA, caja 240, p. 148).

57. Los gastos de Amadís suman 210.940 ptas. sobre un total de 294.000; «Importe gastos realizados en la sala Amadís y la sección de Actividades Culturales durante el año 1971», AGA, caja 621.

58. Real Decreto-Ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento, BOE n.º 83, de 7

etros días, por el Instituto de la Juventud. Que perdure hoy con idénticos nombre y objetivos es una prueba evidente de que no se la asocia con la ideología franquista.

Juan Antonio Aguirre, por su parte, seguirá colaborando con la Dirección General de Patrimonio Artístico, por ejemplo organizando en 1977 una antológica de Luis Gordillo y una muestra conmemorativa de los diez años de *Nueva Generación*. Entre 1978 y 1981 trabajará en el MEAC, primero como subdirector y luego como director en funciones, contribuyendo a que la Nueva Figuración entrara en las colecciones del museo⁵⁹. En 1980 aprobará las oposiciones al cuerpo de conservadores de museos, y poco después abandonará la gestión artística para centrarse en su pintura⁶⁰.

Antes de eso, Aguirre será protagonista involuntario de una polémica que conviene aquí recuperar. En el gozne de los 70 y los 80, Juan Manuel Bonet, Ángel González y Quico Rivas organizaron sendas muestras —1980 (1979) y *Madrid D.F.* (1980)— llamadas a lanzar como nuevo paradigma del arte español a una serie de pintores procedentes tanto de la Nueva Figuración madrileña como de la abstracción lírica. En la segunda de ellas se recuperaba a Aguirre como pintor y teórico, con González reconociendo en el catálogo la influencia de *Nueva Generación*⁶¹. En este contexto, Tomás Llorens realiza una durísima crítica en clave política de la primera muestra, apuntando a los vínculos entre sus comisarios y «cierto crítico oficial del franquismo de los años 60»⁶². El comentario incendia el mundo del arte español, que se enzarza en una breve pero encarnizado batalla: a un lado, los defensores del arte crítico (Llorens, Bozal, Combalía); al otro, los tres comisarios (con Bonet al frente), artistas y críticos afines a la nueva pintura, quienes consideraron necesario desagraviar a Aguirre con una cena homenaje⁶³.

El enconronazo es relevante porque demuestra el rapidísimo proceso de desideologización que vivió el mundo del arte español durante la Transición, por el que los defensores de un arte social y políticamente comprometido fueron arrumbados por los partidarios de una pintura épica, irónica y rabiosamente apolítica⁶⁴. En mi opinión, con sus palabras Llorens estaba atacando a Aguirre, pero sobre todo estaba subrayando hasta qué punto la defensa del carácter intrínsecamente apolítico del arte, y la disposición de personas como Aguirre a promover dichas propuestas

de abril de 1977, páginas 7.768 a 7.770; <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

59. *Vid. Jiménez-Blanco*, María Dolores: *Arte y estado en la España del siglo xx*. Madrid, Alianza, 1989, pp. 176–184.

60. *Vid. Lorente*, Jesús Pedro: «Juan Antonio Aguirre sobre el papel: una revisión de sus dibujos y escritos en relación con su trayectoria como artista, crítico, galerista y facultativo de museos», en *Juan Antonio Aguirre. Lienzo y papel*. Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2005, p. 38.

61. *González García*, Ángel: «Así se pinta la historia (*en Madrid*)», en *MADRID D.F.* Madrid, Museo Municipal, 1980, s/p.

62. *Llorens*, Tomás: «El espejo de Petronio», *Batik*, 52 (noviembre 1979), p. 7. Para Aguirre, quizá Llorens respondía así al tratamiento que Aguirre diera al Equipo Crónica en *Arte Último*, donde decía que eran dueños de un «barroquismo chispeante y ‘fallero’» (p. 47); comunicación personal.

63. Celebrada el 15 de febrero de 1980 en el Círculo de la Unión Mercantil e Industrial. En la biblioteca del MNCARS se conserva una filmación del acto, que es además el origen de MACUA, Juan Ignacio: *op. cit.*

64. Sobre este aspecto *vid. mis trabajos* «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975–1989» (*Revista de Historiografía*, 13 [2010], pp. 66–81) y «De desencuentros y entusiasmos. Repositionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición» (en *ALBARRÁN*, Juan (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 107–130).

desde instancias tan ideológicamente cargadas como la DNJ y la SGM, suponía una legitimación, consciente o inconsciente, del régimen.

Aguirre siempre ha defendido que no hubo dirigismo, control ni injerencia política alguna de sus superiores en su labor; tampoco censura, con alguna pequeña excepción⁶⁵. Que lo que predominó, por el contrario, fue siempre el desinterés. Sus superiores no iban a ver lo que se exponía en Amadís; y si lo hacían

no entendían absolutamente nada de los que se hacía allí, no les interesaba tampoco y yo mientras me mantenía. (...) Nunca siguieron mi trayectoria, ni yo me interesé mucho en intentarles vender el producto, ya hice bastante al quitarle un sentido político a la sala⁶⁶.

Es probable que a sus superiores no les interesara lo que Aguirre programaba, pero también que supieran que no tenían de qué preocuparse: le habían llamado precisamente para renovar la línea de la sala, y sabían de su apoliticismo. Y, en efecto, la obra promovida por Aguirre desde Amadís era inocua para el régimen: nunca se mostró allí nada de realismo crítico ni del conceptual madrileño, por poner solo dos ejemplos de arte *comprometido* de la época⁶⁷. No se entiende por tanto de qué modo su labor pudo exorcizar un sentido político que, por lo demás, tampoco estaba explícitamente presente en la época de Areán. La defensa de Aguirre del *arte por el arte*, ya sea en su propia pintura o en su labor como gestor, es perfectamente legítima⁶⁸. Pero si admitimos que la apuesta del franquismo por el informalismo en los 50 y 60 fue un primer acercamiento a la modernidad artística con fines eminentemente cosméticos, con el mismo criterio y más motivos debemos considerar que el interés del franquismo por promocionar Amadís en sus últimos años, incluyendo en dicho interés la incorporación a la sala de Aguirre, fue un segundo intento del régimen por mejorar su imagen, en un momento especialmente difícil para él, abriéndose de manera oportunista a la (pos)modernidad artística⁶⁹.

Como aquella primera y polémica ocasión, también esta se presta a distintas lecturas: quién se aprovechó de quién, hasta qué punto era connivencia o necesidad, quién salió más beneficiado. Aguirre, en una línea similar a la de los pintores informistas, siempre ha defendido que él solo trataba de aprovechar una oportunidad

65. Recuerda cómo en una ocasión Juan Sierra, tras exigir que se eliminara una bandera de una obra de Rafael Pérez-Míguez, arrancó la página del catálogo; comunicación personal. Otro ejemplo de censura se encuentra en el catálogo de Li Chi-Mao, en cuya portada la frase «Pintor de la República de China» aparece tachada en negro.

66. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 21; mi subrayado.

67. Los artistas vinculados a Nueva Lente (Pablo Pérez-Míguez, Carlos Serrano, Paz Muro), que sí expusieron, podían partir de presupuestos contestarios, pero no abiertamente críticos y menos políticos; vid. ALBARRÁN, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012, pp. 96–97. Años después Aguirre descubriría que al menos uno de los creadores que expuso, José Joaquín García-Gesto, pertenecía a la sazón al PCE (comunicación personal); pero no había nada de explícitamente crítico o político en la obra que este presentó en la sala.

68. «Estoy con mi gusto. Ni la pintura-maquillaje, ni la pintura-mierda, ni la pintura-antiparásitos. La pintura que se lava y usa cepillo de uñas, que le gusta la música brasileña, con gin-tonic, a las ocho de la tarde. Nunca la pintura que podría ser. Siempre la pintura que se es»; MACUA, Juan Ignacio: *op. cit.*, p. 11.

69. Así parecen confirmarlo documentos posteriores; todavía en las «Directrices para la Acción de la Delegación Nacional de la Juventud en 1975», bajo el epígrafe «Acción cultural como instrumento de política social», se dice: «tenderemos a la explotación política del recurso cultural», AGA, caja 1.278, p. 6; subrayado en el original.

que se le brindaba de renovar el panorama artístico español: «Cuando entré pensé que mientras me dejaran, intentaría hacer de Amadís una galería piloto, porque debía cumplir con mi obligación y hacer de aquel espacio algo vivo»⁷⁰. Pero incluso en su propio relato, que tienda a resaltar el aspecto renovador, lúdico e incluso progresista de su paso por la sala («Los primeros porros se fumaron allí, aparte de en Ibiza (...) Era otro aire, no se cantaba el ‘Cara al sol’ (...) En mi época fue un gueto»⁷¹), la delgada línea roja que separa la ingenuidad del apolítico del orgullo del colaboracionista se vuelve en ocasiones peligrosamente borrosa: «Y conseguí lo que quería; la galería se convirtió en una galería piloto; por allí pasaba todo el mundo, hasta Simón Marchán y gente así. ¡Imagínate!, a la Secretaría General del Movimiento. Era para que esa secretaría me hubiera concedido una medalla.»⁷²

Interrogado por el arte entonces actual en comparación con el de sus inicios, comentaba en esa misma entrevista:

Era mucho más romántico entonces. A medida que nos retiramos en el tiempo se ve mucho más que el espíritu de entonces era mucho más romántico,... no se daban fenómenos como por ejemplo el de Barceló y se consideraba más la maestría, y ante un Benjamín Palencia cualquiera se quitaba el sombrero...⁷³

Volvemos, pues, a Benjamín Palencia. Si Carlos Areán había alabado su «expresividad independizada de la materia pictórica», Aguirre destaca su «maestría» como un valor absoluto y universalmente reconocible. Se aprecia aquí la continuidad existente entre el informalismo matérico defendido por Areán y el pictoricismo ecléctico propuesto por Aguirre, paradójicamente, como su alternativa: en ambos casos se privilegia el carácter cerrado y autosuficiente de la obra, su ensimismamiento y subjetivismo. Lírico y telúrico en el primer caso, irónico y psicoanalítico en el segundo, pero siempre solipsista e impermeable a las condiciones sociales y políticas en las que surge la obra. Con ello se constata también la existencia de otra continuidad *a priori* menos evidente —calidad de lo expuesto al margen— entre ambos períodos de Amadís. Y en este contexto de incipiente transición a la democracia, la noción de «al margen de un ideario de Estado» se vuelve cada vez más vidriosa.

70. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 21. Esta actitud finalista no era nueva: «Había mucha gente que me decía, ‘Bueno, ¿cómo te metes en *Gaceta Universitaria*?’ ¿Eres del Opus o qué?’ ‘No soy del Opus ni nada, pero me dan un trampolín para poder escribir de arte dentro de la universidad’»; comunicación personal.

71. Comunicación personal.

72. Teresa Millet: *op. cit.*, p. 22; mi subrayado.

73. *Idem*, p. 25.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, Juan Antonio: «Referencias de los setenta», en *23 artistas. Madrid, años 70*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.
- Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005 (edición facsimilar del original, editado en Madrid por Julio Cerezo Estévez en 1969).
- ALBARRÁN, Juan: *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004.
- AREÁN, Carlos: *Pancho Cossío. Marinas y naturalezas muertas*. Madrid, Amadís, 1961, s/p.
- Veinte años de pintura de vanguardia en España. Madrid, Editora Nacional, 1961.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula: «El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo», en Carrillo, Jesús & Vindel, Jaime (eds.): *Desacuerdos 8. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Granada-Barcelona-Madrid-Sevilla, Centro José Guerrero/Diputación de Granada-Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)-Universidad Internacional de Andalucía/UNIA arteypensamiento, 2014, pp. 16-36.
- «La sombra de Marx: vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte: discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, Cendeac, 2014, pp. 254-274.
- BENDALA GALÁN, Manuel: [Prólogo], en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Universidad Autónoma de Madrid, 11-12* (Homenaje al Prof. Gratiniano Nieto. Vol. I), 1984-85, pp. xi-xii; https://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/CupauamII_12/III1201.pdf (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- BONET, Juan Manuel: «Para un diccionario del mundo de J.A.A.», en *Juan Antonio Aguirre*. Valencia, IVAM, 1999, pp. 19-35.
- BOZAL, Valeriano: *Arte del siglo xx en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid, Istmo, 2004.
- GALERÍA AMADÍS. RESUMEN DE TEMPORADA 1970-71. Madrid, Amadís, 1971.
- GALERÍA AMADÍS. RESUMEN DE TEMPORADA 1971-72. Madrid, Amadís, 1972.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel: «Así se pinta la historia (en Madrid)», en *MADRID D.F.* Madrid, Museo Municipal, 1980, s/p.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: *Arte y estado en la España del siglo xx*. Madrid, Alianza, 1989.
- LLORENS, Tomás: «El espejo de Petronio», *Batik*, 52 (noviembre 1979), pp. 6-8.
- LORENTE, Jesús Pedro: «Juan Antonio Aguirre sobre el papel: una revisión de sus dibujos y escritos en relación con su trayectoria como artista, crítico, galerista y facultativo de museos», en *Juan Antonio Aguirre. Lienzo y papel*. Zaragoza, Museo Camón Aznar de Ibercaja, 2005.
- MACUA, Juan Ignacio: «Un gintonic con Juan Antonio Aguirre», *Arteguía*, 53 (marzo 1980), pp. 10-12.

- MARZO, Jorge Luis: «Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España», en *¿Puedo hablarle con libertad, Excelencia? Arte y poder en España desde 1950*. Murcia, Cendeac, 2010, pp. 40–61.
- MILLET, Teresa: «Estados de una cuestión. Entrevista a Juan Antonio Aguirre», en *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia, IVAM, 1996, pp. 19–25.
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo (1962–1968)*. Madrid, CSIC, 2006.
- PARDO CANALÍS, Enrique (et al.): «Necrologías del Excmo. Sr. D. Gratiniano Nieto Gallo», en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 63, 1986; <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologia-del-excmo-sr-d-gratiniano-nieto-gallo-o/html/> (última consulta: 22 de agosto de 2014).
- DE LA TORRE, Alfonso: «JAA y la reivindicación conquense. ‘Arte último’ un libro multicolor», en Aguirre, Juan Antonio, Bonet, Juan Manuel & de la Torre, Alfonso: *Comentarios a Arte último. La «Nueva Generación» en la escena española*. Madrid, Ediciones del Umbral, 2005, pp. 27–43.
- VERDÚ SCHUMANN, Daniel A.: «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975–1989», *Revista de Historiografía*, 13 (2010), pp. 66–81.
- «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición», en Albarrán, Juan (ed.): *Arte y Transición*. Madrid, Brumaria, 2012, pp. 107–130.

Normativa

Decreto 2223/1961, de 16 de noviembre, ordenador de la Delegación Nacional de Juventudes, Secretaría General del Movimiento, BOE n.º 277, de 20 de noviembre de 1961, páginas 16.453 a 16.454; <http://www.boe.es/boe/dias/1961/11/20/pdfs/A16453-16454.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

Norma Orgánica de la Delegación Nacional de Juventudes, Orden de la Secretaría General del Movimiento de 13 de abril de 1962; Bol. Mov. n.º 870, 1 de mayo, R.L. 975/1962.

Orden de 18 de noviembre de 1970 por la que se aprueba la Norma Orgánica de la Delegación Nacional de la Juventud, emitido por la SGM, BOE n.º 288, de 2 de diciembre de 1970, páginas 19.579 a 19.584. <http://www.boe.es/boe/dias/1970/12/02/pdfs/A19579-19584.pdf> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

Real Decreto-Ley 23/1977, de 1 de abril, sobre reestructuración de los órganos dependientes del Consejo Nacional y nuevo régimen jurídico de las Asociaciones, funcionarios y patrimonio del Movimiento, BOE n.º 83, de 7 de abril de 1977, páginas 7.768 a 7.770; <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-8855> (última consulta: 22 de agosto de 2014).

Documentos procedentes del AGA

«Cese Asesores Música y Artes Plásticas», 12 de junio de 1969, AGA, caja 1.277.

«Directrices para la Acción de la Delegación Nacional de la Juventud en 1975», AGA, caja 1.278.

«Importe gastos realizados en la sala Amadís y la sección de Actividades Culturales durante el año 1971», AGA, caja 621.

- «Informe sobre la situación actual del Servicio de Actividades Culturales en orden a la función que tiene asignada y objetivos concretos que se pretenden alcanzar durante el año», AGA, caja 1.277.
- «Memoria de actividades 1972», AGA, caja 242 [también en Libro 852, signatura 53/5175].
- «Memoria de Actividades 1973», AGA, caja 240 [también en Libro 853, signatura 53/5175].
- «Memoria de actividades año 1967», AGA, caja 1.278.
- «Nota interior al Subdelegado Nacional de Van Halen», AGA, caja 1.278.
- «Orden General num. 4/69 por la que se crea la Asesoría Nacional de Cultura y Arte de Juventudes», 31 de enero de 1969, AGA, caja 1.277.
- «Plan de acción cultural / Enero 1969», AGA, caja 1.277.
- «Presupuesto de gastos para el ejercicio económico 1967», AGA, caja 1.277.
- «Presupuesto por exposición ‘Sala Amadís’», AGA, caja 621.
- «Proyecto de norma creando una junta o comisión de actividades culturales en el seno de la Delegación Nacional de Juventudes», AGA, caja 1.277.
- «Relación de cuadros existentes en el Servicio Nacional de Actividades Culturales», AGA, caja 1.277.
- «Resumen de las Actividades más importantes realizadas por la Delegación Nacional de la Juventud durante la década de los años 1960 a 1969», 31 de diciembre de 1969, AGA, caja 242.
- «Sección de Actividades Culturales. Memoria de actividades realizadas durante el primer semestre de 1971», AGA, caja 709.
- Carta de Carlos Areán a Juan Gordillo, Director General de Cultura Popular y Espectáculos, 8 de mayo de 1970, AGA, caja 1.277.
- Carta de Carlos Areán a Juan Van-Halen, 30 de octubre de 1968, AGA, caja 1.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Belén Landáburu, Delegada Nacional de la Sección Femenina, de 12 de abril de 1970, AGA, caja 1.277
- Carta de Juan Van-Halen a Carlos Areán, 5 de noviembre de 1968, AGA, caja 1.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Juan Antonio Aguirre, 30 de junio de 1970, AGA, caja 1.277.
- Carta de Juan Van-Halen a Manuel Antón Ayllón, Secretario Nacional de la Juventud, 4 de junio de 1970, AGA, caja 1.278.
- Carta de Juan Van-Halen al Inspector Nacional, 27 de noviembre de 1969, AGA, caja 1.276.
- Carta de Manuel Antón Ayllón, Secretario Nacional de la Juventud, a Juan Van-Halen, 5 de junio de 1970, AGA, caja 1.278.

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

Juan Albarrán Diego¹

Recibido: 1/07/2014 · Aceptado: 27/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.12700>

Resumen²

Este artículo pretende reconstruir, contextualizar y dar sentido a una serie de procesos, iniciativas y eventos interconectados, gestados a finales de los años sesenta y principios de los setenta en el seno de grupos de artistas antifranquistas. A través de documentación inédita y entrevistas con algunos de sus protagonistas, nos proponemos recuperar la memoria de las actividades generadas en el entorno de la Célula de Pintores del Partido Comunista de España; acciones que condujeron a la creación de los llamados Grupos de Trabajo de Madrid, impulsores de la asociación de artistas plásticos, la *1.ª Exposición libre y permanente* y la renovación del plan de estudios de la Escuela Superior de Bellas Artes. En el marco de una corriente historiográfica que pretende releer «desde abajo» los cambios culturales pretransicionales, estos hechos pueden ayudarnos a reflexionar acerca de las complejas articulaciones entre arte y política en las postprimerías de la dictadura.

Palabras clave

activismo; antifranquismo; arte contemporáneo; marxismo; movimientos sociales; Partido Comunista

1. Universidad Autónoma de Madrid (juan.albarran@uam.es).

2. Esta investigación se ha desarrollado en el marco de los proyectos «Modernidad(es) descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría». (HAR2014-53834-P), y «Cultura, protesta y movimientos sociales en la España contemporánea. El caso de las asociaciones vecinales» (2015/EEUU/04). El autor quiere hacer constar su agradecimiento hacia Gerardo Aparicio, Eduardo Arenillas, Tino Calabuig, Alberto Corazón, Darío Corbera y Marisa González por las entrevistas concedidas y el material documental facilitado durante el proceso de redacción de este texto.

Abstract

The aim of this paper is to reconstruct and contextualize some interconnected process and events managed by groups of anti-Francoist artists in the late sixties. Through unpublished documents and personal interviews, we want to recover the memory of the activities produced around the Painters' Cell of the Spanish Communist Party. This group encouraged the so called «Grupos de Trabajo de Madrid», who inspired the first artists' association, the *1.ª Exposición libre y permanente*, and the curriculum renovation in the Madrid School of Fine Arts (ESBA). In a methodological frame that pretend to read from the bottom up the cultural changes of the pre-transitional period, the referred activities could help us to think about the complex articulations between art and politics in late Francoism.

Keywords

activism; anti-Francoism; Communist Party; contemporary art; Marxism; social movements

EN 1978 SE INAUGURABA en el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid) la exposición *Panorama 78*, organizada por la asociación de artistas plásticos, legalmente constituida como sindicato apenas un año antes³. Quico Rivas, en una dura crítica publicada en *El País*, atacaba la falta de coherencia discursiva de la muestra, reducida, en su opinión, «a una arbitraria y fatigosa acumulación (en el peor sentido de la palabra), en la que si domina una constante, no es otra que la mediocridad»⁴. La ausencia de jurado de selección y criterios mínimos de calidad habría producido una caótica convivencia de lenguajes plásticos en un conjunto de obras desiguales y, en muchos casos, inmaduras, muy alejadas de los objetivos que el crítico defendía para el arte contemporáneo en los primeros momentos de la postdictadura. Esta exposición, que Rivas consideraba un auténtico fracaso estético, podría interpretarse como uno de los puntos culminantes en un itinerario de luchas cuyo origen trataremos de situar a finales de los años sesenta, cuando un grupo de artistas empieza a trabajar en la constitución de una asociación llamada a defender los intereses profesionales del sector.

1. ACTIVANDO LA ESBA

En 1967 llegan a Madrid dos artistas de trayectorias muy diferentes y, sin embargo, en cierto modo, convergentes. Tino Calabuig (Colmenar de Oreja, Madrid, 1939) ha pasado dos años en San Francisco, donde ha conocido de primera mano las revueltas de los campus norteamericanos así como el ambiente artístico de la costa oeste. Hijo de un republicano represaliado, Calabuig se afilia al PCE y entra a formar parte de la Célula de Pintores del partido. Eduardo Arenillas (Santander, 1936) regresa de una larga temporada en Múnich (1957–1966) y Venecia (1966–1967). De familia derechista pero liberal, en esos años de formación toma conciencia de la herida histórica abierta durante la guerra civil, conoce las vanguardias centroeuropéas, recibe información sobre los debates del Concilio Vaticano II (1962–1965) y asiste a la agitación previa al *Sessantotto*. De firmes convicciones religiosas, pronto entra en contacto con círculos de cristianos de base que organizan seminarios de formación marxista. Arenillas se afilia al PCE en 1974, cuando sale a la luz pública la Junta Democrática, cuya actividad en el área de la cultura (cine, teatro, artes plásticas, literatura y música) se encarga de coordinar. Calabuig y Arenillas coinciden en algunas de las acciones que tienen lugar en la ESBA (Escuela Superior de Bellas Artes⁵) de Madrid en el curso clave de 1967–1968, momento en que la escuela se traslada desde la sede de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (a la que estuvo vinculada desde 1752), en la Calle Alcalá, a su actual ubicación en Ciudad

3. VV.AA.: *Panorama 78*. Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, 1978. Sobre la exposición, véase también GARCÍA GARCÍA, Isabel: «Panorama 78», en CABANAS GRAVO, Manuel & RINCÓN, Wifredo (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*. Madrid, CSIC, 2014.

4. RIVAS, Quico: «Panorama 78», *El País*, 19 de octubre de 1978.

5. La ESBA de Madrid se convierte en Facultad de la Universidad Complutense de Madrid en 1978. Las Escuelas de Bellas Artes estaban bajo la autoridad de los rectores universitarios desde 1892.

Universitaria, con un aumento considerable del número de matrículas. En esos momentos, Calabuig ya había terminado su formación y Arenillas, algunos años mayor que la media de los estudiantes, se matricula en el primero de los tres cursos que pasará en la escuela.

Pese a que durante los años anteriores, en la ESBA, ya habían tenido lugar protestas estudiantiles alineadas con la efervescencia política que venía experimentando la universidad madrileña⁶, el detonante de los hechos que aquí nos ocupan no es otro que el intento de movilizar a los alumnos por parte de la Célula de Pintores del PCE. Tanto Arenillas como Gerardo Aparicio (Madrid, 1943), estudiante de la escuela, simpatizante aunque no militante del partido, coinciden en señalar que las acciones que conducirían a la creación de la asociación y a los proyectos para la reorganización del plan de estudios partieron de los comunistas. Gerardo Aparicio lo expresa en estos términos:

Tino Calabuig vino un día a clase de grabado y nos informó sobre las actividades que estaban empezando a desarrollar. Estaban trabajando en una asociación democrática de artistas plásticos que pretendía abordar los problemas de los artistas en la sociedad española. Calabuig nos preguntó si podían contar con nosotros y conectamos en seguida porque nosotros [los estudiantes de la ESBA] estábamos trabajando en eso mismo. A las reuniones asistían Tino Calabuig, Alberto Corazón, José María Mezquita, Miguel Ángel Lombardía, Marisa González y algunos otros. La primera reunión de artistas y estudiantes se hizo en el salón de actos de la Escuela. Pedimos permiso a la dirección engañándoles un poquito (les dijimos que íbamos a discutir sobre un problema artístico) y llenamos el salón de actos. Vinieron muchos artistas profesionales como Sempere, Abel Martín o Canogar. A partir de ahí se sucedieron las reuniones, algunas de ellas en la sede sindical de Avenida América; otras, en el Círculo de Bellas Artes, en Redor y en casas particulares (en la casa de Escalada, de Corazón, etc.) / (...) Con respecto a la militancia en el PCE y otros grupos, muchos compañeros eran comunistas, no siempre sabíamos quién era quién, los militantes vivían en la clandestinidad. Yo era simpatizante, pero no me afilié, no tenía carné. Sabíamos que el PCE infiltraba algunas de estas iniciativas (los grupos de trabajo, las asambleas). Pero yo estaba de acuerdo en ese tipo de infiltración, queríamos a compañeros comprometidos, serios⁷.

6. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004; VALDELVIRA GONZÁLEZ, Gregorio: *La oposición estudiantil al franquismo*. Madrid, Síntesis, 2006.

7. Entrevista con Gerardo Aparicio, Madrid, 8 de abril de 2013. En lo referente al protagonismo del PCE, el mismo parecer fue expresado por Eduardo Arenillas en una entrevista concedida en Madrid el 21 de mayo de 2014. En un documento titulado *Hacia una alternativa democrática para las artes plásticas. Propuesta para una discusión*, editado en 1977 por la agrupación de artistas plásticos de Madrid del Partido Comunista de España, se relata el origen de la asociación en el marco de las asambleas que tuvieron lugar en la ESBA «con la participación activa de artistas y militantes del PCE» (Archivo Marchán / Quevedo, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, n.º 13, caja II). Con respecto al ambiente de las asambleas y la desconfianza generada por el binomio clandestinidad/represión, Aparicio añade: «Recuerdo una anécdota que ilustra el clima de aquellas reuniones. Arenillas creía que yo era de la CIA porque tenía un amigo americano, William Dyckes, que asistía a las clases de grabado (y que, a su vez, tenía amistad con una bibliotecaria de la Embajada de Estados Unidos; ella sí era de la CIA, pero nosotros no lo sabíamos). Al mismo tiempo, yo creía que Arenillas era un policía de la Brigada Político Social. Él venía a las reuniones y se quedaba siempre al fondo, de pie. Ese malentendido se mantuvo durante dos años hasta que nos enteramos de que él era del PCE. Un amigo me comentó que otros compañeros decían que yo era de la CIA y que el rumor venía de Arenillas. Un día aclaramos el malentendido. El clima era muy paranoico».

A mediados de los años sesenta, el PCE empieza a concretar una estrategia en el terreno de la cultura. En 1965 la Comisión de Cultura del Comité Central remite una carta a comunistas y simpatizantes que trabajan en ámbitos culturales para recabar información con la que confeccionar el programa del partido: «Hemos decidido enviaros esta carta porque pensamos que es necesario e importante elevar y ampliar el trabajo del Partido con respecto a problemas tan fundamentales y angustiosos como la enseñanza en sus diversos grados, la Universidad, la investigación científica y el progreso técnico, la creación literaria y artística, el cine, el teatro, etc. etc.»⁸. Aunque el PCE venía desplegando una creciente actividad en el ámbito artístico y cultural desde los años cincuenta⁹, atrás parecían quedar los momentos en que su dirección podía haber impuesto una línea de trabajo con la que el militante sólo podía identificarse o, incluso, una estética (realista) que todo creador debía ayudar a construir. De una manera aparentemente horizontal, haciendo gala de un pragmatismo táctico, el partido trataba de incluir en su agenda ideas y medidas concretas que contribuyesen a poner en marcha un cambio político (desde y para la cultura) renunciando a maximalismos pasados:

En nombre de la Comisión de Cultura del CC del PCE os hacemos la siguiente propuesta: vamos a trabajar juntos por elaborar, de forma más concreta que hasta aquí, la política del P. en el terreno de la cultura, para precisar las direcciones principales de la lucha ideológica. / (...) Es necesario avanzar más en la concreción de las medidas necesarias para acabar con los aspectos más negativos y escandalosos de la situación presente, para iniciar el establecimiento de un sistema de enseñanza moderno, para sentar los fundamentos que permitan abrir cauce a un desarrollo libre, creador, de la cultura en sus más diversos ámbitos. / Al tratar este apartado IV, aconsejamos a los camaradas que, al elaborar las medidas que consideren necesario incluir en el Programa Cultural del Partido, tengan en cuenta, no tanto la revolución cultural que será posible llevar a cabo mañana con el triunfo del socialismo, sino principalmente la necesidad apremiante de ofrecer una alternativa democrática al estado presente¹⁰.

En 1967 Santiago Carrillo, Secretario General del Partido, presenta un informe al Comité Central en el que apunta la pertinencia de hacer extensible la tradicional alianza entre obreros y campesinos a las «fuerzas más dinámicas y progresistas del desarrollo social»: las fuerzas de la cultura. En *Nuevos enfoques a problemas de hoy* (1967), Carrillo escribe: «La alianza de las fuerzas del trabajo y de la cultura —obreros y empleados, campesinos, intelectuales creadores, científicos y profesionales, artistas, estudiantes, artesanos, pequeños industriales y comerciantes—, está dando los primeros pasos. Tendrá que afrontar todavía serias pruebas, obstáculos difíciles, hasta conseguir concretarse y afirmarse plenamente. Es prematuro aún prever

8. «Carta de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCE», enero de 1965, Archivo Histórico del PCE (en adelante, AHPCE), Madrid, Fuerzas de la Cultura, jacq. 217.

9. Cf. ORTEGA, José: «Informe del camarada Ortega al CC», AHPCE, Fuerzas de la Cultura, jacq. 51–53.

10. «Carta de la Comisión de Cultura del Comité Central del PCE», *op. cit.*

las formas que en definitiva tomará»¹¹. De alguna manera, el partido proponía una emergencia pública (un «salir a la superficie») basada en un movimiento complejo y de resultados, hasta cierto punto, impredecibles: la integración de su militancia en sectores estudiantiles y profesionales debía compatibilizarse con la necesidad de atraerse a una creciente masa de descontentos que nunca se habrían sentido identificados con el discurso marxista-leninista del partido, ni siquiera con las reivindicaciones del proletariado como sujeto revolucionario, pero que simpatizaban con el PCE en tanto principal enemigo del régimen. Se planteaba, pues, una «alianza mixta de organizaciones sociales y partidos» que coadyuvase al establecimiento del socialismo tras la inminente caída de la dictadura, objetivo final que el partido trataba de conciliar, no siempre con éxito, con el respeto por los modos de trabajo democráticos. En cualquier caso, la estrategia del PCE, necesitado de una visibilidad pública que se asentaba en el abnegado trabajo en clandestinidad, no anulaba por completo la autonomía (siempre relativa) de los militantes.

Tino Calabuig fue uno de los impulsores de las actividades de la Célula de Pintores, que tenía como meta consolidar esa alianza en el territorio de las artes plásticas: «Comienzo a militar en 1968, a través de Alberto Corazón y Valeriano Bozal, que estaban en contacto con la organización del PCE, y formamos la Célula de Pintores (no de artistas, de pintores). También estaban Juan Montero, su mujer María, Angiola Bonanni, Ángel Aragonés, Francisco Escalda, Juan Ripollés, y otros que entraban y salían»¹². De la natural confluencia de intereses de esta célula y los estudiantes más inquietos de la ESBA surgen los llamados Grupos de Trabajo de Madrid, organizados en varios subgrupos y comisiones¹³, con el objetivo de impulsar la creación de una asociación de artistas plásticos, modificar el plan de estudios vigente en la Escuela y disponer de una infraestructura que canalizase todo tipo de acciones contra la dictadura.

No podemos obviar que entre 1965 y 1967 la universidad española había librado una dura batalla contra el régimen. Entre las principales reivindicaciones de los estudiantes figuraba la creación de un sindicato democrático¹⁴. La agitación des-

11. CARRILLO, Santiago: *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. París, Editions Sociales, 1967, p. 173, sobre la alianza entre las fuerzas del trabajo y la cultura, pp. 69–92, 168–179.

12. Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 15 de abril de 2011. Ni en la sección Fuerzas de la cultura, ni en la sección Activistas del Archivo Histórico PCE hemos encontrado referencias a la Célula de Pintores o a los militantes que la integraban.

13. Comisión Gestora, Comisión Función del Arte en la Sociedad, Comisión Económicas, Comisión de Enseñanza, Comisión de Canales de Difusión del Arte. El Reglamento de Funcionamiento Interno de los Grupos de Trabajo de Madrid se conserva en el Archivo Redor-Calabuig, depositado en la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante, AR-C), Sección Asociación de Artistas Plásticos. Algunas de las actas de las reuniones intercomisiones pueden consultarse en el Archivo Arenillas, depositado en el Archivo Central, Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante, AA), caja 867, carpeta 1.

14. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*, op. cit., pp. 168–208. Gracias, en gran medida, a la presión estudiantil, el seu (Sindicato Español Universitario, dependiente del Frente de Juventudes) fue disuelto en 1965 para ser sustituido por las APES (Asociaciones Profesionales de Estudiantes), rechazadas por la mayoría del alumnado mediante el boicot a las elecciones oficiales de representantes. En abril de 1967, se constituyó el Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Madrid (SDEUM), que no fue secundado desde todas las facultades y que nació lastrado por la escasa participación y la disparidad de objetivos de su militancia, controlada por el PCE y el FLP (Frente de Liberación Popular, FELIPE). De hecho, el sindicato entraría en una crisis irreversible durante el curso 1968–1969.

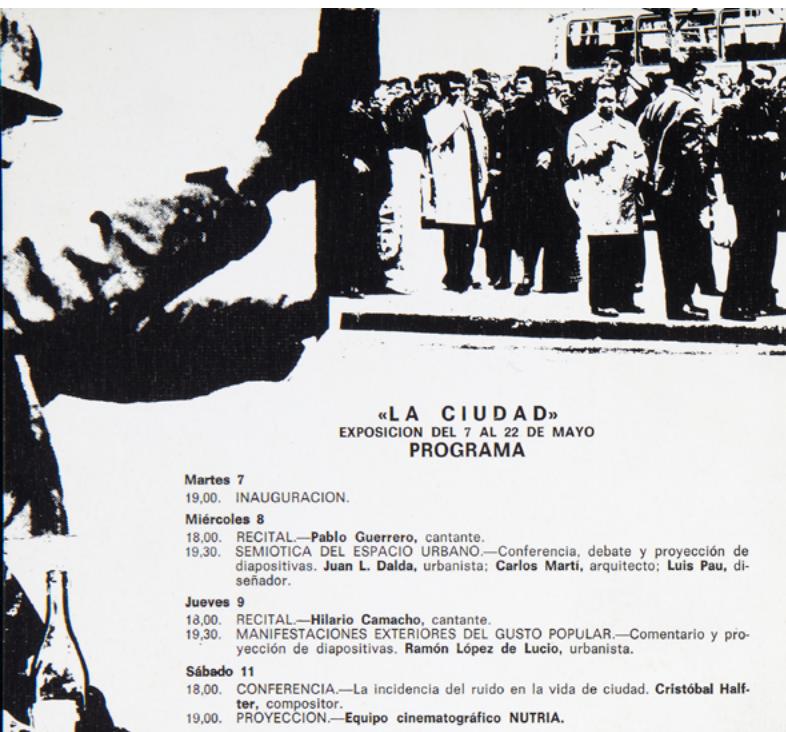
encadenada (o, al menos, agudizada) por la Célula de Pintores del PCE en la ESBA y las acciones ulteriores podrían interpretarse como una particular trasposición de esas luchas estudiantiles y profesionales a un ámbito, el de las enseñanzas artísticas, en el que ambos territorios parecían solaparse de manera problemática. Es decir, los estudiantes encontraban serias lagunas en su formación (desfasada, artesanal, academicista) al tiempo que contemplaban con inquietud su futura inserción en un sistema del arte raquítico. El trabajo artístico, territorio privilegiado desde el cual manifestar el disenso político, parecía tener un encaje difícil en la realidad económica. Los estudiantes, por su parte, consiguieron recabar el apoyo de artistas de peso (Genovés, Saura, Canogar, etc.), que emergían como referentes morales para un trabajo político cotidiano, pero también como modelos profesionales difíciles de emular en una sociedad desarrollista que mutaba a gran velocidad. Quizás por ello, dentro de los Grupos de Trabajo, uno de los subgrupos más activos fue la comisión Función del Arte en la Sociedad, sobre el que volveremos enseguida.

A pesar de la difícil articulación de movimiento estudiantil y movimiento obrero, y aunque resultaría casi imposible equiparar el trabajo artístico con el trabajo asalariado «normal», nos encontramos aquí con un grupo de artistas y alumnos de bellas artes que deciden poner en marcha una asociación profesional que afirmase su identidad como trabajadores o que, al menos, sirviese para definir su estatuto laboral. Por supuesto, esta voluntad asociativa no era nueva en absoluto, como tampoco lo era la inevitable politización de una plataforma de este tipo, especialmente en un momento en que el movimiento asociativo y los colegios profesionales empezaban a desempeñar un papel central en el antifranquismo. Los primeros intentos para fundar un sindicato (vertical, legal) de artistas plásticos datan de 1963, cuando desde la Obra Sindical de Artesanía, dentro de la estructura oficial de la Delegación Nacional de Sindicatos, se promueve la constitución de ANSIBA (Agrupación Nacional Sindical de Bellas Artes), que se encuadraría dentro del SNAD (Sindicato Nacional de Actividades Diversas). En esos mismos momentos, en los grupos de Estampa Popular ya se había explicitado la necesidad de defender los derechos laborales de los artistas desde unos planteamientos abiertamente antifranquistas¹⁵.

De algún modo, las propuestas de los Grupos de Trabajo de Madrid recogían inquietudes y voluntades que estaban en el aire y que, de inmediato, iban a toparse con la oficialidad. Dado que el primer intento para registrar los estatutos de una asociación de artistas plásticos recibe una respuesta negativa por parte de la administración (que les invita a integrarse en ANSIBA), los grupos deciden registrar una sociedad anónima (APSA, Promotora de Actividades Plásticas S.A., 30 de junio de 1972) en cuyo marco legal trabajarían durante algunos años¹⁶. En 1977 se presentan

15. En una *Declaración de principios*, supuestamente suscrita por el grupo fundacional de Estampa Popular (Madrid) en 1959, además de manifestar que la intención del colectivo es «hacer accesible a todos su trabajo» y «ayudar al pueblo español a defender y a enriquecer su cultura y su libertad», también «propugna la creación de un sindicato libre y democrático donde los derechos de todos los artistas de España sean reconocidos y defendidos». Documento recogido en CASIMIRO GANDÍA, José (com.): *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996. Sobre la polémica datación del documento, probablemente posterior, véase DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010, pp. 121-123.

16. Ya en 1970 podían percibirse las dificultades legales que iban a encontrar los artistas españoles en su intento



«LA CIUDAD»
EXPOSICIÓN DEL 7 AL 22 DE MAYO
PROGRAMA

Martes 7

19.00. INAUGURACION.

Miércoles 8

18.00. RECITAL.—**Pablo Guerrero**, cantante.
19.30. SEMIOTICA DEL ESPACIO URBANO.—Conferencia, debate y proyección de diapositivas. **Juan L. Dalda**, urbanista; **Carlos Martí**, arquitecto; **Luis Pau**, diseñador.

Jueves 9

18.00. RECITAL.—**Hilario Camacho**, cantante.
19.30. MANIFESTACIONES EXTERIORES DEL GUSTO POPULAR.—Comentario y proyección de diapositivas. **Ramón López de Lucio**, urbanista.

Sábado 11

18.00. CONFERENCIA.—La incidencia del ruido en la vida de ciudad. **Cristóbal Halfter**, compositor.
19.00. PROYECCION.—Equipo cinematográfico NUTRIA.

Martes 14

18.00. JAZZ.—**Elia Fleta**, cantante; **Jean Luic Uvalet**, piano; **David Thomas**, contrabajo; **José A. Galicia**, batería.

Viernes 17

18.00. PROYECCION.—Cuatro documentales sobre diferentes ciudades.

Sábado 18

18.00. AUDICION MUSICAL.—**Tomás Marco**, compositor.
19.30. REALIZACION «IN SITU» de una obra plástica.—**Paco Barón**, artista plástico.

Lunes 20

18.00. PROYECCION.—**Tino Calabuig**, artista plástico.
19.30. AUDICION MUSICAL.—**Luis de Pablo**, compositor.

Miércoles 22

19.00. AUDICION MUSICAL.—**Cristóbal Halfter**, compositor.
CLAUSURA.

NOTA: Todos los actos, día, hora y autor se confirmarán en la sección de arte de los diarios «**Ya**» y «**A B C**».



Galería Vandrés
Don Ramón de la Cruz, 26
Teléfono 225 30 75 - Madrid-1



PROMOTORA DE ACTIVIDADES PLÁSTICAS
(AIAP. ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ARTISTAS PLÁSTICOS)

exposición
conferencias
filmaciones
diapositivas
audiciones musicales
happenings
recitales



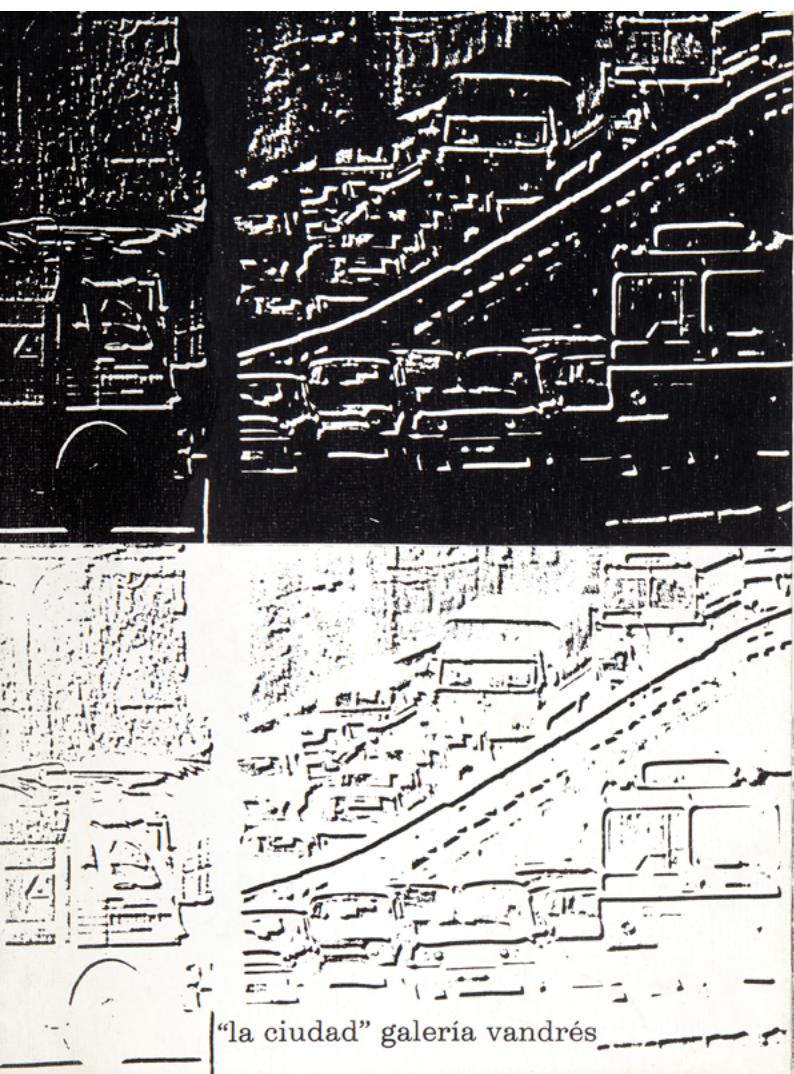
diseño grupo canal

FIGURAS 1 Y 2. HOJA DE MANO DE LA EXPOSICIÓN LA CIUDAD, ORGANIZADA POR APSA, GALERÍA VANDRÉS, MADRID, 1974, AR-C, SECCIÓN ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS.

unos nuevos estatutos que seguían los propuestos por la UNESCO y que son también rechazados, en opinión de Eduardo Arenillas, uno de los agentes más activos del movimiento asociativo, por ser «demasiado democráticos». Es entonces, ante esta nueva negativa, cuando los artistas recurren a la Ley Sindical (también en otros países algunas asociaciones de artistas habían adoptado estructuras sindicales) para dar una nueva cobertura legal a sus acciones¹⁷, pese a que la asociación se rigiese, de

por constituir una asociación profesional. RUIZ RODRÍGUEZ, Juan: «Aspectos de asociacionismo artístico en España», *Nueva Dimensión*, 20 de marzo de 1970; Sin Firma: «Los artistas plásticos, en busca de asociación», *Nuevo Diario*, 19 de marzo de 1970.

17. BALLESTER, José María: «Los artistas plásticos negocian su estatuto», *Diario 16*, 15 de noviembre de 1977; tanto Quico Rivas como Valeriano Bozal criticaron, desde perspectivas diferentes, la constitución de un sindicato de



En el año 68-69 numerosos artistas plásticos de Madrid iniciamos, colectivamente, discusiones sobre la problemática del arte y de nuestra profesión. De aquellas discusiones surgió la iniciativa de fundar una promotora de actividades plásticas que, hoy ya en funcionamiento, está gestionada en sus diversos cometidos por grupos de trabajo formados por los artistas plásticos integrados en ella. Nuestro trabajo personal es, absolutamente, desinterado, ya que A.P.S.A. no tiene, esencialmente, intereses económicos aunque, como base para su financiación depende, fundamentalmente, de la venta de obra gráfica mediante la forma de suscripción. Siendo éste el único soporte económico que supone; además de la difusión de la obra de numerosos artistas plásticos, la posibilidad de existencia de un trabajo educativo y cultural independiente que desde la especificidad artística sea llevada a cabo por sus propios creadores. Pretendemos, pues, iniciar, desde nuestra perspectiva profesional, una doble labor. Por una parte esperamos que A.P.S.A sea un instrumento de cohesión profesional; cohesión cada día más necesaria en tanto que impuesta por la cada vez mayor interdependencia del quehacer artístico al tiempo que, la existencia, en aumento, de una diversidad de tendencias plantean, con carácter ineludible, la exigencia de una discusión que nos permita elevar nuestro nivel profesional. Por otro lado pretendemos impulsar, mediante la creación de cauces de difusión gestionados por nosotros mismos, la realización de actos culturales colectivos que permitan un mayor acercamiento con el público. Esperamos que tanto con el público como entre nosotros podamos establecer un diálogo que, sin limitaciones ni coartado por ningún tipo de selectividad, redunde, en última instancia, en un mayor enriquecimiento cultural del país. En este sentido presentamos, a modo de aportación concreta, una primera experiencia —realizada en colaboración con la Galería Vandrés—, que deseamos sirva y nos sirva de aliciente para futuros trabajos. Hemos elegido como tema el entorno urbano, una demarcación en la que todos, público y profesionales, somos protagonistas. Este trabajo incluye la exposición permanente de obra plástica, así como la aportación, en sesiones, de diversos profesionales —urbanistas, músicos, ciénastas, etc.—, que con sus trabajos inciden en la temática propuesta.

A.P.S.A.



manera informal, por sus primeros estatutos. En agosto de 1977 queda legalizada la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP) y en febrero de 1979 se configura la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (CSAP), que funcionará como tal hasta 1987. Bajo cualquiera de estas figuras jurídicas, desde 1973 (APSA) la asociación estaba integrada en la AIAP (Association Internationale des Arts Plastiques / International Association of Art, fundada en 1954, dependiente de la UNESCO y con sede en París)¹⁸, organización con la que los Grupos de Trabajo de Madrid mantenían relaciones desde finales de los sesenta.

artistas, RIVAS, Francisco: «Los artistas plásticos intentan crear un sindicato», *El País*, 22 de enero de 1977; BOZAL, Valeriano: «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», en vv.aa.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 131-135.

18. ARENILLAS, Eduardo: «El Ministerio de Cultura y la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (AIAP)». *Arteguía*, 55 (1980). Puede encontrarse una aproximación al desarrollo posterior del movimiento asociativo en GUNTÍN,

2. HACIA UN NUEVO PLAN DE ESTUDIOS

En noviembre de 1969, los grupos reciben una invitación de la AIAP para que una comisión de, al menos, dos personas representase a España en la II Conferencia sobre la Formación Profesional del Artista, que tendría lugar entre el 18 y el 24 de mayo de 1970 en Belgrado, coincidiendo con el Año Internacional de la Educación. La primera Conferencia se había celebrado en Londres en 1965. En la invitación se planteaban tres cuestiones relativas a los planes de estudio de los títulos de bellas artes, en torno a las cuales girarían las discusiones del encuentro: «a) ¿Qué asignaturas son aconsejables dar a los estudiantes durante el primer año de estudios en la Escuela de Arte? b) ¿Se debe estimular el estímulo creador [sic], o la enseñanza debe orientarse más bien a la adquisición de conocimientos y de técnicas? c) ¿Qué lugar ocupa la Historia del Arte y otras asignaturas intelectuales en las escuelas de arte? ¿Qué ventajas pueden tener para el trabajo creador y práctico en el taller?»¹⁹. Sin duda, los estudiantes, descontentos con las enseñanzas trasnochadas que se impartían en la ESBA, encontraron aquí un acicate para trabajar en un nuevo plan de estudios. En mayo de 1970, tres alumnos de la Escuela, Marisa González, Eduardo Arenillas y Angiola Bonanni, llegan a la Yugoslavia de Tito para participar en la conferencia. El PCE había hecho las gestiones necesarias para que sus pasaportes no fuesen sellados en la frontera, lo que podría haberles generado serios problemas de regreso a España. La intervención de la representación madrileña contó con el apoyo de un telegrama firmado por importantes artistas españoles (Tàpies, Saura, Picasso, Miró, Chillida, Oteiza, Genovés, Muñoz, Sempere, Mompó y Canogar, entre otros), que arrancó el aplauso de un auditorio entregado a los jóvenes militantes antifranquistas²⁰.

Tras la Conferencia, los grupos intensifican el trabajo con el objetivo de proponer un nuevo plan de estudios al Ministerio. Después de las primeras reuniones y de intercambios epistolares (solicitando información curricular) con escuelas de arte de Stuttgart, Berlín, Dusseldorf, Nuremberg, Lieja y Londres, Marisa González (Bilbao, 1945), acompañada de algunos estudiantes, visita las otras cuatro escuelas del país (Barcelona, Valencia, Sevilla y Bilbao) para implicar a estos centros en el diseño del nuevo currículo: «Éramos alumnos de Bellas Artes, en una Escuela poco politizada (excepto en algunos casos) con una enseñanza inmovilista, decimonónica, impartida por profesores reaccionarios en lo político y en lo estético. Castraban la creatividad en lugar de potenciarla. Todo se basaba en la copia de la realidad y no había trabajo intelectual. En Historia del Arte no llegábamos ni a Picasso. No existía el arte contemporáneo»²¹.

Florenci: «Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español 1980–2010», en ARAMBURU, Nekane (ed.): *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980–2010)*. Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.

19. Carta de invitación remitida por la AIAP, fechada en noviembre de 1969, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

20. El borrador de la intervención de la comisión española puede consultarse en AA, caja 867, carpeta 6.9.

21. Entrevista con Marisa González, Madrid, 24 de enero de 2010.

En 1970, la comisión promotora de la asociación edita una encuesta que distribuye entre profesionales y estudiantes de las escuelas para recabar información con la que confeccionar un nuevo plan de estudios²². En él, se vierten un conjunto de reflexiones sobre las carencias de la enseñanzas impartidas en la ESBA y se enumeran una serie de propuestas para mejorarlala. El cambio «debe ser consecuente con la realidad social; la orientación de la enseñanza debe contar con la pluralidad caracteriológica de los alumnos, proporcionándoles una formación abundante y densa en contenido, tanto en materia humanística como en teoría y práctica de la plástica, no excluyendo ninguna de las posibles facilidades materiales de investigación»²³. Además de la democratización de la escuela y la mejora de la «inserción profesional» de sus alumnos, las líneas maestras del plan podrían resumirse en: a) mejor integración de la formación humanística-teórica y la enseñanza práctica (en talleres libres), b) incorporación de las bellas artes a la estructura universitaria, pasando estas a depender de la Dirección General de Enseñanza Universitaria, con un plan de estudios de 3 años de materias comunes (diplomatura) + 2 años de especialización (licenciatura), c) mejora de la relación entre estudiantes y profesores, cuya autoridad y resistencia a la experimentación es puesta en crisis, y reducción del número de alumnos por aula/profesor, d) incorporación de profesionales de reconocido prestigio al profesorado, y e) potenciación de la proyección social de los titulados.

Este plan, que debió ser redactado a finales de 1970 o principios de 1971, coincide en el tiempo con el ya referido empuje del movimiento estudiantil (que experimenta fluctuaciones en su actividad durante estos años) y, en concreto, con las protestas contra la Ley General de Educación, conocida como «ley Villar Palasí»²⁴. En ese clima de ebullición política, eran habituales las protestas de los estudiantes por los métodos pedagógicos del profesorado y los contenidos de sus temarios; protestas que, en muchos casos, desembocaron en la ocupación de cátedras con el fin de «sugirir» a sus titulares que modificasen sus programas²⁵. Las acciones de los grupos

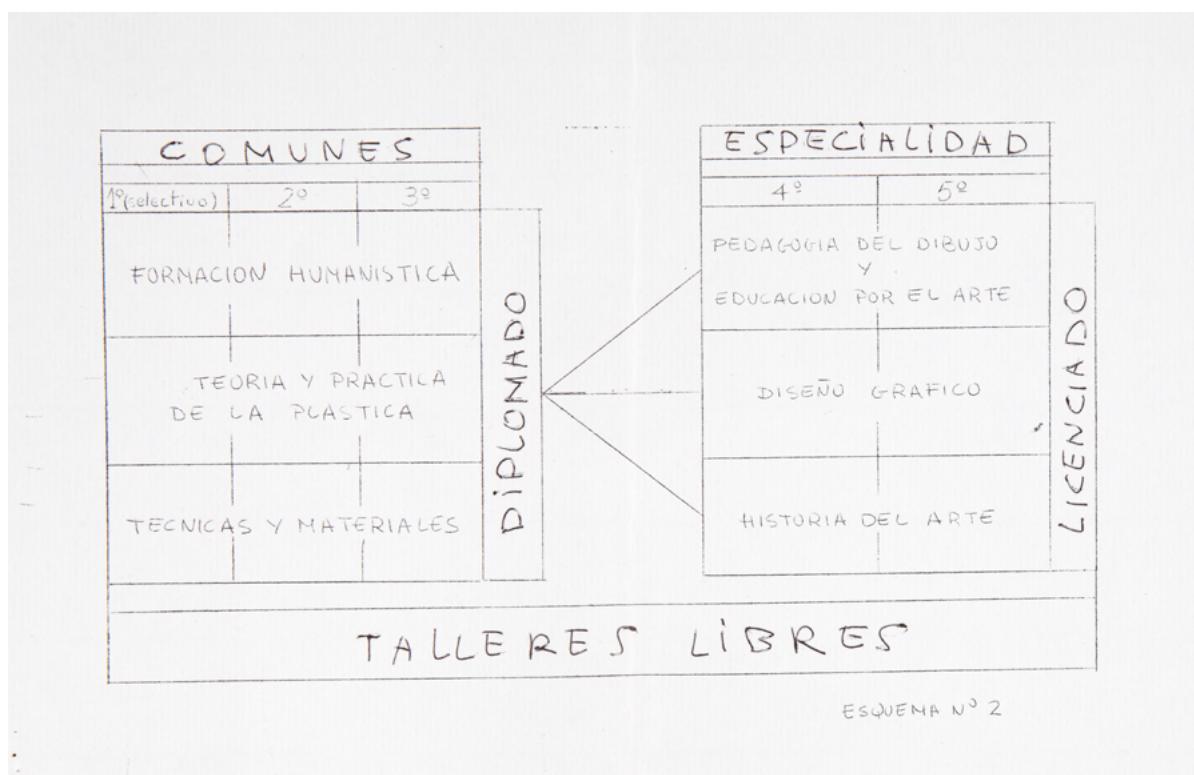
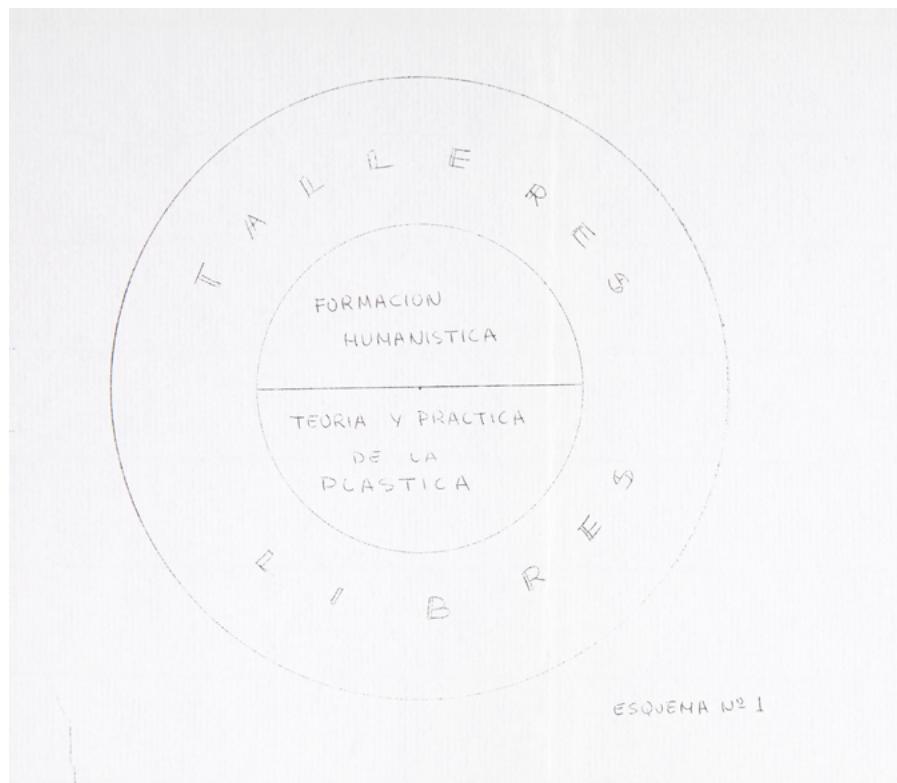
22. Tanto el anteproyecto para el nuevo plan de estudios como la encuesta editada por la Comisión Promotora de la Asociación de Artistas Plásticos (Depósito Legal M-4335-1970) pueden encontrarse en AR-c, Sección Asociación de Artistas Plásticos; y AA, caja 867, carpeta 18.3.

23. «Hacia una nueva orientación de las escuelas de bellas artes. Anteproyecto», AR-c, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

24. José Luis Villar Palasí, nombrado Ministro de Educación en abril de 1968 para sustituir al desgastado Manuel Lora Tamayo, impulsó la Ley General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa de 4 de agosto de 1970. En un documento sin fecha ni firma titulado «Información de la AIAP Española» (AA, caja 867, carpeta 4), probablemente redactado a mediados de 1971, se relata cómo las protestas desencadenadas en la ESBA tras el rechazo del anteproyecto para un nuevo plan de estudios confluyeron con las quejas por el alto porcentaje de suspensos y las acciones contra la Ley Villar Palasí. Las protestas desembocaron en una huelga activa de dos días de duración «con las consiguientes asambleas y desalojos, el último de los cuales se efectuó bajo amenazas de la policía que había rodeado la Escuela».

25. Como ejemplo de este tipo de acciones, en el territorio de la Historia del Arte, resultan interesantes las iniciativas de los alumnos de Geografía e Historia que tuvieron lugar en 1975 en la Universidad de Salamanca: «La asignatura era Historia del Arte Medieval en la Licenciatura en Geografía e Historia de un plan muy antiguo del que nosotros fuimos el último curso. Nos negamos a seguir las clases tal y como el profesor Caamaño [Jesús María Caamaño Martínez] las impartía, que consistían en poner un número inmenso de diapositivas, todas muy técnicas, sin conectar el arte con otros aspectos de la vida y la sociedad de la época. Le pusimos como ejemplo de lo que queríamos el libro, famosísimo en aquel tiempo, de Arnold Hauser, *La Historia Social de la Literatura y el Arte*. Le confeccionamos un programa alternativo de la asignatura con su correspondiente contenido y se lo hicimos llegar.

FIGURAS 3 Y 4. «HACIA UNA NUEVA ORIENTACIÓN DE LAS ESCUELAS DE BELLAS ARTES. ANTEPROYECTO», 1970-1971, AR-C, SECCIÓN ASOCIACIÓN DE ARTISTAS PLÁSTICOS.



con respecto al plan de estudios de la ESBA iban en esta misma dirección, si bien llevando al extremo los procesos democráticos de trabajo y tratando de encontrar vías legales para sus propuestas. El impulso contestatario que activaba a amplias capas de la sociedad durante el último franquismo podía entenderse, en el seno del movimiento estudiantil, como un intento por contrarrestar la autoridad de las instituciones educativas (y, tras ellas, la de la administración, el Estado, la dictadura) tanto como la autoridad de la generación anterior (el profesor, el padre, la familia). En el caso de los artistas, esa actitud antiautoritaria heredaba un viejo tic vanguardista dado que también se dirigía contra la tradición, supuestamente salvaguardada por los profesores que perpetuaban un tipo de enseñanza técnica, así como contra cualquier tipo de norma o límite que cercenase la creatividad. La libertad de expresión, como reivindicación cotidiana en la lucha antifranquista, adquiría una nueva dimensión en el territorio que debía vehicular la libertad individual (el arte) y que, al mismo tiempo, en un contexto hostil, era habitualmente empleado como una herramienta crítica contra el régimen. Así, en el ámbito artístico, la libertad debía regir no sólo las dinámicas educativas (talleres libres, formación humanística) sino también los modos de difusión del trabajo artístico (exposiciones libres, redes de exhibición no condicionadas por el mercado especulativo de obras de arte).

3. CONTRA LA EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES: LA 1.^a EXPOSICIÓN LIBRE Y PERMANENTE

La asociación de artistas que nace en la ESBA a finales de los años sesenta no sólo se fija objetivos profesionales y académicos sino que, como no podía ser de otro modo teniendo en cuenta su contexto de gestación y su obvia relación con el PCE, se constituye de inmediato en una plataforma de agitación política²⁶. En 1970 un nutrido grupo de artistas «profesionales» decide boicotear la Exposición Nacional de Bellas Artes, considerada por muchos una muestra anquilosada, incapaz de responder a las necesidades de los creadores²⁷. Los cambios de reglamentación establecidos por la Dirección General de Bellas Artes no satisfacen las demandas del sector en varios aspectos por lo que los artistas deciden no concurrir con sus obras a la convocatoria anual²⁸. Los asociación y la delegación de alumnos de la ESBA apoyan de inmediato el boicot, no sin plantear una alternativa diseñada con

No nos lo aceptó y no nos presentamos al examen de junio. En septiembre, enterados de que un pequeño grupo de alumnos pensaba hacer el examen, nos presentamos en la facultad para impedir que se realizara la prueba, tuvieron que llamar a la fuerza pública, los grises, y nos desalojaron a golpe de porra». Entrevista con Francisco Manuel Juanes Hernández, Salamanca, 28 de mayo de 2014.

26. Hay que tener en cuenta que no todos los artistas y estudiantes políticamente activos en estos momentos eran militantes o esataban próximos al PCE. Algunos, como Darío Corbeira, Alfonso Galván y Guillermo Lledó, estaban próximos o militaban en el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota, de inspiración maoísta) y otros grupos a la izquierda del PCE.

27. Los artistas publicaron un manifiesto contra la Exposición Nacional en que invitaban a otros creadores a secundar su protesta. NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo*. Madrid, CSIC, 2006, pp. 98-100.

28. Sin Firma: «Quinientos artistas dicen No a la Nacional de Bellas Artes», *Nuevo Diario*, 10 de junio de 1970.

la ayuda de los profesionales. Tras varias reuniones entre los representantes de los alumnos y el entonces Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid (Luis González Robles ostentaba el cargo de Comisario General de Exposiciones), en una asamblea general celebrada el 17 de marzo de 1970, se lee el siguiente texto:

- 1.º No estamos de acuerdo en que el jurado de selección [de la Exposición Nacional de Bellas Artes] sea nombrado como siempre a dedo sin tener en cuenta nuestra representación.
- 2.º No estamos de acuerdo con los premios, ya que consideramos que el arte no es competitivo, y sirven para desunir y crear rivalidades personales entre nosotros.
- 3.º No estamos de acuerdo con que la Exposición vaya orientada como siempre hacia un «elitismo» y no tenga (como nosotros proponemos) un fin didáctico, orientada a formar a los artistas e informar a la base del país y sobre todo al sector de la enseñanza, escuelas, institutos, universidad, donde el conocimiento, o más bien el desconocimiento de los problemas del arte actual es desolador²⁹.

La comisión de Canales de Difusión había entregado al Director General el ante-proyecto de un evento concebido para sustituir a la Exposición Nacional. El nombre propuesto era *INFORMATIVA 70. Bienal de Artes Plásticas*. Entre las ideas que los artistas ponen sobre la mesa figuraban a) exposiciones preparatorias (*pre-Informativas*) con carácter bianual (en los años anteriores a cada cita) y organizadas por regiones, b) que la mitad del comité de selección fuese designado por la asociación, c) el artista sólo tendría limitaciones de tipo espacial (no de estilo o soporte), d) la ciudad que acogiese la bienal sería distinta cada año, e) se sugiere un tipo concreto de catálogo, eminentemente informativo, así como la celebración de un simposio paralelo. La propuesta trataba de conciliar el carácter inclusivo que se le presuponía a toda convocatoria que promoviese la libertad de expresión con la necesidad de respaldar la obra de artistas jóvenes y el riesgo implícito en toda actitud experimental: «Como muestra del arte de nuestra época, la exposición estará abierta a todas las tendencias artísticas vigentes y buscará fomentar aquellas expresiones que entrañen un aporte nuevo al lenguaje plástico»³⁰.

Aquí afloran con claridad algunas de las contradicciones que atraviesan la actividad asociativa en el ámbito artístico: la libertad absoluta de creación y exposición, la no discriminación de las propuestas en razón de su tono discursivo, estilo o lenguaje, debería compatibilizarse con la promoción de la innovación; innovación basada, en gran medida, en la experimentación lingüística, que implica, a su vez,

29. Texto leído en la asamblea del 17 de marzo de 1970, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos. En esta misma carpeta se conserva una carta dirigida al Director General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, fechada ese mismo 17 de marzo de 1970 (una copia de la carta puede consultarse en AA, caja 867, carpeta 2). En ella, se alude a una reunión celebrada el 4 de marzo de 1970 en la que se le habría informado de las actividades de la Asociación Nacional de Artistas Plásticos. Se hace también referencia a una asamblea a la que asistieron más de 300 artistas así como al rechazo de todos ellos a participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes, dada la negativa del ministerio a escuchar sus reclamaciones. Entre los firmantes de la carta, Alexanco, Alfaro, Alcaín, Aparicio, Arenillas, Juan Manuel Bonet, Broto, Calabuig, Canogar, Rafols Casamada, Chirino, Datas, Equipo Crónica, Equipo Múltiple, Genovés, Miguel Gómez, María Luisa González, Guinovart, Jové, Carmen Laffon, Antonio López, Llena, Llimós, Millares, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Raimundo Patiño, Saura, Sempere, Pablo Serrano, Teixidor y Salvador Victoria.

30. «Anteproyecto para INFORMATIVA 70», AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

un juicio crítico acerca de las aportaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas de cada proyecto; y la puesta en valor de este carácter experimental parece difícilmente conciliable con la suspensión de todo juicio crítico, manifestada aquí en la supresión de los jurados y el rechazo a jerarquías y categorizaciones. En cualquier caso, a finales de año, los estudiantes deciden convocar una alternativa a la Exposición Nacional:

En el mes de noviembre [de 1970] los alumnos de la Escuela de Bellas Artes adoptamos una postura crítica y contraria al sistema tradicional de exposiciones, aprobando en una asamblea la no participación en la exposición patrocinada por la Dirección General de Bellas Artes que anualmente se celebra en esta Escuela coincidiendo con la actitud tomada por los artistas plásticos ante la Exposición Nacional. / Resumiendo, nuestros puntos de vista son: 1º) El premio es un falso estímulo que no suple el bajo nivel formativo que se imparte en esta escuela. 2º) El premio establece una lucha competitiva entre los aspirantes al mismo que es inadmisible moralmente. 3º) Estamos necesitados de estímulos de otro tipo: información, comunicación, valores libres, etc. 4º) Es inadmisible la división por especialidades (pintura, escultura...) concepto totalmente superado hoy en día. Nuestra propuesta es: realizar una exposición que responda a nuestro concepto: no competitiva, permanente y renovable, totalmente libre para todo tipo de alumnos y profesionales y sin limitaciones de ninguna clase, bajo un aspecto práctico y teórico-cultural, con debates y coloquios relacionados con las artes plástica, diseño, sociología, urbanismo, economía... Esperamos que esta confrontación resulte realmente estimulante. La exposición en la escuela será un foco permanente del cual partirá periódicamente un número de obras para ser expuestas en institutos, colegios mayores, fábricas, etc., intentando crear nuevos cauces de difusión y venta de la obra plástica (...)³¹.

Esta *1..ª Exposición libre y permanente* respondía a las nuevas formas de lucha (ocupaciones, creación de espacios liberados y autogestionados³²) que venía practicando el movimiento estudiantil, así como a las inquietudes planteadas en los Grupos de Trabajo³³, inquietudes que, a su vez, participaban de un cierto clima de

31. Documento sin fecha, probablemente redactado en enero de 1971, sellado por la Delegación de Alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos. Copias del documento se conservan en el Archivo personal de Marisa González y en el Archivo Arenillas.

32. FERNÁNDEZ BUEY, Francisco & MIR GARCÍA, Jordi: «Apropiación del futuro: revuelta estudiantil y autogestión durante el tardofranquismo y la Transición», en vv.AA.: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, San Sebastián; Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, Arteleku, 2011.

33. En un documento interno sin fecha ni firma, probablemente redactado a mediados de 1970, estudiantes de la ESBA decaran: «Debemos asumir la responsabilidad de dar nueva vida a ese fósil carcomido (la ESBA), hay que llevar a los estudiantes a un continuo contacto con la masa de profesionales y viceversa, promover una confrontación real de la que surjan nuevas e insospechadas soluciones, hay que reclamar y poner en evidencia la necesidad de que la escuela de bellas artes sea el centro de comunicación de todos los artistas, un centro de discusión permanente, de continuo debate sobre todos los problemas que afectan hoy a los artistas, al arte y a toda la sociedad / Necesitamos que la escuela sea un verdadero centro cultural, sus locales, sus instalaciones, sus posibilidades, deberían ser aprovechadas realmente. Que la escuela sea un verdadero centro de comunicación e información para todos, es ahí donde debemos crear la costumbre de las reuniones a nivel de masa, borrar la frontera entre lo legal y lo ilegal, tenemos que crear la legalidad. / Allí debemos promover toda clase de actividades; *exposiciones permanentes libres y colectivas*, coloquios, debates, información viva...». En el acta de la reunión de la comisión Función del Arte en la Sociedad

época³⁴. Debido a la falta de documentación es difícil determinar cuál fue el programa de actos que acompañó a la exposición (conciertos, conferencias, teatro, etc.), cuánto tiempo estuvo ésta abierta³⁵ o cómo se dispusieron las obras de alumnos y profesionales (muchas de ellas cedidas por la galerista Juana Mordó) en el espacio de la escuela³⁶. Marisa González describe la muestra como sigue:

Invadimos toda la escuela en periodo lectivo. Además nos gustaba provocar. Por ejemplo, metímos «los culos» de Úrculo en la capilla. Llenamos todo de obras: pasillos, clases, cafetería, etc. (...) Los alumnos nos encargábamos de vigilar la exposición día y noche, estaba abierta las veinticuatro horas del día. Era una utopía total. No recuerdo exactamente cuánto duró abierta, más de una semana, la policía acudió para requisar la película de Genovés sobre la guerra del Vietnam. Finalmente el director clausuró la exposición. Al menos no hubo detenciones. Los profesores de la Escuela se quejaron alegando que los profesionales que estaban allí exponiendo podían terminar quitándoles el puesto³⁷.

Las actividades de los estudiantes de la ESBA obtuvieron una victoria temporal. En 1971 la dirección jubila anticipadamente a algunos de los profesores más contestados y contrata, para suplir esas bajas, a profesionales de reconocido prestigio como Paco Nieve, Eusebio Sempere y Juan Barjola. Sin embargo, durante el curso siguiente (1972-1973), se produce una especie de *rappel à l'ordre*. La dirección despidió a los profesores recién contratados y represalia a algunos de los estudiantes más significados políticamente.

celebrada el 12 de marzo de 1970 puede leerse: «1. (Con destino a la Inter [intercomisiones], para ser presentados en la asamblea), reivindicar la Escuela de Bellas Artes como centro de actividades (talleres libres, exposiciones, coloquios, conferencias, etc.) haciendo de ella un centro vivo, dinámico, en estrecha y total colaboración entre profesionales y alumnos, para conseguir que la enseñanza de bellas artes salga del punto muerto en que consideramos se encuentra. / Para ello proponemos: Exposiciones permanentes colectivas de toda la base de la Asociación (estudiantes y profesionales), ininterrumpidamente, sin distinción de categorías ni tendencias; a modo de enorme bazar, donde se pueda apreciar toda el quehacer artístico que se da en un mismo momento en determinado lugar». A esta reunión asistieron Montero, Moya, Orcajo, Escalada, Calabuig, Ayllón, Palacio y Verdugo. Ambos documentos, AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

34. Algunas de las reivindicaciones de los artistas españoles se estaban vehiculando en términos muy similares en París (tras el 68), México DF (las protestas contra la *Exposición Solar* del Instituto Nacional de Bellas Artes, 1968) o Nueva York (si atendemos a las protestas de la Art Workers' Coalition, AWC, 1969-1971). Curiosamente, los Grupos de Trabajo conocieron las propuestas de la AWC en la Conferencia sobre la Formación Profesional del Artista (Belgrado, 1970). Cf. «Program for Change. The Art Workers' Coalition», abril de 1970, AA, caja 867, carpeta 6.

35. Los entrevistados apuntan duraciones que oscilan entre un día (Arenillas) y una semana (González), hasta la clausura de la exposición por parte de la policía. En el Archivo Arenillas (caja 867, carpeta 11), sólo se conservan dos documentos, sin fecha ni firma, relativos a la 1.ª *Exposición libre y permanente*. El primero, un texto explicativo que enumera los objetivos del evento y que, probablemente, fue repartido en la misma exposición como hoja de mano: «[la exposición] significa un primer paso hacia la desmitificación del arte, al arrancarlo de sus santuarios (...). Significa quitar al arte su carácter decorativo y estetizado ya que como podéis ver hemos intentado pasar por alto los cánones del buen gusto. Significa prescindir de los criterios de selección y categorías». El segundo de los documentos conservados es una carta dirigida al Director General del Bellas Artes en la que se le informa del éxito cosechado por la iniciativa.

36. Puede encontrarse una primera reconstrucción de estos acontecimientos en ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo». *Artigrama*, 25 (2010).

37. Entrevista con Marisa González, Madrid, 24 de enero de 2010.

4. TRABAJO ARTÍSTICO Y MILITANCIA POLÍTICA

El trabajo de estos jóvenes artistas militantes no se limitaba, como estamos viendo, a producir obra, sino que se expandía hacia un activismo cotidiano contra la dictadura, contra las estructuras educativas y culturales, por las libertades políticas y los derechos laborales. Cambiar el estatus del arte en la sociedad y la sociedad misma a través del arte parecía un proyecto que desbordaba ampliamente los límites del cuadro. Y ante ese horizonte de trabajo, la práctica artística y el activismo político se imbricaban de una manera no siempre satisfactoria. En el espacio de diálogo que se abre con la puesta en marcha de los grupos y la primera asociación de artistas se dirimirán algunas de las tensiones y contradicciones derivadas de la fricción entre arte y política y de las expectativas laborales que los artistas habían depositado en su trabajo político, en un momento en que la utopía parecía estar al alcance de la mano.

Quizás sea interesante detenerse en el tipo de actividad desarrollada por la Célula de Pintores del PCE, dado que aquí parece estar uno de los estímulos principales de los acontecimientos que estamos abordando. Tino Calabuig señala a propósito de su trabajo en la célula:

teníamos reuniones constantes y muy intensas. Alberto [Corazón] y yo tratábamos de plantear cómo debía ser nuestra praxis artística en función de nuestra militancia política. En la célula repartíamos propaganda, tirábamos panfletos, conseguíamos firmas contra la represión, y nos preguntábamos cuál era nuestra función como «pintores», qué hacíamos allí unos chicos como nosotros. Lo artístico y lo político se articulaban fatal, fue un desastre. Para muchos, la militancia política era el pragmatismo del partido, pero no sabíamos muy bien cómo llevar eso a la manera de hacer arte. Hicimos algunas tentativas de presentar proyectos pero aquello no prosperó³⁸.

Por su parte, Alberto Corazón añade:

la única práctica política de verdad era la que desarrollaba el PCE, el PSOE era inexistente. Era una práctica política muy obrerista, poco sutil, poco intelectual, alejada de lo que podía ser el modelo italiano. Nosotros éramos artistas muy politizados, pero, en general, el mundo del arte y el de la política estaban separados. Nuestro trabajo político era otro, nuestro trabajo artístico no era político. En mi caso, desarrollaba un análisis de la realidad ideológica a través de las imágenes. En la propuesta del PC de alianza entre las fuerzas del trabajo y la cultura, los de la cultura éramos unos señoritos a los que no se hacía demasiado caso³⁹.

De manera inevitable, las urgencias políticas (abrir espacios de libertad, potenciar la comunicabilidad de los mensajes, resistir y denunciar la represión, generar

38. Entrevista con Tino Calabuig, Madrid, 15 de abril de 2011.

39. Entrevista con Alberto Corazón, Madrid, 14 de abril de 2011.

lazos de solidaridad entre sujetos de un posible cambio, fortalecer la conciencia de clase y, en último término, incluso, acabar con la dictadura y construir el socialismo) condicionaban el día a día de los (artistas) militantes en cualquier ámbito. Así, el trabajo artístico debía supeditarse a las necesidades del partido, pese a que no siempre estuviese claro cuáles eran éstas y cuáles, las posibilidades del arte en el terreno de lo político. Aparentemente, la actividad de la Célula de Pintores poco o nada tenía que ver con cuestiones estéticas, estilísticas, intraartísticas, sino, más bien, con problemas orgánicos y profesionales: por una parte, los militantes tenían que ganarse la fidelidad de nuevos «compañeros de viaje» y contribuir a que el partido permease la sociedad; y, al mismo tiempo, debían ayudar a construir asociaciones profesionales que trasladasen elementos de la lucha obrera a la torre de marfil en que se desarrollaba el trabajo artístico, tradicionalmente individualista aunque crecientemente politizado. El espíritu pragmático del partido había llevado a descartar, ya desde los años cincuenta, un posicionamiento claro con respecto al lenguaje artístico más adecuado para conseguir esas metas. Es decir, no se le decía al pintor cómo debía pintar, sino, simplemente, que pintase para el partido, que su experimentación persiguiese los medios más adecuados para alcanzar unos fines sociales y políticos. El mismo José García Ortega se expresaba en esa dirección en su informe de 1953. Después de radiografiar la situación de los artistas españoles y las posibilidades de generar con ellos un nuevo frente cultural contra la dictadura, concluye: «no podemos caer en sectarismos extremistas, porque esto nos privaría de que artistas de relativa o gran personalidad en el mundo del arte nos presten el apoyo que de todo el mundo necesitamos y que ahora, en principio, es lo primero —lo primerísimo—, predisponer a estos grupos a la iniciación de actividades oposicionistas hacia el régimen de Franco a través de su obra»⁴⁰. Aunque da la impresión de que el partido no pretendía imponer una línea realista a los pintores que simpatizasen con su proyecto político, y así parece recomendarlo Ortega, los planteamientos de intelectuales del peso de Valeriano Bozal⁴¹ y algunas polémicas puntuales⁴² nos hacen pensar que el debate acerca de una posible estética socialista, un arte de clase convergente con los intereses del partido, de una manera más

40. Cf. ORTEGA, José: «Informe del camarada Ortega al cc», *op. cit.*, p. 16.

41. BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966. Acerca de los debates críticos en torno al realismo, DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Perfiles de la crítica (1951–1976)», en DÍAZ SÁNCHEZ, Julián & LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939–1976)*. Madrid, Itsmo, 2004, pp. 88–100. Sobre la posible existencia de una estética o marca partidista, Bozal ha declarado: «Creo que en 1968–1969 no existía una práctica artística colectiva que tuviera una marca política definida, había unas actividades artísticas que tenían, naturalmente, una dirección política pero no una marca partidista. Que yo recuerde, nunca hubo una marca partidista. Me interesa señalar que en ese complejo de actividades había artistas que creaban —o trataban de crear— lenguajes nuevos a partir de posibilidades técnicas nuevas, pero también había artistas que utilizaban lenguajes tradicionales —pintaban cuadros. (...) Y existía un diálogo entre unos y otros». «Mesa redonda con Valeriano Bozal, Tino Calabuig y Alberto Corazón», en ALBARRÁN, Juan (ed.): *Arte y transición*. Madrid, Brumaria, 2012, p. 284. Sobre este mismo asunto, véase ANGULO BARTUREN, Javier: *Ibarrola, ¿un pintor maldito?: Arte vasco de posguerra. 1950–1977, de Aranzazu a la Bienal de Venecia*. San Sebastián, Haranburu, 1978, pp. 324–325; SARRIUGARTE GÓMEZ, Iñigo: «El arte al servicio de lo social: Juan Genovés y su relación con el PCE», en BUENO, Manuel, HINOJOSA, José & GARCÍA, Carmen (coords.): *Historia del PCE. I Congreso 1920–1977*. Vol. II, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007; HARO GARCÍA, Noemí de: *Grabadores contra el franquismo*, *op. cit.*, pp. 148–150.

42. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Una polémica (frustrada) de partido», en CABANAS BRAVO, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003.

táctica que explícita, se inclinaba hacia el polo realista. Por su parte, el mismo Ortega abogaba por un concepto de realismo poco definido, pero sin llegar a atacar poéticas vanguardistas (abstractas) de manera demasiado directa: «nuestro gran enemigo no es el arte abstracto en sí, sino el arte por el arte».

Quince años después del informe redactado por el camarada Ortega, en pleno desarrollismo, el enemigo seguía siendo el mismo, aunque los modos de combatirlo ya no ponían el acento en el contenido de las obras. De ahí que fuese necesario pensar cuál debía ser la función del arte en la sociedad y defender, en consecuencia, «un arte perfectamente útil»⁴³. Pese al «obrerismo» al que se refiere Corazón, en la comisión Función del Arte en la Sociedad, la mayor parte de cuyos integrantes militaban en el PCE⁴⁴, se produjeron algunos debates y documentos de interés que pueden ayudarnos a comprender desde qué presupuestos estos artistas, a menudo carentes de formación teórica, intentaban dar respuesta a una compleja pregunta: ¿dónde está el momento político del arte? Curiosamente, en las reuniones de la citada comisión se desencadenaron discusiones que anticipaban algunas de las dinámicas y modos de hacer habitualmente relacionadas con los nuevos comportamientos artísticos⁴⁵: puesta en crisis de la pintura de caballete, necesidad de impulsar nuevos soportes y lenguajes, colectivización de la autoría, politización de los discursos, elevación del tono teórico, interés por establecer nuevos procesos pedagógicos, inclinación hacia prácticas factográficas y experimentación con medios de comunicación de masas, etc. Pese a ello, a algunas de sus reuniones no sólo asistían los artistas que, pocos años después, se iban a mover en el territorio de los nuevos comportamientos (Corazón y Calabuig, que acababan de poner en marcha el taller-galería Redor, o Darío Corbeira) sino también pintores como Lucio Muñoz, Eduardo Úrculo y Luis Gordillo. En las actas de sus encuentros se percibe con claridad cómo las discusiones sobre los problemas profesionales de los artistas en la

43. CORAZÓN, Alberto: «Por un arte perfectamente útil» (1973), recogido en MARCHÁN, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001.

44. Calabuig ha reflexionado sobre la vinculación entre el PCE y los grupos en estos términos: «Había una comisión —a la que nos apuntábamos todos los que teníamos intereses teóricos sobre arte— sobre la Función del Arte en la Sociedad. El 1 de diciembre de 1969, a la asamblea, tal y como indica el acta [AR-c, Sección Asociación de Artistas Plásticos], asistimos Orcajo, Corazón, Calabuig, Álvarez, Palacio, Montero, Busma, Patiño, Escalada y Lucio Muñoz como oyente. De estas once personas, siete pertenecíamos a la Célula de Pintores del PCE, lo cual demuestra que las reivindicaciones profesionales y movimientos de la Escuela de Bellas Artes nacían o estaban muy relacionadas con el PCE. Alguien podría decir que era una forma de manipulación. No lo sé. Pero desde luego dio resultados positivos, como la formación de la primera Asociación de Artistas Plásticos y otras acciones puntuales». Declaraciones de Tino Calabuig en la «Mesa redonda con Valeriano Bozal, Tino Calabuig y Alberto Corazón», *op. cit.*, pp. 285-286. A las reuniones de la comisión Función del Arte en la Sociedad, de las cuales se conservan una decena de actas en el Archivo Redor-Calabuig, asistieron, con desigual frecuencia Alfonso Albacete, Julio Álvarez, César Arias, Manuel Ayllón, Busma, Tino Calabuig, Alberto Corazón, Darío Corbeira, Francisco Escalada, Diego Fernández Moya, Jaime Gil, Miguel Gómez, Luis Gordillo, Andrés Guma, Ana Macarrón, Daniel Merino, Juan Montero, Miguel Navarro, Lucio Muñoz (en calidad de oyente), Ángel Orcajo, Manuel Palacio, Raimundo Patiño, Víctor Puyuelo, José Miguel Ramos, Juan Ripollés, Eduardo Úrculo y Fernando Verdugo. La única documentación relacionada con las actividades de las ESBA que se conserva en el Archivo Histórico del PCE es el «Programa aprobado en asamblea celebrada en Bilbao el 11 de junio de 1971 por artistas plásticos y alumnos de la Escuela de Bellas Artes», AHPCE, Fuerzas de la Cultura, caja 126, carpeta 2.1. (también jacq. 535).

45. MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2012 (11.ª edición), pp. 409-439; PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid, Akal, 2007.

sociedad (cuál es su función, cuáles sus reivindicaciones laborales) y las cuestiones referidas a los lenguajes (orientación estilística de las prácticas, dimensión política de los trabajos, etc.) se producían en un mismo plano, estaban íntimamente relacionadas: lo profesional llevaba a lo que podría parecer estrictamente lingüístico y viceversa.

En el encuentro que tuvo lugar el 15 de diciembre de 1969 «se eligió el tema de estudio a presentar en la próxima reunión que tendrá lugar el 29 de diciembre. Tema: sobre la validez del cuadro de caballete y similares medios de expresión, o la necesidad de otros medios tales como un nuevo tipo de cómic o cualquier otro de los actuales medios de cultura de masas, para llegar a una popularización y difusión masiva del arte». A esa cuestión trataron de dar respuesta dos textos firmados por Ángel Orcajo y Raimundo Patiño⁴⁶. Orcajo defiende la desaparición del cuadro de caballete como objeto de contemplación y consumo de una élite, pero considera válido «el cuadro como portador en sus imágenes de un testimonio o de una crítica del hombre en la sociedad que vive, y situado en lugar público para el disfrute y comprensión masiva». Se muestra partidario de un imperativo experimental, vanguardista, de carácter revolucionario, de la pertinencia de dejar atrás viejos medios para encontrar en los medios de masas una conexión con el pueblo. De hecho, propone la experimentación con un nuevo cómic no rendido a los intereses de la industria cultural. Patiño, al igual que Orcajo, defiende la experimentación neomedial, al tiempo que advierte de sus peligros: «Nuestra posición debe ser entablar la lucha recurriendo, frente a los peligros inmediatos, a las mismas armas del capitalismo absorbente, transformando dentro de la utilización de los mismos medios expresivos su lenguaje». Plantea una modificación radical de la función del artista en la sociedad, para lo cual apela a un cambio radical en el modelo educativo, y concluye proponiendo una especie de modulación contextual del tono experimental:

Hacer coexistente un arte de comunicación directa con un arte experimental procurando a la vez la elevación del público, una convergencia y complementación que unifique ambas experiencias en un arte del hombre, desde y para el mismo, modificando en estos tanteos experimentales, para cada nivel social o área geográfica de cultura, un tratamiento de forma y contenido acorde a sus posibilidades. Sería un absurdo que el Teatro Campesino de El Fresno utilizase ante sus espectadores labriegos los procedimientos del Living Theater.

Estos debates de carácter post-realista, impregnados de un léxico marxista un tanto inmaduro, denotan una considerable falta de conciencia histórica así como un nivel teórico más bien bajo. Algo que no puede extrañar demasiado: no podemos obviar, por un lado, el aislamiento cultural y las deficiencias educativas que sufrían los artistas, tanto en lo concerniente a su formación disciplinar como a su formación política. Al mismo tiempo, como es sabido, la izquierda española (no sólo el PCE), durante buena parte de su historia y hasta, al menos, el final del franquismo,

46. AR-C, Sección Asociación de Artistas Plásticos.

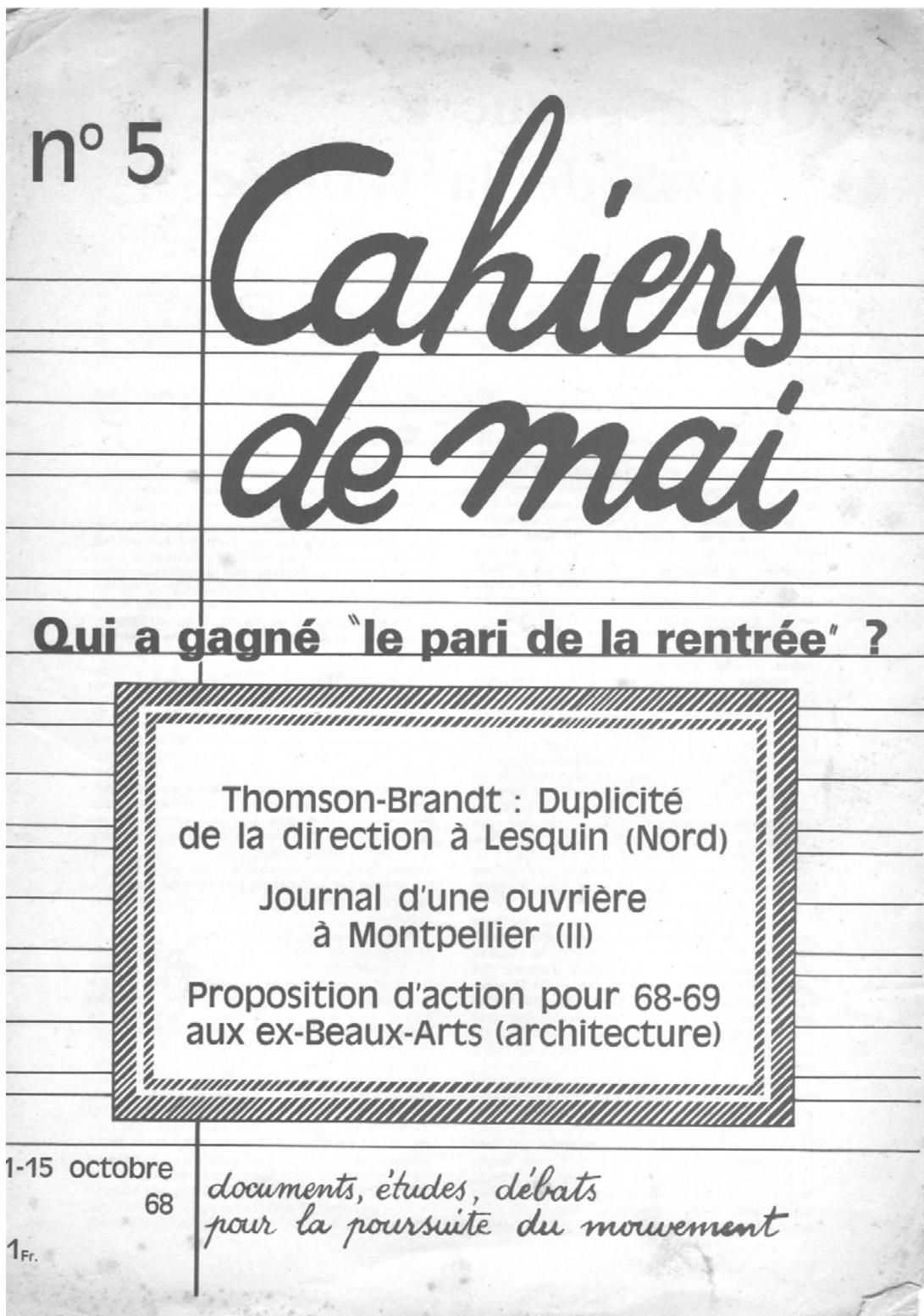


FIGURA 5. CAHIERS DE MAI N.º 5, PARÍS, 1968

careció de una tradición intelectual sólida: ni produjo aportaciones teóricas de relevancia, ni sus bases podían contar con una formación política aceptable, ni las contribuciones de sus artistas e intelectuales estaban bien integradas en sus programas. El marxismo sólo comenzaría a tener cierto arraigo en círculos reducidos a mediados de los años sesenta, especialmente gracias al trabajo de militantes del interior, formados en la universidad, siempre críticos con la ortodoxia del marxismo más tradicional y fascinados por las revueltas sesentayochistas que habían atraído la atención de tantos intelectuales⁴⁷.

En este orden de cosas, en el ambiente crítico del último franquismo las ideas estéticas del joven Marx fueron redimensionadas por varios autores en busca de una serie de principios éticos y conceptos operativos desde los cuales «orientar» a la vez que comprender las prácticas artísticas de vanguardia. Como ha explicado Paula Barreiro, Adolfo Sánchez Vázquez, en sus lecturas de los *Manuscritos económico-filosóficos* (1844, traducidos al español en 1962),

entresacaba varias ideas de las cuales sobre todo dos serían compartidas por la crítica militante española: 1. La actividad artística debía ser entendida como una relación entre hombre y naturaleza que se creaba histórica y socialmente (se otorgaba así un valor fundamental a los aspectos sociales de la creación artística). 2. El arte era una fuerza más del mundo del trabajo y, como consecuencia, participante de la práctica social, lo que determinaba la función activa que este debía jugar en la praxis. Ambas premisas se convirtieron en fundamentos de base para el concepto de vanguardia que la crítica militante desarrolló y defendió durante el segundo franquismo⁴⁸.

Los creadores integrados en los Grupos de Trabajo de Madrid, declarados enemigos del «arte por el arte», compartían esa misma concepción del artista en tanto fuerza del mundo del trabajo, lo cual les abocaba a una identificación imposible con la figura del obrero, sujeto revolucionario por excelencia. Por desgracia, la situación social y cultural de país no hacía viable una lectura de la neovanguardia local que tuviese en cuenta los debates teóricos planteados por las vanguardias de los años veinte, disputas que se encaraban de una manera más consciente y madura en otras latitudes. Las particularidades del contexto pretransicional español pueden explicar, al menos en parte, las limitaciones desde las cuales se trataba de pensar cómo conciliar la experimentación vanguardista con la accesibilidad de los mensajes, cómo hacer compatible la innovación lingüística con el acceso de las masas al arte avanzado, cómo comercializar una producción artística pretendidamente

47. DÍEZ, Elías: «La filosofía marxista en el pensamiento español actual», *Cuadernos para el Diálogo* 63 (1968); ANDRADE BLANCO, Juan Antonio: *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid, Siglo xxi, 2012, pp. 155-164. Calabuig afirma que una de las revistas que más influyó a este grupo de artistas era *Cahiers de Mai* (1968-1974).

48. BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en BARREIRO LÓPEZ, Paula & DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, CENDEAC, 2014, p. 263. Los críticos militantes a que se refiere Barreiro a modo de grupo heterogéneo son, entre otros, Aguilera Cerni, Moreno Galván, Giménez Pericás, Alexandre Cirici, Valeriano Bozal y Tomás Llorens.

antifranquista en una sociedad desarrollista, cómo fidelizar a los convencidos y convencer a los simpatizantes, cómo acabar con la división del trabajo, fomentar un desarrollo integral del individuo y satisfacer sus necesidades estéticas.

En estos mismos años, el Equipo Comunicación, al que pertenecía Alberto Corazón, editor y diseñador de sus libros, formado tras el cierre gubernamental de la editorial Ciencia Nueva⁴⁹, trataba de generar y poner en circulación textos teóricos que enriqueciesen las discusiones sobre estos mismos temas. Valeriano Bozal era el faro teórico del grupo y uno de sus focos de atención estaba puesto en el ámbito de las vanguardias rusas⁵⁰, cuyos problemas reverberaban en los debates de finales de los sesenta. Comunicación también editó materiales claves sobre sociología, historia o marxismo, además del clásico de Simón Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto* (1972-1974), un trabajo que tomaba el pulso a la vanguardia emergente y que tuvo una extraordinaria acogida en un contexto ávido de información⁵¹.

No deja de llamar la atención la crítica que, retrospectivamente y trazando una comparación entre los intereses sectoriales de los artistas y los objetivos de Comunicación, Marchán dirigía al movimiento asociativo:

Esta aspiración [que estamos comentando, que era la del grupo Comunicación] de conectar con las vanguardias históricas y al mismo tiempo con las vanguardias contemporáneas, no era compartida por el núcleo mayoritario de los artistas del sector en el ámbito de la izquierda, cuyas inquietudes eran de carácter sectorial y organizativo y, en última instancia, sindicales más que artísticas; querían actualizar el debate artístico y cultural llevándolo a la altura de lo que tenía que ser una actitud de apertura en el sentido de relacionar vanguardia y política. Eso se planteaba de una forma absolutamente empobrecedora, porque la vanguardia artística que discutían era el realismo social, que a mí no me interesaba. Además, el grupo mayoritario de los artistas no conocía nada de las vanguardias históricas ni de las vanguardias contemporáneas⁵².

Efectivamente, como se deduce de una simple lectura de los materiales producidos por los Grupos de Trabajo, estos jóvenes artistas carecían de una formación teórico-histórica (la misma que pretendían potenciar en su nuevo plan de estudios), a la que, por otra parte, muy pocas personas o colectivos tenían acceso en el país. Sin embargo, el cariz «sectorial y organizativo» de las acciones impulsadas por los grupos no pueden hacernos perder de vista los elementos positivos que, en varios sentidos, conllevaba la creación de espacios de discusión de este tipo. Como

49. ROJAS CLAROS, Francisco: «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965-1970)», *Revista Historia del Presente*, 5 (2005).

50. EIKEHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI: *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1970; VV.AA.: *El constructivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973; ARVATOV, Boris: *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973; MALEVITCH, Kasimir: *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.

51. RAMÍREZ, Juan Antonio: «Del arte objetual al arte de concepto (en torno a un libro de S. Marchán)», *Comunicación* XXI, 20 (1975).

52. CORBEIRA, Darío & EXPÓSITO, Marcelo: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en CARRILLO, Jesús & ESTELLA, Iñaki (eds.): *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku & UNIA; 2003, p. 142.

hemos visto, los grupos y la asociación contribuían a avivar debates acerca de los más variados temas, que ni mucho menos se circunscribían al problema del realismo. Además de tener una innegable dimensión formativa, las discusiones ponían sobre la mesa tensiones y contradicciones que, de otro modo, no hubiesen podido ser enfrentadas por los creadores. La constitución de redes de artistas dispuestos a defender y repensar sus derechos, combatir la dictadura, replantear su práctica, abrir espacios para el diálogo, cuestionar las estructuras educativas, imaginar nuevos y más horizontales modelos de producción y difusión del hecho artístico, etc., en los últimos años sesenta y primeros setenta, podría entenderse no sólo como una actividad puramente «sindical» o militante, sino como una necesidad imperiosa e, incluso, por qué no, como una actividad artística en sí misma. Resulta difícil trazar una línea divisoria que delimite claramente dónde empieza el trabajo artístico y dónde el trabajo político en un momento en que los artistas trataban de cuestionar su rol en la sociedad con proyectos que, de modo más o menos consciente, con más o menos fortuna, difuminaban las fronteras entre ambos territorios⁵³.

5. CONCLUSIONES

La afirmación de la práctica artística como trabajo y la consiguiente reivindicación de derechos laborales en el marco de las luchas antifranquistas de los años sesenta implicaba una serie de interesantes contradicciones que hemos tratado de señalar al reconstruir los hechos acontecidos en la ESBA⁵⁴. Los artistas más jóvenes adoptaron como referentes a creadores consagrados, que, no demasiado alejados de la figura romántica del genio contra la que aquellos se posicionaban, habían fijado su posición durante los cincuenta gracias a una militancia antifranquista más o menos explícita. La actividad opositora y, en algunos casos, el apoyo estratégico del régimen había dado a estos profesionales cierto renombre social e, incluso, una mínima seguridad económica. Con esos modelos en el horizonte, los estudiantes de la ESBA y los miembros de la Célula de Pintores del PCE trataron de redefinir su posición, atrapados en un dilema difícil de negociar. La simpatía por el proyecto comunista en una sociedad desarrollista carente de libertades empujaba a los creadores a perseguir una inmediata eficacia política para su trabajo. Al mismo tiempo, las reivindicaciones laborales hermanadas con las luchas obreras del tardofranquismo sólo podrían sostenerse con una transformación radical del estatuto del creador y de la misma práctica artística, que ya no podía limitarse a la producción de objetos (cuadros, esculturas), inevitablemente convertidos en mercancías (objetos de lujo,

53. En ese sentido, resultan especialmente interesantes las colaboraciones de artistas vinculados a la asociación con los movimientos vecinales que luchaban contra las reformas urbanísticas puestas en marcha en varios barrios de la capital. GARCÍA GARCÍA, Isabel: «Barrios intervenidos artísticamente durante el último franquismo», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 3 (2013); GARCÍA GARCÍA, Isabel: «El Guernica en la calle durante la transición y los primeros años de la democracia», *Archivo Español de Arte*, 347 (2014).

54. Algunos años más tarde, Bozal señalaba con precisión los riesgos que conllevaba equiparar el trabajo artístico con el «mercado de trabajo habitual». BOZAL, Valeriano: «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», *op. cit.*, pp. 114, 130–135.

al fin y al cabo). Ese imperativo ético y las propuestas para una radical mutación del hecho artístico (con el consecuente peligro de limitar el repertorio de soportes y lenguajes) tendía a chocar con las reivindicaciones de libertad de expresión que vertebraban la lucha contra la dictadura.

Pronto, con la construcción de un sistema político protodemocrático, los horizontes transformadores de la cultura fueron subsumidos en una industria cultural en expansión. El creador individual, superada la utopía del intelectual colectivo, debía adaptar su estatuto social a unas nuevas reglas de juego en que ya no tenían cabida las metas transformadoras que condicionaban su trabajo apenas unos años antes. El nuevo sistema del arte que se reconstruye en la transición presupone al artista capacidad para proponer novedades discursivas, estéticas y lingüísticas en un marco de libertad y normalidad. La centralidad del mercado y las mutaciones en el espacio mediático del arte exigían al creador otras cualidades que le permitiesen competir, autopromocionarse y generar una imagen de marca para su trabajo asumiendo, sin posibilidad de resistirse, las nuevas dinámicas económicas postindustriales. Quizás por ello Quico Rivas sólo podía verter un juicio negativo ante una exposición, *Panorama 78*, que venía a satisfacer, en un nuevo marco político, social y económico, las viejas demandas de grupos de artistas que tanto empeño habían puesto en tejer redes de solidaridad, luchar contra la dictadura y generar estructuras democráticas en las que plantear sus problemas y limitaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARRÁN DIEGO, Juan: «Estéticas de la resistencia en el último franquismo. Entre la investigación formal y la consolidación del movimiento asociativo». *Artigrama*, 25 (2010). — (ed.): *Arte y transición*. Madrid, Brumaria, 2012.
- ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939–1970)*. Madrid, Siglo XXI, 2004.
- ANDRADE BLANCO, Juan Antonio: *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evolución ideológica de la izquierda durante el proceso de cambio político*. Madrid, Siglo XXI, 2012.
- ANGULO BARTUREN, Javier: *Ibarrola, ¿un pintor maldito? Arte vasco de posguerra. 1950–1977, de Aranzazu a la Bienal de Venecia*. San Sebastián, Haranburu, 1978.
- ARENILLAS, Eduardo: «El Ministerio de Cultura y la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (AIAP)». *Arteguía*, 55 (1980).
- ARVATOV, Boris: *Arte y producción. El programa del productivismo*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
- BALLESTER, José María: «Los artistas plásticos negocian su estatuto», *Diario 16*, 15/11/1977.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula: «La sombra de Marx. Vanguardia, ideología y sociedad en la crítica militante del segundo franquismo», en Barreiro López, Paula & Díaz Sánchez, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*. Murcia, CENDEAC, 2014.
- BOZAL, Valeriano: *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid, Ciencia Nueva, 1966. — «Para hablar de realismo no hay que hablar de realismo», en VV.AA.: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936–1976*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- CARRILLO, Santiago: *Nuevos enfoques a problemas de hoy*. París, Editions Sociales, 1967.
- CASIMIRO GANDÍA, José (com.): *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996.
- CORAZÓN, Alberto: «Por un arte perfectamente útil» (1973), recogido en Marchán, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal, 2001.
- CORBEIRA, Darío & EXPÓSITO, Marcelo: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en Carrillo, Jesús & Estella, Iñaki (eds.): *Desacuerdos 1. Sobre arte políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, San Sebastián y Sevilla; MACBA, Arteleku y UNIA, 2003.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «Una polémica (frustrada) de partido», en Cabañas Bravo, Miguel (coord.): *El arte español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003. — «Perfiles de la crítica (1951–1976)», en Díaz Sánchez, Julián & Llorente Hernández, Ángel: *La crítica de arte en España (1939–1976)*, Madrid, Itsmo, 2004.
- EIKEHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI: *Formalismo y vanguardia*. Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1970.
- HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939–1976)*. Madrid, Itsmo, 2004.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco & MIR GARCÍA, Jordi: «Apropiación del futuro: revuelta estudiantil y autogestión durante el tardo-franquismo y la Transición», en VV.AA.: *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada, Barcelona, Madrid, Sevilla, San Sebastián; Centro José Guerrero, MACBA, MNCARS, UNIA, Arteleku, 2011.
- DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*. Madrid, CSIC, 2010.
- GUNTÍN, Florenci: «Las asociaciones profesionales de artistas visuales en el Estado español 1980–2010», en Aramburu, Nekane (ed.): *Historia y situación actual de los colectivos*

- de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980–2010).* Vitoria, Archivos Colectivos, 2011.
- MALEVITCH, Kasimir: *El nuevo realismo plástico.* Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto.* Madrid, Akal, 2012 (II.ª edición).
- NÚÑEZ LAISECA, Mónica: *Arte y política en la España del desarrollismo.* Madrid, CSIC, 2006.
- PARCERISAS, Pilar: *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964–1980.* Madrid, Akal, 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio: «Del arte objetual al arte de concepto (en torno a un libro de S. Marchán)», *Comunicación* xxI, 20 (1975).
- RIVAS, Francisco: «Los artistas plásticos intentan crear un sindicato», *El País*, 22/01/1977.
— «Panorama 78», *El País*, 19/10/1978.
- ROJAS CLAROS, Francisco: «Una editorial para los nuevos tiempos: Ciencia Nueva (1965–1970)», *Revista Historia del Presente*, 5 (2005).
- RUIZ RODRÍGUEZ, Juan: «Aspectos de asociacionismo artístico en España», *Nueva Dimensión*, 20 de marzo de 1970.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo: «El arte al servicio de lo social: Juan Genovés y su relación con el PCE», en Bueno, Manuel; Hinojosa, José & García, Carmen (coords.): *Historia del PCE. I Congreso 1920–1977.* Vol. II, Madrid, Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007.
- SIN FIRMA: «Los artistas plásticos, en busca de asociación», *Nuevo Diario*, 19/03/1970.
— «Quinientos artistas dicen No a la Nacional de Bellas Artes», *Nuevo Diario*, 10/06/1970.
- VALDELVIRA GONZÁLEZ, Gregorio: *La oposición estudiantil al franquismo.* Madrid, Síntesis, 2006.
- VV.AA.: *El constructivismo.* Madrid, Alberto Corazón, Comunicación, 1973.
—: *Panorama 78.* Madrid, MEAC, Ministerio de Cultura, 1978.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

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*

Sergi Doménech García¹

Recibido: 27/04/2015 · Aceptado: 10/09/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14459>

Resumen

El presente artículo aborda la tradición visual de la *Tota pulchra* en el virreinato de Nueva España, tipo iconográfico que en el siglo XVI significó la llegada de una imagen propia para la Inmaculada, siendo muestra de la tradición visual hispánica pero su continuidad y variante ofrece unas características propias para el arte no-vohispano. La confección de esta tipología había tenido lugar después de diversas discusiones. La llegada de este asunto al virreinato americano tuvo lugar con la evangelización. Ello incluye, igualmente, una continuidad inusual del tipo en los siglos XVII y XVIII, cuando en el arte peninsular se había dejado de lado. El artículo analiza la formación, continuidad y variantes de este tipo iconográfico en Nueva España observando también su impacto en la literatura y oratoria sagrada.

Palabras clave

Inmaculada Concepción; barroco americano; iconografía; Asunción de la Virgen

Abstract

The aim of this article is approach the visual tradition of *Tota pulchra* in the Vice-royalty of New Spain. During the 16th century this iconographic type took meaning for an own image for the Immaculate, being a sample of the Hispanic visual tradition, but his continuity and his variant shows own characteristics for the art of New Spain features. The origin of this iconographic type took place after various iconographic discussions. The arrival of this subject to the American viceroy was happened during the evangelization. This includes, at the same time, an unusual type continuity in the 17th and 18th century, when it had been shelved in the Iberian

1. Departament d'Història de l'art, Universitat de València (sergi.domenech@uv.es).

art. The article analyses the formation, continuity and variants of this iconographic type in the Viceroyalty of New Spain also observing its impact on literature and sacred oratory.

Keywords

Immaculate Conception; American Baroque; iconography; the Assumption of Mary

LA CONFIGURACIÓN ICÓNICA de la Inmaculada Concepción es el resultado de un complicado camino por trasladar en imágenes un asunto que para la Iglesia fue controvertido y de difícil traducción visual. El resultado final, una imagen potente y altamente eficaz que dotaba a sus defensores de un signo común, se convirtió en un signo universal que, al mismo tiempo, permitió la variabilidad en su configuración icónica al tiempo que se adaptaba a los distintos contextos sociales, culturales y geopolíticos. En las próximas líneas se aborda este aspecto clave por medio del estudio de la recepción y adaptación del estadio inicial de este ícono apologetico —el tipo iconográfico de la *Tota pulchra*— al virreinato de Nueva España.

1. LA DEFINICIÓN DE UNA IMAGEN PROPIA PARA LA INMACULADA: EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA* Y SU ASIMILACIÓN EN NUEVA ESPAÑA

Las primeras fórmulas para representar que la Virgen María había sido concebida libre del pecado original desde el primer instante de su Concepción se sustentaban en los pasajes de su infancia, narrados en diversos libros apócrifos, y que mostraban la historia de sus padres, Joaquín y Ana, por medio de imágenes narrativas como la del casto abrazo, o beso, ante la Puerta Dorada. A estos tipos narrativos se sumaron otras imágenes de carácter conceptual como los tipos de *Santa Ana triple* o *el árbol de Jesé*. Pero la validez de estas imágenes quedó en evidencia ante la imposibilidad de superar diversos obstáculos, como el inconveniente de sustentarse sobre textos apócrifos y la negativa de un sector importante de la Iglesia, lo que debilitaba el discurso apologetico. En este sentido, los valedores de la Inmaculada Concepción de María necesitaban de una imagen de devoción mariana que fuese universal y estuviese dotada de un carácter emblemático, o dicho con otras palabras, con capacidad de síntesis simbólica para concretar un claro discurso visual.

En la búsqueda de una imagen de la Virgen dotada con todas estas características se optó por aprovechar los símbolos marianos que habían aflorado durante la Edad Media. La mariología había definido sus principales aspectos precisamente en este periodo y tanto los santos Padres como los Concilios fueron la fuente ineludible para discernir la programación de una imagen para el misterio inmaculista. Por supuesto, el principal propósito era encontrar en las sagradas escrituras el camino para el reconocimiento de la figura de la Virgen. La clave sería la exégesis realizada entre María y tres figuras bíblicas: la esposa del *Cantar de los Cantares*, la Mujer apocalíptica y María como una nueva Eva². Desde las primeras formulaciones de tipos iconográficos inmaculistas, como la *Tota pulchra*, hasta la imagen plenamente definida de la Inmaculada lograda en el siglo xvii, el eje para su construcción se asentaba sobre estas lecturas tipológicas. La doctrina según la cual María había sido

2. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», *Ars longa*, 6 (1995), pp. 187–197; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars longa*, 7–8 (1996–1997), pp. 177–184.

librada del pecado original encontró su forma visual más contundente por medio del símbolo, alejándose de fórmulas narrativas más populares, intelectualizando el proceso de creación de la imagen mariana. El éxito de la programación visual de la imagen de la Inmaculada a lo largo de los años se encuentra en un hecho fundamental de la retórica visual barroca: la intención de dirigir las voluntades ante una cultura visual universalizada.

Desde el primer momento de la conquista y evangelización del territorio americano, la imagen de la Virgen ocupó un lugar destacado. Con la fundación de los primeros conventos y parroquias se adoptó el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra* que fue la primera solución unificada para dotar de imagen propia a esta doctrina. Las anteriores experiencias medievales vinculadas a las historias apócrifas de la infancia de la Virgen, cuyo uso había empezado a decaer en Europa, no se desarrollaron inicialmente pero, en cambio, tuvieron un especial *revival* en el barroco novohispano³.

A inicios del siglo XVI tiene lugar un cambio significativo en la iconografía inmaculista. Se trata de la aparición de un nuevo tipo iconográfico que se distancia de los temas apócrifos y otorga a la doctrina de la Inmaculada Concepción una imagen en la que aparece directamente la Virgen. Durante el siglo XV se habían advertido algunas obras de temática mariana que podían pasar por representantes de dicha doctrina, pero su identificación como tal resultaba ambigua y solía reconocerse a partir del texto que la acompaña. Con la evangelización arribó a Nueva España la imagen de la *Tota pulchra*. En la península aparece frecuentemente a partir de la segunda mitad del siglo XVI siendo, al igual que en Nueva España, el tipo iconográfico predominante de la Inmaculada en dicho siglo el cual se siguió cultivando durante el XVII, aunque con algunas variantes.

El origen del tipo se ha establecido en un grabado de alrededor de 1500 y es el tratadista Johannes Molanus en su *De historia SS. Imaginum et pictorum* (1568) quien lo define⁴. Se trata de una imagen de la Virgen sobre el creciente, con las manos juntas y rodeada de diversos símbolos marianos. Una de las primeras representaciones novohispanas que permite describir la iconografía de este tipo es un fresco del convento franciscano de Huejotzingo [FIG. I]⁵. Los franciscanos se establecieron en esta zona en 1525 y empezaron la construcción de un edificio que hoy conserva gran parte de la pintura mural, decoración fruto del trabajo común de frailes e indígenas y que debió servirse, con toda seguridad, de un grabado traído desde Europa. La figura de la Virgen responde a las características de la imagen de devoción mariana heredada de finales del medievo, esto es, como una Virgen sobre el creciente, continuidad de la *mulier amicta sole*. Esta afirmación se sustenta en la presencia de los símbolos astrales, adoptados para entonces por la iconografía

3. Véase DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «La Concepción de María en el tiempo. La recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX, 1 (2014), pp. 53–76.

4. STRATTON, Suzane: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (trad. De José L. Checa). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989, p. 34; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles iconográficos... (y II)... p. 178.

5. Existen otros ejemplos de pintura mural como los de Epazoyucan y Meztilán.



FIGURA 1. TOTA PULCHRA CON SANTO TOMÁS Y SCOTO
S. XVI, convento de San Miguel, Huejotzingo, Puebla.

de la Virgen sin ser aun exclusividad del inmaculismo. La adopción de los perfiles de la *mulier* se debió a que la Mujer apocalíptica fue identificada como imagen de María y también por su capacidad de ilustrar el *Cantar de los Cantares*. En Huejotzingo vemos que la aparición de estos símbolos astrales se ha concretado en dos: la luna a los pies de la Virgen y las doce estrellas que la coronan. La posición de las manos, juntas y a la altura del pecho, y la cabeza ligeramente agachada es habitual de las imágenes de la Virgen en este periodo, pero no constituye necesariamente un aspecto significante en el mundo inmaculista.

Lo que define y da nombre a este tipo iconográfico es la aparición de la inscripción de la parte superior: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Ct 4,7). Esto identifica a María con la esposa del *Cantar de los Cantares*. Como indicó Levi d'Ancona, el primero en realizar esta identificación y adjudicarle esta frase fue san Bernardo, aunque no lo realizó necesariamente bajo una lectura inmaculista⁶. Este

6. Lo irónico, en opinión de Levi d'Ancona, es que fue Abelardo durante el siglo XII quien reconocería estas

tipo se caracteriza igualmente por el hecho de que la Virgen aparece acompañada por diversos símbolos que provenían de letanías y oraciones medievales y que, de forma mayoritaria, tenían su origen en el *Cantar de los Cantares* y en otros textos del Antiguo Testamento⁷. Respecto a las anteriores configuraciones iconográficas inmaculistas, esta nueva programación es muestra de un cambio operado en el discurso teológico inmaculista. Los teólogos dejaron de lado los argumentos escolásticos como los de Duns Scoto y se basaron en un estudio de la Biblia, lo que tuvo su reflejo en la visualidad artística por medio de la aparición y consolidación del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*⁸.

En esta pintura mural de Huejotzingo podemos ver parte de estos símbolos identificados por medio de filacterias, aunque el desarrollo posterior del tipo hará que se amplíe su número y desaparezcan las filacterias e incluso que algunos de ellos pervivan en el tipo definitivo de la Inmaculada. Inicialmente la lista general de estos emblemas marianos estuvo formada por un grupo que se fue ampliando durante los siglos siguientes a su aparición⁹. De entre los más destacados figuran la luna y el sol, *pulchra ut luna*, «pura como la luna» (Ct. 6,10), *electa ut sol*, «refulcente como el sol» (Ct 6,10). Le sigue generalmente una estrella, *stella maris*, «estrella del mar», cuyo origen se encuentra en una antífona medieval¹⁰. Al *Cantar de los Cantares* pertenecen otros tantos como el «lirio entre espinas» (Ct 2,2), la «torre de David» (Ct 4,4), el «huerto cerrado» (Ct 4,12), el «pozo de aguas vivas» (Ct 4,15) o la «torre de Marfil» (Ct 7,5). Otros símbolos están fundamentados en distintos libros del Antiguo Testamento como la «ciudad de Dios» (Sal 86,3), o el «espejo sin mancha», *Speculum sine macula*, (Sb 7,26). La configuración icónica de la *Tota pulchra* debe mucho en su concepción al mundo medieval. Habla, por ejemplo, del cultivo de la exégesis tipológica. Recordemos que una de las obras más importantes, el *Speculum*, incluye los símbolos del pasaje del *Cantar de los Cantares* en su discurso. Estas correlaciones nunca se abandonaron del todo y volverán a retomarse con fuerza durante los siglos del Barroco.

Un tercer aspecto que caracteriza a este tipo iconográfico es la presencia de Dios Padre en la parte superior, unas veces bendiciendo y otras coronando a la Virgen. Su aparición está en concordancia con la tradición medieval de la exaltación de María en los Cielos que para el siglo XIV se había identificado con el tema de la Coronación de la Virgen. Con este son tres los aspectos principales del tipo

palabras de san Bernardo diciendo que el santo padre quiso referirse con ello a que María había sido librada del pecado original, algo que nunca afirmó en vida san Bernardo. LEVÍ D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. Nueva York, 1957, pp. 8–9 (nota 13).

7. En época medieval existieron diversas letanías a la Virgen. En el siglo XV, Clemente VIII aprobó la *Letanía lauretana* que era la que se cantaba en la Casa del Loreto, con la intención de evitar la dispersión existente ante tanta variedad.

8. STRATTON, Suzzane: *op. cit.* p. 33.

9. Sin duda alguna, el ejemplo más notable de la relación de María con estos símbolos como emblemas tuyos lo constituyen obras como las *Letanías lauretanas* de Dornn, acompañada por los grabados de los hermanos Klauber, que contribuyeron a su popularización, así como la obra *Elogia mariana* de August Redel.

10. Himno Ave, *Maris stella*, compuesto hacia el siglo IX. El protestantismo encontró ridícula esta figura tipológica y Erasmo fue mucho más lejos criticándola por no encontrarse en la Biblia. MONTES BARDO, Joaquín: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001, p. 252.



FIGURA 2. BENEDICTA DE YURIRIA
S. XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepoztlán.

iconográfico de la *Tota pulchra*: la figura de María respondiendo al tipo de Virgen sobre el creciente —que es derivación de la *mulier amicta sole*— los símbolos de las letanías a los lados y la presencia de Dios Padre. El tipo fue variando en función de cómo iban cambiando estos tres puntos y también por la aparición de nuevos semblantes definitorios.

Hay que tener en cuenta algunas consideraciones esenciales para entender la andanza de este tipo iconográfico en Nueva España. La *Tota pulchra* es una tipología mariana aparecida con el inicio del siglo que se consolidó a mediados del mismo, coincidiendo con su llegada al Nuevo Mundo. Por tanto, cuando llegó a Nueva España ya traía consigo su propio desarrollo icónico. Como imagen ya implantada en la tradición cristiana se advierte en las primeras manifestaciones la inclusión de novedades que conviven con aspectos más tradicionales del tipo. Esto último se convertirá en algo definitorio de las artes visuales novohispanas que, a pesar de la aparición de un tipo definitivo de la Inmaculada, continuarán reproduciendo a la *Tota pulchra* hasta avanzado el siglo xvii, conjugando arcaísmo y modernidad. La aceptación de la *Tota pulchra* como tipo iconográfico con el que significar la Inmaculada Concepción de María no fue inmediata y, como demostró Susan Stratton-Pruit, tardó bastante en ocupar plenamente el espacio predeterminado para los temas antiguos vinculados a la historia de Joaquín y Ana¹¹. En cambio, durante el siglo xvi y la primera mitad del xvii no se advierte en Nueva España disposición iconográfica alguna en la que exista convivencia entre ambas clases de temática siendo la imagen de la *Tota pulchra* la primera y única en difundirse sobre este asunto.

La posición inicial de este tipo en Nueva España también puede apreciarse en un par de tablas que pertenecieron a los conventos agustinos de Actopan y Yuriria [FIG. 2]. Estos primeros modelos se caracterizan por mostrar a la Virgen sobre un espacio neutro, rodeada de los símbolos letánicos dispuestos sobre celajes e identificados por filacterias en latín, como en la *Benedicta de Actopan*. El tipo cambia hacia la eliminación de las filacterias y los distintos atributos de la Virgen aparecerán sustentados por ángeles [FIG. 2]. A la lista inicial de símbolos letánicos se incluyen nuevos, como en este caso de Yuriria en el que encontramos por primera vez la Escalera de Jacob (Gn 28,12)¹². En la obra de Blas de Torres [FIG. 3], de principios del siglo xvii, el tema toma un mayor protagonismo y encontramos a Jacob recostado en la parte inferior derecha del lienzo, como en la *Tota Pulchra* del exconvento de Texcoco de Mora [FIG. 11].

La obra de Blas de Torres sería uno de los últimos ejemplos correspondientes a un primer modelo del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* en los que aún no se

11. STRATTON, Suzzane: *op. cit.* p. 38. Por ejemplo, Juan de Juanes incluye a san Joaquín y santa Ana junto a la Virgen en sus primeras versiones de la *Tota pulchra* (Iglesia parroquial de Sot de Ferrer, c. 1560). Otras veces este tipo iconográfico solía aparecer en medio de un programa visual que se completaba con escenas narrativas de la infancia de la Virgen o del *Abrazo ante la puerta dorada*, como sucede en la parroquia de la Asunción de Trasobares (Zaragoza). Estas escenas aparecerían con la intención de reforzar el sentido dogmático que se quería atribuir a la nueva imagen mariana-inmaculista, ante un público acostumbrado aun a las asociaciones de carácter medieval.

12. Jacob vio en sueños «una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella» (Gn 28,12).



FIGURA 3. MARÍA REINA DE LOS ÁNGELES, BLAS DE TORRES
Principio del s. xvii, Museo de la Basílica de Guadalupe, México.



FIGURA 4. TOTA PULCHRA, MARTÍN DE VOS

aprecia del todo la confluencia con la imagen definida de la Inmaculada¹³. Lo cierto es que en esta obra se advierten algunos aspectos de un segundo estadio en la conformación del tipo. Por un lado, los atributos marianos aparecen en la parte inferior, en un recreado espacio físico. Además, la Virgen se muestra «vestida por el sol», esto es con los rayos o el resplandor a sus espaldas. El origen de la inclusión de este aspecto iconográfico se encuentra en el concilio de Trento, donde había quedado del todo identificada la Inmaculada con la Mujer del Apocalipsis, lo que implicaría la entrada de este cambio notable en la configuración icónica de la *Tota Pulchra*.

En estas primeras manifestaciones es también habitual que esté presente la figura de Dios Padre en lo alto, en intención de bendecir o de coronar a María. Este gesto de coronación puede mostrarse realizado por ángeles, como en la *Benedicta de Actopan*, o la *Tota Pulchra* de Blas de Torres [FIG. 3]. Además de ser continuidad de la disposición icónica medieval de María como Reina, la presencia de Dios Padre en las alturas está relacionado con la idea de la creación de María en la mente divina, anterior a los tiempos¹⁴. Si hacemos caso a esta afirmación de Susan Stratton, en la *Tota pulchra* se estaría siguiendo lo expresado en el Eclesiástico: «Ab inicio et ante saecula creata sum» (Si 24,9), texto sobre el que se apoyaron para defender que María fue, antes de la creación del mundo, concebida primero en la mente divina.

El tipo iconográfico de la *Tota pulchra* varió a lo largo del siglo XVI con la introducción de distintos cambios que van anunciando la que será la imagen definitiva de la Inmaculada. Este proceso se había vivido en Europa como lo demuestran algunos grabados. El de Cornelius Cort (1567) nos muestra un prototipo cercano al de la Inmaculada, con el Niño en brazos y sobre el creciente. La acompañan los símbolos marianos dispuestos, esta vez, sobre el suelo. En la esquina inferior derecha aparece, como uno más, la figura del dragón de siete cabezas que vomita el río de agua. Su aparición certifica que en la segunda mitad del siglo XVI la identificación de la *Tota pulchra* con la Mujer del Apocalipsis era una realidad¹⁵. En un grabado posterior de Martín de Vos, el dragón sigue presente, aunque situado a los pies de la Virgen por debajo del creciente [FIG. 4]. En un conocido grabado de Rafael Saderler de 1605, el dragón se ha transformado en una serpiente que vomita agua. Este último detalle demuestra la confluencia final de la esposa del *Cantar de los Cantares*, la *mulier amicta sole* y la mujer del *Génesis* al identificar la bestia apocalíptica con la serpiente del pecado original.

13. RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: «La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, p. 36.

14. STRATTON, Suzanne: *op. cit.* p. 36.

15. Fue en el concilio de Trento donde se convirtió en canónica la identificación de la Mujer apocalíptica con la Inmaculada Concepción, que hasta entonces no había sido una imagen privilegio del inmaculismo.



FIGURA 5. INMACULADA, MAESTRO DE SAN ILDEFONSO (ATR.)
Ca. 1625, Catedral de Tlaxcala.

2. CONTINUIDAD Y VARIANTES DEL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA *TOTA PULCHRA* EN NUEVA ESPAÑA

En Nueva España la continuidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra* se vio condicionada a estos cambios. Las obras son una prolongación de la propuesta original sobre la que se consolidan estos nuevos aspectos. De esta forma, en el arte novohispano se generaliza una imagen de la *Tota pulchra* en la que está plenamente asimilada su relación con la Mujer del Apocalipsis. La Virgen será representada con los signos astrales pero también con los rayos del sol a sus espaldas¹⁶. También es característico ver cómo los símbolos marianos se distribuyen entre celajes y el suelo, suprimiendo las filacterias, y frecuentemente soportados por angelillos. En el lienzo del conocido como Maestro de san Ildefonso, conservado en la catedral de Tlaxcala, se advierten estos aspectos, aunque se ha optado por una solución híbrida en la que únicamente aparecen las filacterias en los símbolos dispuestos en la parte superior mientras que el resto

16. Sobre la iconografía de la Mujer del capítulo 12 del Apocalipsis, véase BOTO VARELA, Gerardo: «Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002–2003), pp. 53–83; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael & ZURIAGA SENENT, Vicent (ed.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, 2008, pp. 563–580.

aparecen en la parte inferior integrados en el paisaje [FIG. 5]. La atenta observación de esta obra permite ver que para inicios del siglo XVII la inscripción del libro de los *Cantares* se mantiene, con la particularidad de introducir la palabra «*originalis*», acentuando el carácter inmaculista y evitando la posible ambigüedad de la misma.

El resultado de la adopción de estos cambios propició la creación de obras como la de Baltasar de Echave Ibia en el Museo Nacional de Arte de México [FIG. 6]. La Virgen aparece vestida con un manto azul con orla dorada y forro rojo con brocado de hilos de oro. Lleva las manos y los brazos despegados del cuerpo señalando al cielo y porta corona imperial¹⁷. Sobre su cabeza aparecen las doce estrellas. En el rompimiento de gloria que la envuelve aparecen unos ángeles que portan los distintos símbolos de las letanías. Un total de tres filacterias con inscripciones acompañan la imagen. En la parte superior se puede leer el ya citado *Tota pulchra es amica mea et macula originalis non est in te*, seguido en la parte izquierda y derecha por otras dos que dicen: *Mater Dei* y *Virgo singularis*. La serpiente del pecado original se enrosca en la luna a los pies de la Virgen que aparece en posición menguante.

En esta obra puede apreciarse cómo el espacio neutro, que caracterizaba a las primeras manifestaciones del tipo, es sustituido por un escenario manierista en el que se recrea una bahía sobre la que toman cuerpo el resto de atributos inmaculistas. Una mirada atenta a los mismos permite advertir el mayor carácter emblemático de estos símbolos: la torre de marfil, los lirios y las rosas. Se pueden apreciar otros como el barco (María como nave del mar)¹⁸, el puerto (María como buen puerto) o dos ejércitos en formación —confrontados unos contra otros, siguiendo sendas banderas rojas—, en la parte inferior izquierda [FIG. 7]. Este último detalle da pie a reconocer la originalidad con que se abordó la temática inmaculista en Nueva España. La fuente literaria para la identificación de estos soldados vuelve a estar en el libro de los *Cantares* donde el esposo, al hablar sobre la amada, dice: «¿Quién es ésta que surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol, imponente como batallones?» (Ct 6,10). Esta metáfora perduró en la retórica barroca y en un sermón poblano de finales del siglo XVIII se vuelve a este pasaje: «Quien es esta a quien saludan tan reverentes los Astros de la mañana, que anda como la Aurora cuando se levanta por el horizonte, hermosa como la Luna, escogida como el Sol, y Terrible a la potestad de las tinieblas, semejante a un Ejército bien ordenado, y puesto en campaña, que infunde terror al enemigo»¹⁹. Esta imagen simbólica es

17. Sobre la relación entre la imagen de la Inmaculada y la monarquía hispánica véase, MARTÍNEZ, Iván: «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 123–154; CUADRIELLO, Jaime: «*Virgo potens* La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en GUTIERREZ HACES, Juana, (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI–XVIII*. México, Fomento Cultural Banamex, vol. 4, 2009, pp. 1169–1263; CUADRIELLO, Jaime: «The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentionality and socialization of images», en KASL, Ronda (ed.): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, (catálogo exposición). Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, pp. 121–145.

18. Sobre este tema, véase CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José: «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», en: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Simposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, 309–320.

19. FRANCO DE LA VEGA, Tomás: *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el dia 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomás Franco de la Vega, quien lo dedica a la*



FIGURA 6. *TOTA PULCHRA*, BALTASAR DE ECHAVE IBÍA
Principios s. XVII, Museo Nacional de Arte.



FIGURA 7. «IMPONENTE COMO BATALLONES», TOTA PULCHRA, BALTASAR DE ECHAVE IBÍA, (DETALLE)

una traslación literal del citado pasaje bíblico, aunque no deja de ser una referencia al contexto beligerante de la época. Aunque, sin lugar a dudas, el referente más claro de la participación de la Virgen en estas campañas bélicas —en lo referente al discurso visual— son los estandartes con insignias o imágenes marianas, como el que portó Hernán Cortés en la conquista de México. De igual manera conviene recordar el tipo iconográfico de san Miguel arcángel con el estandarte Inmaculista.

Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero. Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1788, pp. 21–22.

El origen de esta última imagen se debe a la asimilación del patrocinio que éste ser angélico ejercía sobre el imperio hispánico, vinculado con la especial custodia del asunto de la Inmaculada que hicieron los monarcas españoles²⁰. En este sentido, conviene recordar que el patronazgo monárquico sobre la defensa de la Inmaculada se encuentra declarado en esta pintura por el hecho de que la Virgen es representada portando la corona de los Habsburgo [FIG. 6].

Esto permite realizar una lectura más de los «imponentes batallones» que aparecen en el lienzo de Baltasar de Echave que los identificaría con una metáfora de la batalla en defensa de la Inmaculada. Así mismo, la vinculación de los ejércitos con la Virgen María tiene un caso excepcional con las series angélicas que se realizaron en los virreinatos americanos a partir del siglo XVIII y que, como ha defendido Ramón Mujica, se asocian en ocasiones a la defensa de la Inmaculada Concepción²¹. Por otra parte, la metáfora de María como buen puerto está tomada del libro de los Salmos (Salmos 107, 23–30) según el cual la Virgen sería el instrumento de Dios para consolar a los afligidos y guiarlos hacia el buen puerto:

Los que descienden al mar en naves,
y hacen negocio en las muchas aguas,
ellos han visto las obras de Yahvé,
y sus maravillas en las profundidades.
Porque habló, e hizo levantar un viento tempestuoso,
Que encrespa sus ondas.
Suben a los cielos, descienden a los abismos;
Sus almas se derriten con el mal;
Tiemblan y titubean como ebrios
y toda su ciencia es inútil.
Entonces claman a Yahvé en su angustia,
y los libra de sus aflicciones.
Cambia la tempestad en sosiego,
y se apaciguan sus ondas.
Luego se alegran, porque se apaciguaron;
y así los guía al puerto que deseaban.

20. Pueden citarse casos novohispanos como el lienzo de Cristóbal de Villalpando, en una colección particular, o las representaciones de San Miguel con estandarte guadalupano —como el del altar de los siete Príncipes en San Miguel Allende— debido a la identificación de la Virgen del Tepeyac con la Inmaculada.

21. La imagen del ángel militar —conocido tradicionalmente como arcángel arcabucero— corresponde a un tema propio del arte virreinal andino en el que se muestran a estos seres angélicos como mandos militares o cuerpo de élite de guardia, portando un arcabuz, aunque algunas variantes los presentan con otras armas o atributos militares como alabardas, lábaros, tambores o estandartes. El origen del esquema compositivo de estas pinturas se encuentra en el Manual de Jacob de Gheyn, *El ejercicio de las Armas*, publicado en 1607 en los Países Bajos. Uno de los trabajos iniciales en atender a esta especificidad tipológica fue el de Julia Herzberg. Posteriormente, el peruano Ramón Mujica señaló la relación de algunas de estas series con la Virgen María y, muy especialmente, con la Inmaculada Concepción. HERZBERG, J.P.: «Angels with guns. Image and interpretation», en: *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center of Inter-American Relations, 1986, pp. 64–75; MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.



FIGURA 8. VIRGEN DE LA SIRENA, BALTSAR DE ECHAVE IBÍA (ATR.)
Primera mitad s. xvii, Museo Nacional de Arte.

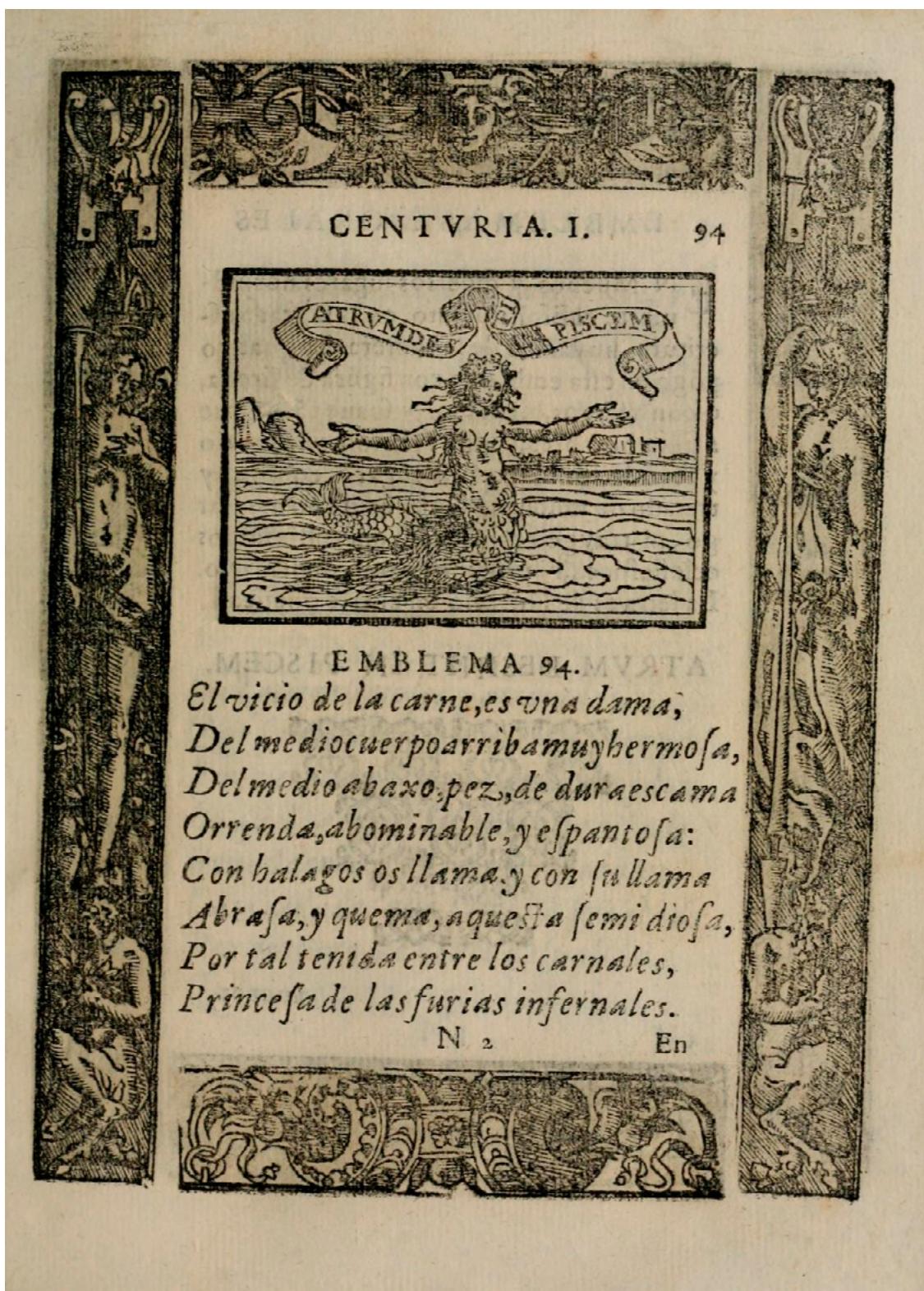


FIGURA 9. «ATRUMDES INTI IN PISCEM» (EMBLEMA 94)
Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.



FIGURA 10. VIRGEN CON EL NIÑO SOBRE EL CRECIENTE-CORONACIÓN DE LA VIRGEN
Israhel van Meckenem (1450-1503), segunda mitad del siglo xv.

La serpiente enroscada a la luna reconoce a la Virgen como una nueva Eva que, superando el pecado original, vence a la serpiente-bestia apocalíptica. Pero de estas obras, la que sin duda desarrolla de forma más original el triunfo sobre el mal es la conocida como *Virgen de la Sirena* [FIG. 8]. La composición guarda bastantes similitudes con la anterior en su descripción iconográfica. Vuelve a aparecer la figura de María con los atributos astrales y corona imperial; la filacteria superior con la leyenda del *Cantar de los Cantares* con el *originalis* añadido, los ángeles cargando los símbolos de las letanías en el celaje y el resto dispuesto en la porción de tierra de la parte inferior. En este caso, un par de ángeles soportan el texto: *in plenitudine sactorum detentio mea*. En la parte inferior aparece un elemento curioso. Se trata de una sirena. Su presencia sigue la misma línea de lo expresado anteriormente, sustituyendo a la bestia-serpiente por este animal mitológico, cuya lectura lo presenta también como símbolo del mal. En la retórica visual de la época, la sirena encarnaba «el vicio de la carne», como se colige del emblema número 94 de Covarrubias [FIG. 9]²².

La composición de este lienzo novohispano guarda una relación muy estrecha con una xilografía alemana de mediados del siglo xv, del grabador Israhel van Meckenen [FIG. 10]. El tipo iconográfico no responde al de la *Tota pulchra* sino al de la Coronación de la Virgen, pero es significativo que María aparezca sobre el creciente y con los rayos del sol a sus espaldas. Además de los ángeles que coronan a la Virgen y de los ángeles músicos, otro grupo en la parte inferior se encuentra enzarzado en una batalla contra distinto tipo de seres demoniacos. La conexión con la obra de Echave se establece por la presencia de la sirena, la cual aparece también en este grabado justo debajo del creciente de la Virgen y portando una manzana en su mano derecha. No hay duda que este detalle decanta la balanza hacia una lectura inmaculista, dándole a este ser mitológico una interpretación similar a la que tiempo después le confirió Covarrubias.

Se desconoce cual fue el emplazamiento original que ocuparon estas dos obras de la saga de los Echave pero ambas, junto con otra obra que representa a San Juan en Patmos con la visión de la Mujer del Apocalipsis, atribuido a Baltasar de Echave Orio, terminaron en las colecciones de la Academia de San Carlos de México. Nelly Sigaut plantea la hipótesis de que la *Virgen de la Sirena* y el *San Juan en Patmos* sean del mismo autor²³ y que ambas pudieran haber pertenecido a un único retablo o

22. COVARRUBIAS, Sebastián: *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610. Es Jaime Cuadriello quien llama la atención sobre la presencia de este símbolo en la cultura emblemática al analizar el lienzo del Museo Nacional de Arte. CUADRIELLO, Jaime: «*Tota pulchra*», en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, tomo I, 1999, pp. 95-97.

23. Los lienzos aparecen siempre firmados por Baltasar de Echave. Fue Manuel Toussaint quien advirtió que detrás de la firma de estas obras se encontraban tres generaciones de pintores que, por acuerdo entre los investigadores, se diferencian por el apellido materno. Algunas de las obras han dado lugar a controversias a la hora de fijar una atribución. La *Virgen de la Sirena* fue estudiada y atribuida por Jaime Cuadriello a Baltasar de Echave Ibía, segundo de la estirpe y conocido inicialmente como el «Echave de los azules». Para Nelly Sigaut, esta obra se encuentra más cercana al estilo del primero de la dinastía de pintores, Baltasar de Echave Orio. Sigaut se sirve de este apunte formal para poder dar sustento a su tesis sobre la posible interrelación de esta obra con el *San Juan en Patmos* atribuido, sin discordancias, a Echave Orio. Cfr. CUADRIELLO, Jaime: «*Tota pulchra...*» pp. 95-97; SIGAUT, Nelly: «*San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*», en RUIZ GOMAR, Rogelio, SIGAUT, Nelly, CUADRIELLO, Jaime,

espacio devocional, integrándose en un programa visual común. Sustenta su tesis a partir de un ejercicio similar de al Víctor Stoichita sobre dos obras de Velázquez²⁴. De haber formado parte de un mismo conjunto, según esta investigadora, la lectura sería que estos completarían una especie de tríptico donde la visión de la *muller amicta sole*, que contempla san Juan en lo alto del lienzo, se transforma en una imagen de devoción independiente en un lienzo anexo. Lo cierto es que no resulta complicado encontrar, con posterioridad, altares novohispanos consagrados a la Inmaculada en los que uno de los lienzos que acompaña la escultura principal sea un san Juan en Patmos.

La victoria de María sobre el pecado original se significó con la presencia de diversos tipos de seres demoniacos situados a sus pies. En el lienzo anónimo del exconvento franciscano de Texcoco, el demonio ha tomado forma de serpiente y cabeza de niño [FIG. 11]. En otra obra de Luis Juarez, conservada en la Basílica de Guadalupe, aparece representado como una serpiente alada. Una obra de solución iconográfica curiosa es una *Tota pulchra* de las colecciones de Fomento Cultural Banamex [FIG. 12]. En esta obra se encuentran todos los elementos necesarios en el tipo de la *Tota pulchra*, como son la inscripción y los símbolos de las letanías. En lo alto Dios Padre y en el centro la Virgen sobre el creciente, con los rayos de sol a su espalda. Lleva corona imperial y vestido carmesí con túnica azul. El demonio aparece sometido a sus pies, mientras que con su cola de reptil intenta retener una figura masculina. Se trata de Adán, manzana en mano, semidesnudo y asido por cadenas y grilletes, mientras María le auxilia estirándolo del brazo.

Esta tipología iconográfica es totalmente excepcional en el arte novohispano y peninsular. Para su creación se ha recurrido al esquema compositivo de otro tipo, el de la *Anastasi o Descenso de Cristo a los infiernos*. Este asunto se había representado sobre todo en el arte del cristianismo de Oriente, cuya fuente literaria son textos apócrifos como el *Evangelio de Nicodemo*. En estas manifestaciones se narra el descenso de Cristo, después de la Crucifixión y antes de su Resurrección, al infierno o seno de Abraham donde esperaban los justos la salvación. Suele aparecer de pie y pisando las puertas del infierno, dejando atrapado al demonio debajo de ellas como símbolo de su victoria sobre la muerte y el pecado. Su representación habitual lo muestra cargando en uno de sus brazos la bandera blanca con la cruz, símbolo de su triunfo sobre la muerte, mientras tiende su otro brazo a los padres del seno de Abraham. El significado de este tema era mostrar cómo, por medio de su sacrificio en la cruz, Cristo redimió a la humanidad librándola de la muerte eterna a la que la habían condenado sus primeros padres²⁵.

et ali: Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España. México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, tomo II, 2004, pp. 307–311.

24. En un ejercicio que él mismo titula «de la gran señal al cuadro», Stoichita relaciona los lienzos de *San Juan en Patmos* y la *Inmaculada Concepción* que Velázquez realizó para la Iglesia de los carmelitas de Sevilla. Hoy se conservan ambos en la National Gallery y están datados hacia 1618. Además de la fecha de ejecución coincide el formato (135 x 102 cm). STOICHITA, Víctor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 104–107.

25. Para un trabajo más amplio sobre esta temática véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Virgen, madero y muerte. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohispana», en MARTÍNEZ PEREIRA, Ana, Osuna, Inmaculada



FIGURA 11. *TOTA PULCHRA*
Catedral de Texcoco de Mora (antiguo convento de San Francisco), s. xvii, Texcoco, México.



FIGURA 12. *TOTA PULCHRA*
Anónimo novohispano, p. s. xvii, Fomento Cultural Banamex, México.

Cercano a este planteamiento está la idea de María como una nueva Eva que se encuentra ya en san Justino Mártir. En su *Diálogo con Trifón* manifestó que el pecado original, arribado por la desobediencia de una virgen, Eva, se superaría siguiendo el mismo camino, por medio de la obediencia de una nueva virgen, que sería María. Otro padre de la Iglesia, Ireneo, articularía un discurso más original y novedoso. Uno de sus textos casa perfectamente con la composición de este lienzo al decir:

Así como el género humano fue atado a la muerte por medio de una virgen, así fue liberado por medio de una virgen, porque la desobediencia de una virgen fue contrabalanceada por la obediencia de una virgen. Por consiguiente, el pecado del primer hombre fue reparado por la recta conducta del Primogénito y la prudencia de la serpiente fue vencida por la sencillez de la paloma y así quedaron rotos los lazos que nos tenían unidos a la muerte²⁶.

La intención de este lienzo novohispano es mostrar a María como corredentora, como una nueva Eva. Para ello el artista, o el encargado de realizar la programación de esta obra, no ha partido de la nada sino que se ha servido del esquema compositivo del conocido asunto del *Descenso de Cristo a los infiernos*, que actúa como tema de encuadre²⁷. La composición resultante encierra una lectura en defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen, puesto que vincula su triunfo sobre el pecado original como hecho que la hace valedora en su papel de corredentora. El catolicismo reconocía que en María se había obrado con excepcionalidad y que le había sido reservado un lugar privilegiado en la historia de la Salvación, el de ser la Madre del redentor. Los inmaculistas defendían que, en atención a estos designios divinos, María había sido librada del pecado original. En el cuadro, María domina al demonio que tiene encadenado a Adán con la primera culpa. En su mano derecha lleva la palma, símbolo de la victoria, que acerca a su pecho en un gesto de compasión. El brazo tendido y la mirada a los ojos de Adán terminan por darle el cierre a esta peculiar obra. Otro lienzo mexicano, en la iglesia de la Santa Cruz y la Soledad, sigue el mismo esquema compositivo, aunque con un resultado formal más pobre. Con toda seguridad se trata de una copia del de la colección Banamex. La escasa continuidad de esta nueva solución iconográfica se debió probablemente a su poca

& INFANTES, Víctor (eds.): *Palabra, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpin editores, 2013, pp. 233–243.

26. IRENEO, *Adv. Haer.* 5.19.1. Pg 7.1175–1176. (sigo la cita y traducción de GARCÍA PAREDES, José: *Mariología*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 207).

27. El brazo extendido de la Virgen y la presencia de Adán y del demonio humillado a sus pies revelan que el lugar de partida para la confección de esta obra ha sido otro esquema compositivo. En la creación artística resulta habitual servirse de recetas formales preexistentes y en ello hay que tener en cuenta que el esquema compositivo, aunque sea un aspecto formal, también puede poseer cierta carga significativa. J. Bialostoki observó que, cuando se trata de crear un nuevo tipo iconográfico, se toma igualmente prestada la fórmula compositiva de un tipo existente y que, en numerosas ocasiones, esto se debe a que el tipo de origen posee un valor significante intrínseco que sirve para la construcción de otro nuevo. Bialostoki introduce el término *tema de encuadre* para referirse al hecho de que con la transmisión de esquemas compositivos se arrastran también analogías respecto a la función o el tema del tipo de origen. BIALOSTOCKI, J.: «Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetípicas», en: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1972, p. 113 y sig.; cfr. GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: *Iconografía e iconología*. (tomo II). *Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008, p. 46 y sig.

ortodoxia. Todo ello recuerda a la imagen mariana de la Virgen de la Luz, devoción de origen jesuita que evidencia la misma deuda en la formulación de su iconografía. La composición muestra a María con el niño Jesús, a quien un ángel le acerca una canasta llena de corazones, mientras la Virgen intermedia por un alma del purgatorio, simulando esto por la representación de las fauces del Leviatán. Esta imagen fue puesta en entredicho por el IV Concilio Provincial Mexicano, precisamente por su falta de ortodoxia, quien mandó censurarla, borrando la figura del demonio. En su contra se esgrimía la apariencia de que la Virgen estaba en realidad salvando a las almas del infierno, y no del purgatorio, potestad que no le corresponde²⁸.

Esta introducción del dragón-serpiente será determinante para la creación del tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. Su presencia es notable en los últimos ejemplos de la *Tota pulchra*, debido sobre todo a la continuidad del tipo en Nueva España hasta bien avanzado el siglo XVII. Esta pervivencia estuvo enlazada con la promoción personal de la devoción como demuestra el considerable número de obras de la *Tota pulchra* realizadas en miniatura por el taller de los Lagarto. Des de 1586 se sabe que Luis Lagarto, artista de formación peninsular, está trabajando en la catedral de México y que de allí partió a Puebla de los Ángeles a inicios de la centuria siguiente. En esta ciudad verían la luz gran parte de estas obras de pequeño formato²⁹. A estas características responden obras como la del Museo José Luis Bello de Puebla, donde la Virgen aparece con todos los atributos del tipo iconográfico y le acompaña la leyenda del libro de los *Cantares* a modo de marco. El demonio es aquí un dragón, aunque veremos que va dejando lugar a la serpiente. Se ve así en la obra de Luis de la Vega Lagarto, hijo del anterior, donde la serpiente aparece enroscada en un arbusto a los pies de la Virgen sobre el creciente. En las numerosas miniaturas sobre vitela atribuidas a los Lagarto se puede apreciar la variación del tipo y la aparición de las características propias de la imagen de la Inmaculada por excelencia, vestida de blanco y azul, pero en la que perviven aun los símbolos de la letanía.

A diferencia de lo sucedido en la península³⁰ y en el resto de Europa, el tipo iconográfico de la *Tota pulchra* no va a desaparecer del todo y se seguirá cultivando durante el siglo XVII, debido seguramente a la especial predilección por parte de los comitentes de obras de arte. El motivo del especial apego a esta iconidad debe estar en la pervivencia y validez de los primeros prototipos inmaculistas en la devoción particular. Es el caso de un lienzo de Juan Correa probablemente encargado por un indiano y que perteneció a la parroquia de San Pedro en Antequera, Málaga³¹.

28. Véase, RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 2008; RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732*, (Tesis de licenciatura inédita), UNAM, 2010; RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: *De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732-1767)*, (tesis de maestría inédita), UNAM, 2014.

29. Sobre esta familia de artistas véase, TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglo XVI y XVII*. Madrid-Méjico, Ediciones del Equilibrista, Turner, Fomento Cultural Banamex, 1988.

30. Uno de los pocos casos lo constituye la *Tota pulchra* de Pacheco, para cuyo esquema compositivo se sirvió de un grabado de Hieronymus Wierix.

31. ESCALERA PÉREZ, Reyes «Inmaculada» (ficha cat.), en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* (cat. exp.).



FIGURA 13. VIRGEN DEL ROSARIO CON SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA Y SANTA CATALINA DE SIENA
Luis Lagarto, Museo Nacional de Arte, México.

La obra está ejecutada en un momento donde ya estaba plenamente consolidada la imagen definitiva de la Inmaculada. María aparece vestida toda de blanco. El esquema compositivo y la iconografía recuerdan a los primeros modelos gráficos del tipo.

Sobre el triunfo y reconocimiento de esta tipología de la *Tota pulchra* en Nueva España y la manera en la que llegó a combinarse con otras tipologías, pueden

Málaga, 2004, pp. 202–203.

citarse varios casos. El primer de ellos lo tenemos en una lámina sobre la Virgen del Rosario. En 1611, Luis Lagarto firmó una pequeña acuarela sobre vitela de esta advocación mariana dirigida a un uso devocional, acompañada por las santas dominicas Catalina de Siena y Catalina de Alejandría [FIG. 13]. María porta al Niño en brazos y sostenta un rosario. En su vestido, bordados en unos pequeños óvalos, están representados los misterios del rezo del rosario. Lo interesante es reconocer en el esquema compositivo y los atributos letánicos portados por ángeles que la rodean los aspectos básicos de una *Tota pulchra*. Lo cierto es que, antes de que los perfiles iconográficos de la *mulier amicta sole* fuesen adoptados en los tipos inmaculistas, los dominicos habían utilizado los rayos del sol y la luna a los pies en la construcción de las primeras imágenes de su Virgen del Rosario. Los símbolos de las letanías que adornaban a la *Tota pulchra* y posteriormente al resto de inmaculadas, no eran en exclusividad figuras de su Inmaculada Concepción, sino de su virginidad. El ejemplo más claro lo tenemos en el rezo del rosario, donde se recitaban dichas letanías. También es verdad que durante su uso en el siglo XVI se consiguió que estos símbolos se identificaran como distintivos de la Inmaculada, especialmente alguno de ellos como el *Speculum sine macula*. Pero, a pesar de esta tradición, sigue sorprendiendo esta Virgen del Rosario que, además, pisa al dragón, un atributo que tenía una lectura inmaculista más evidente. Esta asociación de tipologías marianas se relacionan con la importancia alcanzada por la imagen de la *Tota pulchra*. Pero eso sí, más allá de interpretaciones, el más que probable encargo para su uso en la devoción privada hacen complicado llegar a conocer el motivo de su peculiar configuración visual.

El segundo caso, sin duda el más paradigmático, lo constituye el tema de la Asunción de la Virgen, que en su tipología resulta del todo cercana a la *Tota pulchra*. Constituye un caso a parte en el mundo hispánico donde tomó también los perfiles de la apocalíptica y muestra una evolución pareja y controvertida con las imágenes inmaculistas. La confusión viene establecida por su relación con la imagen de la Mujer del Apocalipsis y la *Tota pulchra*. La analogía entre la Asunción y la Mujer del Apocalipsis tiene sus raíces en las miniaturas del *Speculum humanae salvationis* donde, a propósito de la representación alada de la Mujer, se sirve para significar, según reza el propio texto del *Speculum*, sobre la respectiva elevación del cuerpo y del alma³². En el caso hispánico, la representación de la Virgen en su Asunción tomando los perfiles de la Apocalíptica, con la luna a sus pies y vestida por el sol, se empieza a cultivar desde el siglo XV. Posteriormente la Inmaculada se apropiará de esta imagen. Lo cierto es que, para el siglo XVI, el iconismo inmaculista recurrirá a la imagen de la *Tota pulchra* mientras que la *mulier* será utilizada principalmente para la Asunción de María³³.

La idea de representar a María con los atributos astrales no es originaria de la península, aunque se adoptó de forma temprana. Esta tradición hispánica del iconismo asuncionista está reflejada en el citado tratado de Molano, de 1568. En su

32. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles Iconográficos ... (I)», p. 192.

33. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles Iconográficos ... (y II)», p. 179.

discurso, el jesuita describe a la Virgen en su Asunción como si fuese la Mujer del Apocalipsis:

Y después de su Asunción, María se convirtió en Reina de los Cielos. La Iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el Apocalipsis, donde se escribe cómo Juan ve a este reina, *amicta solem*, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza. [...] No son incongruentes los ángeles pintados que rodean la imagen de la Santísima Virgen de la que, cuando sube a los cielos, dicen cosas maravillosas: ¿Quién es esa que se eleva por los desiertos [...]»³⁴

Lo expresado por Molano se afianza en los padres de la Iglesia como san Agustín y san Bernardo. En el mundo hispánico la unión entre Asunción e Inmaculada alcanzó tanto a las artes visuales como a la producción literaria y homilética³⁵. La Asunción de María tampoco estaba reconocida como dogma de fe y su defensa se vinculó, especialmente en el mundo hispánico, a la Inmaculada Concepción de María. En Nueva España sucede lo mismo. En el sermón que el mercedario José Cubero predicó en la Catedral de México en la festividad de la Asunción de 1728, se retoma el discurso de Molano y se describe la Asunción y Coronación de la Virgen rodeada de ángeles músicos entonando las frases del libro de los *Cantares*:

Oigamos a los Ángeles el día de hoy. Ven los spiritus angélicos subir a María Santísima a Coronarse a los Cielos, y admirados preguntan así: rara, y peregrina Aurora, quien sois que así os exaltáis? *Quae est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Notad, que las voces, con que preguntan los Ángeles no tienen mas respuesta, que el eco de la misma voz: *Quae est ista, quae ascendit, sicut Aurora?* Aurora, responde el eco: *Quae est ista, que ascendit pulchra, ut Luna?* Luna, el eco repite: *Quae est ista, quae ascendit electa ut Sol?* Resuena el eco, Sol. Pues como no se responde a esas preguntas? Ya, ya se da la respuesta en ecos, en música, y en silencio: *Aurora, Luna, Sol.* Esto es MARÍA en su Asunción soberana, toda admiraciones, y todo asombros³⁶.

34. MOLANO, Joanne: *De historia ss imaginum et picturarum*, 1568. Sigo la cita reproducida y traducida del latín en STRATTON, Suzanne: *op. cit.* p. 43.

35. Un buen ejemplo lo constituye la obra *Palestra sagrada*. Se trata de una compilación de ocho sermones dedicados a diversos misterios marianos. El último de ellos trata sobre la Asunción de la Virgen. Estos fueron predicados en Salamanca como respuesta a un episodio curioso: una mañana apareció una imagen de la *Tota pulchra* con tachaduras en el rostro y en las palabras *macula originalis* de la inscripción que la rodeaba. Con intención de desagraviar dicho acto, entendido como una ofensa a la Virgen por parte de un maculista, se celebraron estas misas cuyos sermones se publicaron y dedicaron al monarca, Felipe IV. *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y ora inscribe devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*. Salamanca, Melchor Estévez, 1665.

36. CUBERO REMIREZ DE ARELLANO, José: *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistencia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad [...]*. México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1728, p. 4.

Aunque el sermón es de principios del siglo XVIII esta descripción se corresponde con la producción visual hispánica, peninsular y americana³⁷. Lo cierto es que la tipología asuncionista presenta a María de forma similar a la *Tota pulchra* durante el siglo XVI, con notable continuidad. Adopta los perfiles de la *mulier amicta sole* y la presenta con el sol y la luna a sus pies, con las doce estrellas y el sol a su espalda. Un grabado italiano de Cherubino Alberti muestra como se había codificado, y con ello la aparición de los ángeles que rodean a la Virgen indicando su asunción. La coronación por parte de dos de estos seres la muestra como Reina de los Ángeles, sin ser una traducción literal de la tradición que acepta que tras su Asunción a los Cielos María fue coronada por la Trinidad.

Siguiendo casi un idéntico esquema compositivo que el anterior grabado, tenemos el primer ejemplo mexicano del tema de la Asunción de la Virgen en los frescos de la capilla de Santa Ana del convento franciscano de Tlayacapan, solo que sin ser coronada. También en Huaquechula donde se eleva sobre los apóstoles acompañada por ángeles músicos y recibida en lo alto por Dios Padre (Iglesia de San Juan Bautista, s. XVI, Tlayacapan, edo. Morelos; Claustro alto del exconvento de San Martín de Tours, Huaquechula, Puebla). La obra conocida como *Coronación de la Virgen* atribuida a Juan de Arrué es la que sigue de forma más fiel el esquema compositivo del grabado de Cherubino Alberti.

Para Suzanne Stratton, la utilización de los perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis en el tipo iconográfico de la Asunción es un caso típicamente hispánico que no tuvo casi seguimiento en el resto de Europa. Por eso señala como equivocadas todas aquellas ocasiones en la que los historiadores del arte han señalado las primeras imágenes de la Asunción como representaciones inmaculistas³⁸. La convivencia entre estos perfiles iconográficos fue evidente en Nueva España. En la *Benedicta de Actopan* la figura de su representación aparece como una *Tota pulchra* pero también como una Asunción si nos fijamos en los ángeles que la soportan. Demuestra que el esquema compositivo está tomado de la Asunción: una interferencia o préstamo visual para significar la Coronación y glorificación de la Virgen. En los programas visuales novohispanos se puede ver esta relación entre la Inmaculada y la Coronación de María. En algunos retablos se pone en relación directa ambos temas por medio de la representación de sus dos tipos iconográficos en el programa visual³⁹. Reflejo de la relación de los tipos iconográficos de la Asunción y la *Tota pulchra*-Inmaculada es la obra del aragonés Pedro García Ferrer para el Altar de Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles [FIG. 14]. Este lienzo, junto con los otros tres que ejecutó el pintor aragonés para el citado altar de la

37. En uno de los sermones de *Palestra sagrada* dedicado a la Asunción de María se expresa el predicador también en términos musicales para referirse a la especial consonancia entre sus misterios y afirmar que la Asunción de María era «la octava cuerda de este divino instrumento». SORNOZA, M.: «Sermón del Misterio de la Asunción de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada...* pp. 189-206.

38. STRATTON, Suzanne, *op. cit.* p. 41.

39. Como ejemplo más destacado el altar mayor del convento de Nuestra Señora del Pilar, conocido como la Enseñanza, en la ciudad de México. A los lados del altar principal presidido por una imagen de la Virgen del Pilar, existen dos lienzos de gran tamaño. Del lado del evangelio, la Asunción de María y, del lado de la epístola, la Virgen apocalíptica.



FIGURA 14. ASUNCIÓN DE LA VIRGEN

Pedro García Ferrer (1600–1660), primera mitad siglo xvii, Altar de los Reyes, Catedral de Puebla de los Ángeles.

capital angelopolitana, fueron pintados entre 1646 y 1649 y, en opinión de Montserrat Galí, son el resultado de un proyecto que tuvo al frente a dicho pintor y al obispo Juan de Palafox y Mendoza⁴⁰. En esta obra confluye tanto la tradición de la *mulier*, al representar a María con los símbolos astrales, como la de la Esposa del *Cantar de los Cantares* al aparecer los símbolos de las letanías portados por ángeles. María es recibida en el Cielo por ángeles músicos.

La relación de ambos misterios se asentó de manera especial en el siglo XVIII donde la práctica totalidad de los sermones asuncionistas abordan el tema desde la óptica de la Inmaculada Concepción de María, debido probablemente al dominio que este último asunto tuvo sobre el resto de discursos. Fray Prudencio de san José, carmelita descalzo, explica esta relación en un sermón de 1725 dedicado al tránsito de la Virgen:

fue conveniente armonía, que el ultimo instante de el Ser de MARÍA se correspondiese con su primer instante, si el primer instante, fue inefable, porque estuvo todo lleno de gracia, de bellos resplandores de pureza; en el ultimo instante de su vida, hasta donde llegaría esta gracia, y pureza? Aumentada con tantos actos de excelentes virtudes, que toda su vida ejercitó, si en aquel instante inefable de su Ser se coronó de triunfos, quebrando la cabeza al Dragón infernal: *Ipsa conteret caput tuum*, en el ultimo instante de su vida se corona su Tránsito dichoso con el mismo triunfo, quebrándose otra vez la cabeza a la Serpiente⁴¹.

A pesar de la perdurabilidad del tipo iconográfico de la *Tota pulchra*, también en Nueva España se abrió paso la imagen definitiva de la Inmaculada. En el inicio de esta construcción de una imagen de la Inmaculada Concepción se ha tomado la figura de la esposa del *Cantar de los Cantares* como símbolo de María. La lectura de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis se encuentra, en el tipo de la *Tota pulchra*, en un segundo nivel respecto a la Esposa. Se insinúa con la aparición de la serpiente del Génesis a los pies, pero su identificación se consolida con el tipo definitivo de la Inmaculada Concepción. No obstante, en Nueva España tendrá su eclosión con las imágenes de la Virgen apocalíptica que muestran a María con el par de alas⁴². En conclusión, el desarrollo del tipo iconográfico inmaculista de la *Tota pulchra* fue asimilado en Nueva España desde el primer momento de la evangelización, siendo

40. GALÍ BOADELLA, Montserrat: *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ayuntamiento de Alcorisa, 1996, p. 148.

41. SAN JOSÉ, Prudencia: *Sermon de el glorioso transito de la Virgen Maria Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de agosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebró en este Religiosissimo Colegio de Theología Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara*. México, 1725, s.n.

42. El origen de este tipo iconográfico se encuentra en Rubens, en una composición de 1623 realizada para el altar de la catedral de Freising, a expensas del príncipe Veit Adam. La originalidad del flamenco estriba en tomar la imagen definitiva de la Inmaculada así como la tradición visual de la Mujer del Apocalipsis. La diferencia es que no realiza una imagen de la Mujer del apocalipsis que deba ser leída como símbolo de María, sino que se trata de una representación de la Virgen como la *mulier amicta sole*. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales* (tesis doctoral inédita); Universitat de València, 2013.

muestra de la tradición visual hispánica pero su continuidad y variante muestra unas características propias para el arte novohispano. Ello incluye, igualmente, una continuidad inusual del tipo en los siglo XVII y XVIII, cuando en el arte peninsular se había dejado de lado. La conexión de la retórica visual con la tradición literaria y la oratoria sagrada ha quedado igualmente manifiesta en el presente estudio que aporta una visión diacrónica de este proceso visual.

BIBLIOGRAFÍA

- BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1972.
- BOTO VARELA, Gerardo: «Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, 15 (2002–2003), pp. 53–83.
- COVARRUBIAS, Sebastián: *Emblemas morales*. Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- CUADRIELO, Jaime: «Tota pulchra», en *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, tomo I, 1999, pp. 95–97.
- : «‘Virgo potens’ La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico», en Gutiérrez Haces, Juana, (coord.): *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglo XVI–XVIII*. México, Fomento Cultural Banamex, vol. 4, 2009, pp. 1.169–1.263.
- : «The theopolitical visualization of the Virgin of the Immaculate Conception: Intentio-nality and socialization of images», en Kasl, Ronda (ed.): *Sacred Spain. Art and Belief in the Spanish World*, (catálogo exposición). Indiana, Indianapolis Museum of Art, 2009, pp. 121–145.
- CUBERO REMÍREZ DE ARELLANO, José: *Musica sagrada, que aplaude la Coronacion augusta de Maria Santissima N. Sra. Sermon, que en la Santa Iglesia Metropolitana de Mexico en el dia de la Assuncion de Nuestra Señora, con assistencia de la RL. Audiencia, Tribunales, Sagradas Religiones, y muy noble Ciudad [...]*. México, por Joseph Bernardo de Hogal, 1728.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.^a José: «La nave y sus significaciones a través de la emblemática», en: *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas* [Actas del Simposium de Historia del Arte], Málaga-Melilla, 309–320.
- DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en García Mahiques, Rafael & Zuriaga Senent, Vicent (ed.): *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*. Valencia, Biblioteca Valenciana, tomo I, 2008, pp. 563–580.
- : «La formación de la imagen de los Siete Príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 1 (2009), pp. 117–133.
- : «‘Virgen, madero y muerte’. El misterio de la recirculación en la retórica visual novohis-pana», en Martínez Pereira, Ana; Osuna, Inmaculada & Infantes, Víctor (ed.): *Palabra, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid, Turpin editores, 2013, pp. 233–243.
- : *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, (Tesis doctoral inédita); Universitat de València, 2013.
- : «La Concepción de María en el tiempo. La recuperación de fórmulas tempranas de re-presentación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIX.1 (2014), pp. 53–76.
- : «Imagen y devoción de los Siete Príncipes angélicos en Nueva España y la construcción de su patrocinio sobre la ‘evangelización’», *Ars longa. Cuadernos de arte*, 23 (2014), pp. 151–172.

- : «San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza cercana en la Salvación», en Morales Folguera, José Miguel; Escalere Pérez, Reyes & Talavera Esteso, Francisco (eds.): *Confluencia de la imagen y la palabra*. Valencia, Universitat de València, 2015, pp. 187–198.
- ESCALERA PÉREZ, Reyes «Inmaculada» (ficha cat.), en *Tota Pulchra: el arte de la Iglesia de Málaga* (cat. exp.). Málaga, 2004, pp. 202–203.
- FRANCO DE LA VEGA, Tomás: *Elogio a la Purísima Concepción de la Virgen, titular de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, que en el dia 8 de diciembre de 1787, dixo D. Tomas Franco de la Vega, quien lo dedica a la Real y distinguida orden Española de Carlos Tercero*. Madrid, Imprenta de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1788.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat: *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo xvii en la Nueva España*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ayuntamiento de Alcorisa, 1996.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars longa*, 6 (1995), pp. 187–197
- : «Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): Ab initio et ante saecula creata sum», *Ars longa*, 7–8 (1996–1997), pp. 177–184.
- : *Iconografía e iconología. (tomo II). Cuestiones de método*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2008.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Vol. I. La visualidad del Logos*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2015.
- GARCÍA PAREDES, José: *Mariología*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001
- HERZBERG, J. P.: «Angels with guns. Image and interpretation», en: *Gloria in excelsis. The Virgin and Angels in Viceregal Painting of Peru and Bolivia*, New York, Center of Inter-American Relations, 1986, pp. 64–75.
- LEVÍ D'ANCONA, Mirella: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. Nueva York, 1957.
- MARTÍNEZ, Iván: «Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 123–154.
- MONTES BARDO, Joaquín: *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- MUJICA PINILLA, Ramón: *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- RIVERA HERNÁNDEZ, Lenice: «La idea y la materia: La concepción de María siempre Inmaculada», en *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México*. México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 31–74.
- : *La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717–1732*, (Tesis de licenciatura inédita), UNAM, 2010.
- : *De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732–1767)*, (tesis de maestría inédita), UNAM, 2014.
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth: *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el periodo colonial*. León, Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 2008.
- SAN JOSÉ, Prudencia: *Sermon de el glorioso transito de la Virgen María Nuestra Señora, Que predicó el R.P. Fr. Prudencio de S. Joseph, de los Carmelitas Descalzos: El dia 13 de agosto de el año de 1725 en la nueva Fiesta, que con solemnidad de tres horas celebrò en este Religiosissimo*

- Colegio de Theologia Moral, de el Carmen, de la Ciudad de el Señor S. Joseph de Toluca, el Br. D. Juan Varon de Lara, Juez Ecclesiastico, y Vicario in capite Dedicado al dicho Br. Don Juan Varon de Lara.* México, 1725.
- SIGAUT, Nelly: «*San Juan evangelista y la visión de la Mujer del Apocalipsis*», en Ruiz Gomar, Rogelio; Sigaut, Nelly; Cuadriello, Jaime et al.: *Catálogo comentado del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. México, Museo Nacional de Arte, INBA-IIE, UNAM, tomo II, 2004, pp. 307-311.
- SORNOZA, M.: «Sermón del Misterio de la Asunción de Nuestra Señora», en *Palestra sagrada y duelo cortesano en desagravio de la Pureza mas noble, y en castigo de la grosería mas villana. Culto religioso que consagró humilde à una Imagen ultrajada de Nuestra Señora de la Concepción la S. Iglesia de Salamanca y aora inscribe devota al inmortal católico nombre del Rey Nuestro Señor D. Felipe el Grande*. Salamanca, Melchor Estévez, 1665, pp. 189-206.
- STOICHITA, Víctor: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza, 1996.
- STRATTON, Suzzane: *La Inmaculada Concepción en el arte español*, (trad. de José L. Checa). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo: *Un rescate de la fantasía: el arte de los Lagarto, iluminadores novohispanos de los siglos XVI y XVII*. Madrid-Méjico, Ediciones del Equilibrista, Turner, Fomento Cultural Banamex, 1988.

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

Inmaculada Rodríguez Moya¹

Recibido: 4/02/2015 · Aceptado: 23/03/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.14003>

Resumen

Durante el siglo XVIII el Reino de Mallorca y la ciudad de Palma sufrieron las consecuencias de su adscripción al bando austriacista durante la Guerra de Sucesión. El resultado fue la pérdida de algunos de los elementos de su identidad. Esto no fue impedimento para que los mallorquines cumplieren con el requerimiento de festejar las proclamaciones y organizar las exequias fúnebres de la nueva dinastía. Las arquitecturas efímeras construidas para estos acontecimientos mostraron la tendencia retardataria presente también en la corte. Tan sólo un proyecto frustrado de Cristóbal Vilella planteó un catafalco neoclásico para Carlos III. Más innovadora fue la iconografía, y especialmente la de los tablados de jura, en la que los signos de identidad, la historia, la idiosincrasia de los baleáricos fueron notorios, junto con la exaltación monárquica y las manifestaciones de lealtad. Este estudio analiza estos aspectos arquitectónicos e iconográficos a través de los artefactos efímeros levantados para exequias y proclamaciones reales.

Palabras clave

Reino de Mallorca; exequias fúnebres; proclamaciones reales; iconografía; siglo XVIII

Abstract

During the 18th century, the Kingdom of Majorca and Palma city suffered the consequences of their allegiance to the Austrian side during the War of Succession. The result was the loss of some of the elements of their identity. This was no impediment for the Majorcans to obey with the order of celebrate the Royal Oath and organize the Funeral Rites of the new dynasty. Ephemeral architectures built for these events showed the retardant artistic style also in the Court. Only a frustrated project for King Carlos III by Cristóbal Vilella pretended to raise a neoclassical architecture.

1. Universitat Jaume I (mrodrigu@his.uji.es).

More innovative was the iconography, and especially that of the platforms of Oaths, in which signs of identity, history and the idiosyncrasies of the Balearics were notorious, along with the monarchist exaltation and demonstrations of loyalty. This study discusses these architectural and iconographic aspects through ephemeral artefacts raised for funerals and Royal proclamations.

Keywords

Kingdom of Majorca; funeral rites; Royal proclamations; iconography; 18th century

1. MALLORCA, ENTRE AUSTRIAS Y BORBONES

Un 11 de julio de 1715 el virrey i marqués de Rubí hacía entrega de las llaves de la ciudad de Palma de Mallorca al general francés Claude-François Bidal, caballero de Asfeld. Nueve días antes la ciudad había capitulado ante la inminente ocupación de la isla por los ejércitos español y francés de Felipe v, y el día 5 lo había hecho la isla de Ibiza. La ocupación suponía el final de la Guerra de Sucesión y el final de muchas tribulaciones para el Reino de Mallorca, que se había alineado desde 1706, como parte de la Corona de Aragón, en el bando del archiduque Carlos². En 1711 había pasado a soberanía británica, aunque el titular seguía siendo el archiduque, recién nombrado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico.

La consecuencia de su apoyo al bando austriaco fue la supresión de su sistema de gobierno en 1715, que se sustituyó por una «nueva planta»³. El Decreto de Nueva Planta fue firmado el 28 de noviembre de ese año, liquidando todas las leyes e instituciones propias, a excepción del derecho civil o privado⁴. Además, Menorca había pasado a manos de Gran Bretaña por el Tratado de Utrecht desde 1713, y aunque con períodos de gobierno español (1782–1798) y francés (1756–1763), así se mantendría hasta 1802. Se conservaron las Cortes, pero su papel se convirtió puramente en ceremonial, de reconocimiento y jura de fidelidad a los herederos al trono. En cada reino de la Corona de Aragón un capitán general —en sustitución de la figura del virrey— y el tribunal de la Real Audiencia ejercieron la jurisdicción ordinaria. Se disolvió el *Gran i General Consell* de Mallorca, cuyas competencias recayeron en el Ayuntamiento de Palma, y la nobleza mallorquina perdió gran parte de sus poderes, desapareciendo la poderosa Cofradía de San Jorge que los integraba. El título de Reino de Mallorca se mantuvo, pues Felipe v siguió usando la denominación particular de sus diferentes reinos, pero su uso fue puramente honorífico⁵. También se perdió el derecho de acuñar moneda propia, al uso de su lengua y a la representatividad del estamento popular en el Ayuntamiento, que pasó a estar dominado por la oligarquía local. La propia capital tuvo que cambiar su denominación, pasando de ser la Ciutat de Mallorques a llamarse Palma de Mallorca. Fue también un periodo de gran inseguridad por las epidemias, el hambre y el bandidaje, y de conflictos por la división de la nobleza, todavía segmentada entre *botiflers* y *maulets*.

2. De hecho en 1706 los mallorquines celebraron la coronación de Carlos, archiduque de Austria: *Coronacion de nvestro cathólico Monarca Carlos Tercero que Dios gvarde celebrada en Viena, representada en la Ciudad de Mallorca por los Colegios de Notarios, y escrivanos a 31 de Octubre de 1706. Expressada en esta breve descripción, que dedican ambos Colleges al Ilustrissima Señor D. Juan Antonio de Pax, y de Orcau, olim de Boxdós, y de Pinos, Conde Savallá, Barn de Vallmoll, &c. Ayudante rEal de su Magesetat, virrey, y capitán Generla en el Reyno de Mallroca, E islas Adjacentes. Mallroca: estampa de Miguel Cerdá y Antich, 1701.* La celebración consistió en una representación en un tablado en la Plaza del Born en el que se figuró la coronación que había tenido lugar en Viena, con personajes disfrazados, junto con cabalgata y luminarias.

3. MOLAS RIBALTA, Pedro: «El estado borbónico», en FLORISTÁN, Alfredo (coord.): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona, Ariel, 2004, p. 566.

4. Véase PASCUAL RAMOS, Eduardo: «El régimen de gobierno del reino de Mallorca durante el siglo XVIII», en MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.): *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*. Polifemo, 2013, pp. 649–685.

5. SALES, Núria: «Les Illes durant el segle XVIII». En BALCELLS, Albert (coord.): *Història dels Països Catalans. De 1714 a 1775*. Barcelona, Edhsa, 1980.

No obstante estas complicadas circunstancias políticas, una vez lograda la estabilidad, el siglo XVIII fue un periodo interesante a nivel cultural. La llegada de la nueva dinastía supuso nuevos aires artísticos, especialmente procedentes de Francia, pero también de Italia y de Alemania. Mallorca poseía un fuerte sustrato arquitectónico gótico, que afectó incluso a las tendencias artísticas posteriores. Sólo a partir del siglo XVII se comenzaron a introducir novedades en las tradicionales formas medievales. El Renacimiento, el Manierismo y el Barroco se reflejaron tímidamente en el Reino, y fundamentalmente a través de la arquitectura profana. En el XVIII el barroco ya está plenamente asentado en la arquitectura civil y religiosa, si bien, tiene todavía un gran componente de austerioridad. Por tanto, como hemos afirmado las influencias fundamentales a lo largo de ese siglo fueron francesas, italianas y germanas. Especialmente presente se hace la francesa y la germana, por el origen de la nueva dinastía y por la introducción de la obra de los hermanos Klauber (Joseph 1710-1768 y Joahnn Baptist 1712-1787) en el Reino. No obstante, como señaló Cantarellas, todavía en el último tercio del siglo XVIII los esquemas barrocos seguían muy vigentes⁶. A partir de ese momento el papel de la Academia de Bellas Artes y de la Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en 1778, fue fundamental, pues introdujeron las ideas de la Ilustración⁷, y trajeron nuevos bríos artísticos.

Las arquitecturas efímeras, catafalcos y tablados, levantados con ocasión de las exequias y proclamaciones regias del siglo XVIII que vamos a analizar reflejan este estilo arquitectónico retardatario⁸. Tan sólo podemos hablar de una excepción: el proyecto frustrado de catafalco para Carlos III planteado por Cristóbal Vilella, de gran interés, como veremos. Por ello, es más interesante en ellas la propaganda regia y la exaltación de Mallorca a través de los programas iconográficos desarrollados, como destacara Santiago Sebastián⁹. Quizá por esta situación de cambio y crisis, la fiesta regia en la ciudad continuó siendo tan esplendorosa como durante el siglo XVII¹⁰, y los mallorquines mantuvieron su fidelidad a la monarquía española —a pesar de lo acontecido durante la Guerra de Sucesión— en la figura de la nueva dinastía. Se siguieron celebrando el mismo tipo de actos y en los mismos espacios que secularmente eran testigo de la lealtad a los reyes Austria¹¹. Un precioso grabado de Antoni Garau de 1644 muestra el plano de Palma de Mallorca, señalando precisamente la Plaza del Born, donde parece transcurrir un juego caballeresco y una cabalgata. La ciudad apenas variará su plano durante el siglo XVIII, encerrada en sus murallas barrocas, como demuestra el plano de 1831 grabado por Lorenzo M.^a

6. CANTARELLAS, Catalina: *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Institut d'Estudis Baleàrics, 1981, p. 38.

7. *Idem*, p. 29.

8. El volumen *Festa i cerimònia a Palma*. Palma, Ajuntament de Palma, Serveis d'Arxius i biblioteques, 2003, es el único publicado sobre esta temática en el reino de Mallorca. Si bien, transcribe y publica tan sólo los catafalcos fúnebres y analiza otras fiestas populares.

9. SEBASTIÁN, Santiago & ALONSO, Antonio: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Estudio General Luliano, 1973, p. 99.

10. PERELLÓ, Antonia M.: «La fiesta barroca a la Mallorca del segle XVII», *Pedralbes*, 6 (1986), pp. 71-82; «Dos llibres de festes mallorquins del segle XVII», *Randa*, 23, pp. 11-37; «La noblesa i la festa a la Mallorca del Barroc», *Estudis Balearics*, 1989, 34, pp. 37-46.

11. PERELLÓ, Antonia M.: «La fiesta barroca a la Mallorca del segle XVII».

Muntaner. No obstante todos los cambios políticos y sociales que hemos comentado líneas arriba, los programas iconográficos siguieron destacando la idiosincrasia de los mallorquines. Por ejemplo, fue recurrente, como veremos en el apartado final, hacer alusión a su espíritu bélico, también a su carácter comercial y marítimo, a la fecundidad de su territorio y a la promoción de las artes y las ciencias.

2. JUEGOS CABALLEREScos Y PROCLAMACIONES: ENTRE LA FIDELIDAD Y LA IDENTIDAD

Empecemos no obstante por el principio, la llegada al trono de los Borbones. Aunque el Reino de Mallorca demostró su preocupación por mantener sus fueros y privilegios, el ascenso al trono de Felipe v por disposición testamentaria de Carlos II no fue problemático, y las islas hicieron numerosas manifestaciones de adhesión y lealtad, con luminarias y fuegos de artificio. El nuevo virrey, Francisco Miguel de Pueyo, quiso que los síndicos de Menorca e Ibiza, participaran junto con los jurados de Mallorca, en un acto solemne en la Catedral el 16 de diciembre de 1701 para proclamar a Felipe v, así como en una procesión cívica¹². Pero además, nuevas demostraciones se sucedieron con el anuncio de la boda del rey con María Luisa de Saboya y, a principios de 1702, con una nueva manifestación de júbilo por la proclamación del rey, en forma de cabalgata y estafermo, organizados por la cofradía de San Jorge en el Born¹³. Aún todavía en diciembre de ese año se conmemoraría el segundo aniversario del acceso del rey al trono. Desde luego, los testimonios de fidelidad no fueron pocos, aunque no conservemos imágenes, lo que quizá intentaba ocultar los recelos que en realidad tenían las autoridades por el mantenimiento de sus fueros. Pero también la división de la población en austracistas y borbónicos que se había revelado con el estallido de la guerra en mayo.

La relación festiva de la proclamación de Luis I tampoco dispone de grabado¹⁴, pero nos informa de que en la ciudad se levantaron pendones por el joven rey el día 17 de febrero de 1724. Para la ocasión se elevó un tablado ochavado de veinticuatro palmos de alto, por sesenta de largo y siete de ancho. Dos escaleras permitían el acceso la sencilla plataforma, toda rodeada de balaustres jaspeados y colgaduras. Bajo un dosel se colocó el retrato de Luis I, que acompañaría al Real Pendón tras el juramento de la ciudad. Por supuesto, como era habitual, hubo misa por la tarde, saraos y luminarias los dos días siguientes, así como juego de la sortija organizado por la Cofradía de San Jorge en la Plaza del Born.

12. VIDAL, Josep Juan: «Los hombres de Felipe v en el Reino de Mallorca al comienzo de su reinado (1701-1706), en MARTÍNEZ MILLÁN, José: *op. cit.*, p. 1051.

13. SALVÁ, Jaume: «Fiesta caballeresca en el Borne», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, XXXIII (1972), pp. 287-313. La relación festiva en SALAZAR, Pedro Félix de: *Guerrero Adonis en la descripción de las reales fiestas, que en la Muy Ilustre Ciudad de Mallorca celebró la Nobilissima Cofradía del Señor san Jorge, a la Coronacion, y Felices Bodas de el Rey nuestro D. Philipo v. Rey de las Españas*. Mallorca, Estampa de Melchor Guasp, 1702.

14. MONTIANO Y LUYANDO, Agustín Gabriel de: *Basta copia. De las festivas demostraciones, con que la Fidelissima Ciudad de Palma, y sus nobles patricios han celebrado la feliz proclamación de nuestro amado rey Don Luis I*. Palma de Mallorca, Imprenta Pedro Antonio Capó, s.a.

Cabe recordar en estos momentos que, así como los grabados que reproducen los catafalcos de los monarcas españoles, son muy frecuentes y se han conservados muchos, es notablemente más escasa la presencia de estampas reproduciendo los tablados de jura. Del siglo XVII se conservan muy pocos, siendo quizás el de la jura de Carlos II en Lima en 1666 el ejemplar más destacable. Se han conservado más del siglo XVIII, de las proclamaciones de Orihuela, Valencia, Madrid, Barcelona, Tarazona, Sevilla, Granada, y en los virreinatos americanos y territorios italianos, pero aún así son también un número reducido¹⁵. Mientras que para el siglo XIX los ejemplos se multiplican, especialmente con las juras de Fernando VII e Isabel II.

La tercera de las ocasiones en las que Mallorca tuvo que demostrar su fidelidad a la monarquía fue ya tras la guerra y habiendo sido derrotada. De inmediato a la muerte de Felipe V en julio de 1747, se procedió en la capital mallorquina a proclamar al sucesor. Contamos con una magnífica relación de las fiestas organizadas para la ocasión, autoría de Jayme Fabregues y Bauça¹⁶. En su *Tosco diseño* Fabregues nos informa de que llegó la noticia de la muerte de Felipe V a Palma poco más de una semana después de su muerte. El 18 de julio llegaba también la carta que ordenaba que se levantaran pendones por Fernando VI. No obstante, para respetar el tiempo de luto y las exequias fúnebres, se decidió esperar a hacer la proclamación hasta el día 6 de enero de 1747, precisamente el día de los Reyes Magos, que para el autor eran «Santos Reyes Españoles (pues en opinión de algunos lo fueron también los Magos)». Parece reflejar aquí Fabregues una tradición centenaria que hacía a los Reyes Magos españoles¹⁷. El Ayuntamiento encargó la organización de la proclamación a cuatro de sus regidores y la construcción del tablado al artista Antonio Dameto «quien en la pintura imita los primores de la misma naturaleza».

El espacio habilitado para el tablado fue la Plaza de Cort y la construcción efímera de orden compuesto, de «forma briculada», es decir mixtilínea, con sesenta palmos de largo, sesenta y tres de alto y seis de ancho [FIG. I]¹⁸. Se colocó frente a la fachada del Ayuntamiento y su altura llegaba hasta el Salón grande del edificio, comunicándose con él mediante un corredor. Contaba con sendas escaleras de diez escalones, y una barandilla abalaustrada recorría todo el contorno, con balaustres dorados. Seis pedestales en la barandilla soportaban otras tantas esculturas también

15. El estudio de la fiesta barroca en los reinos de la monarquía hispánica y catálogos de imágenes se pueden encontrar en MÍNGUEZ, Víctor, TORTEL, Pablo & RODRÍGUEZ, Inmaculada: *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*. Castellón, Universitat Jaume I, 2010; MÍNGUEZ, Víctor, RODRÍGUEZ, Inmaculada, TORTEL, Pablo & CHI-VA, Juan: *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560-1808)*. Castellón, Universitat Jaume I, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, 2012; MÍNGUEZ, Víctor, TORTEL, Pablo, CHI-VA, Juan & RODRÍGUEZ, Inmaculada: *La fiesta barroca. Los Reinos de Nápoles y Sicilia, 1535-1713*. Castellón, Universitat Jaume I, Biblioteca «Alberto Bombace», 2014.

16. FABREGUES Y BAUÇA, Jaume: *Tosco diseño del magestuoso aparato con que la Fidelissima Ciudad de Palma celebró el solemne Acto de levantar Pendones en nombre del Rey nuestro señor don Fernando VI de Castilla, y III de Aragón y Mallorca*. Palma de Guasp, 1747.

17. Desde Juan de Caramuel que recoge en su *Declaración Mystica* dicha idea hasta la iconografía de los Habsburgo desde Maximiliano hasta Carlos II. Veáse: MÍNGUEZ, Víctor: «Juan de Caramuel y su *Declaracion Mystica de las Armas de España* (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte* (CSIC), 320 (octubre-diciembre 2007), pp. 395-410 y «El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas», en PARADA LÓPEZ DE CORSELAS Manuel (ed.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, University of Bolonia Press, pp. 125-139.

18. Un palmo mallorquín eran 19,55 cm. Es decir, la estructura medía 11,73 metros de largo, por 12,31 de alto y 1,17 de ancho. Prácticamente se trataba de una fachada.

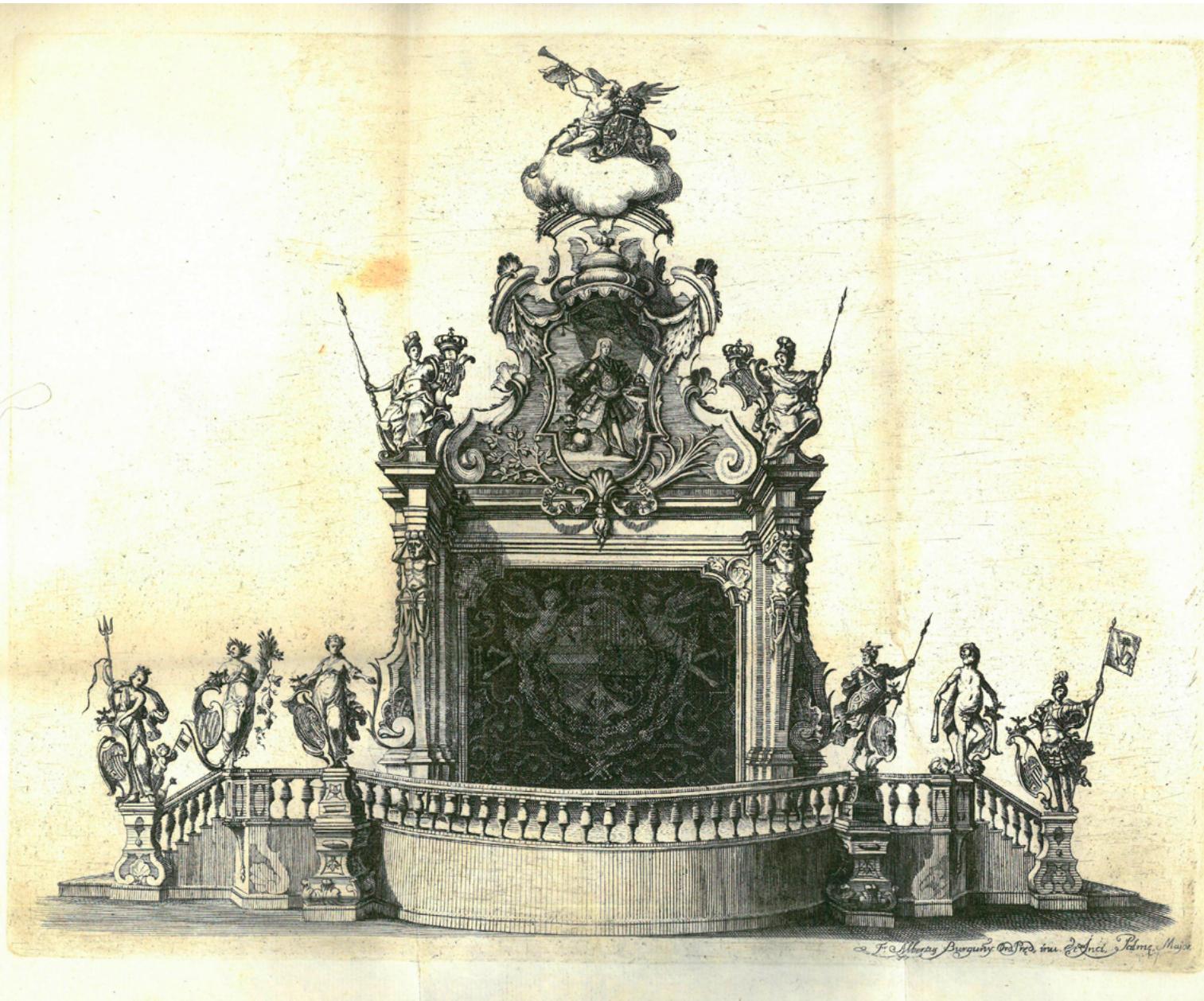


FIGURA 1. 1747 TABLADO PARA LA PROCLAMACIÓN DE FERNANDO VI EN PALMA DE MALLORCA
Fabregues y Bauça, Jaume: *Tosco diseño del magestuoso aparato con que la Fidelissima Ciudad de Palma celebró el solemne Acto de levantar Pendones en nombre del Rey nuestro señor don Fernando vi de Castilla, y iii de Aragon y Mallorca.* Palma de Mallorca: Viuda de Guasp, 1747. Biblioteca de la Universitat Ramón Llull.

doradas, cuyo programa iconográfico analizaremos más tarde. En los extremos, las figuras sostenían las armas de la Ciudad de Palma.

Sobre el pedestal se levantaba un hastial, donde se había situado el escudo de armas completo de Fernando VI. Flanqueaban la estructura dos pilastras de lapislázuli, en forma de estípites resaltados, que remataban en dos frontispicios de jaspe, que

a su vez soportaban a sendas estatuas doradas sentadas. Entre ambas estatuas se construyó un «briculado», es decir, un hastial mixtilíneo, donde se situó el retrato de Fernando VI con el lema latino de carácter protector que decía «soy en todo para todos» y que quedaba justo debajo del balcón del Ayuntamiento. Remataba todo la estructura una estatua de la Fama sobre un semicírculo de una cornisa resaltada, y toda adornada de flores y hojas de oro, con sendos escudos de las armas de España y Portugal. Un magnífico grabado firmado por Burguny reproduce con detalle la arquitectura y muestra el magnífico retrato del monarca. Seguramente se trate de fray Alberto Burguny, grabador mallorquín que profesó en la orden de Santo Domingo como lego, y que fue además, pintor, escultor y poeta¹⁹.

Frente a esta arquitectura efímera se construyó otro tablado, que ocupó la Real Audiencia, con el Gobernador del Reino de Mallorca y el obispo, junto con el cabildo eclesiástico. En las ventanas y balcones de las casas circundantes asistieron al acto otras autoridades, como los Inquisidores. El ceremonial de proclamación fue el habitual, con el consiguiente paseo de regidores que fue a buscar al Alférez Real para acompañar al pendón. En esta ocasión el pendón llevaba las armas reales bordadas en oro y la inscripción «Viva el Rey D. Fernando Sexto», además de las armas de la ciudad en las cuatro esquinas. Se colocó en el tablado y se procedió a realizar el juramento y alzamiento del pendón, tras lo cual se esparcieron monedas de plata. Las más grandes valían cuatro sueldos mallorquines y tenían grabadas en el anverso la efigie del monarca, tercer rey de Mallorca, y en el reverso un Cupido con una honda en la mano derecha, y otras dos ceñidas en la frente y en la cintura, tal y como solían llevarlas los antiguos baleáricos en la guerra. En la mano izquierda llevaba una palma, divisa de la ciudad con el lema *Amoris funda vincet Balearica fides*, es decir, que «la fidelidad Balearica puesta en la honda del Amor (que es Cupidillo) sobrepuja a todas, como la Palma, que se descuelga sublime sobre los demás arboles». También se repartieron medallas pequeñas por valor de un sueldo, con el retrato en el anverso y las armas de Palma en el reverso y lemas alusivos a la defensa del rey por parte de la ciudad. Unos pequeños grabados del mismo grabador que ilustran la relación nos permiten ver las medallas. Por supuesto, hubo *Te deum* por la tarde, y luminarias, saraos y fuegos artificiales durante cinco días.

El día 7 de enero hubo juegos de cañas en la Plaza del Born, para lo cual se adornaron las casas circundantes con ricas colgaduras²⁰, como los tapices que reproduían los de Rafael en la casa de Antonio Dameto y de Togores. También se adornó la plaza de las Casas del Sindicado con la construcción de una perspectiva de orden corintio, que contenía un pabellón de damasco carmesí y el retrato del monarca, pisando dos mundos y con el famoso lema de Felipe II *Unus non sufficit Orbis*²¹. Le

19. Tous, Jerónimo Juan: *Grabadores mallorquines*. Palma de Mallorca, Instituto de Estudio Baleáricos, CSIC, 1977, p. 31.

20. DURÁN VADELL, Margarita: «Fiesta y ceremonia en Palma en los siglos XVIII y XIX», en *Festa i cerimònia a Palma*, p. 61.

21. Esta divisa fue también empleada en las exequias municipales de Madrid para Luis XIV. Este tipo de representaciones de los monarcas junto a dos orbes y con el lema de Felipe II han sido analizados por RODRÍGUEZ, Inmaculada: «Dos son uno. Discursos iconográficos en torno a la unión entre España y América (1808-1821)», *Revista Semata*, 24 (2011), pp. 263-283.

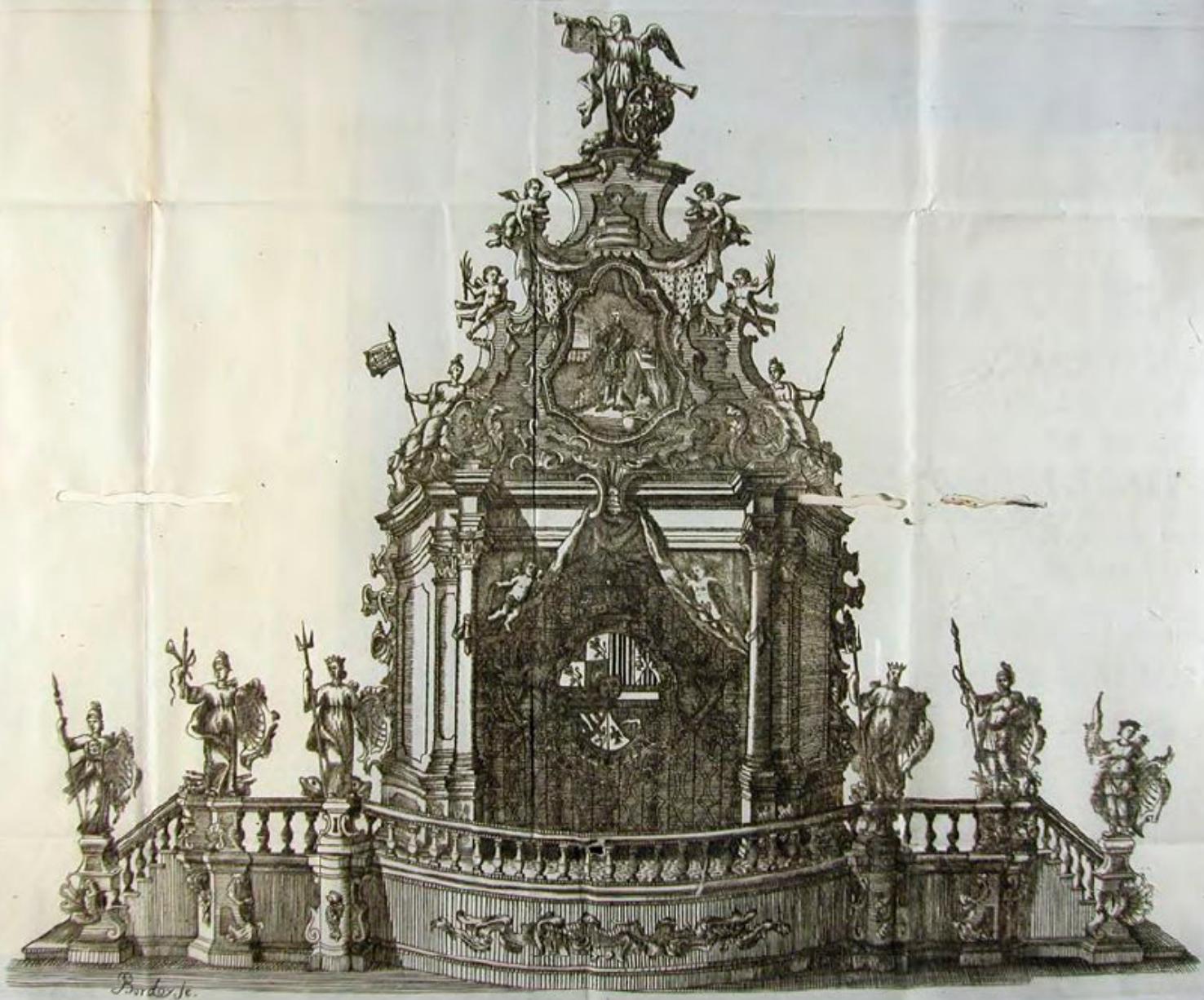


FIGURA 2. 1759 TABLADO PARA LA PROCLAMACIÓN DE CARLOS III EN PALMA DE MALLORCA
Relación de las festivas demonstraciones, y real aparato, con que la fidelissima, ile. y noble ciudad de Palma, Capital del Reyno de Mallorca, celebró la real proclamaicón del rey N. señor Don Carlos Tercero. Joseph Guasp, s.a. Biblioteca Universitat de Barcelona.

flanqueaban estatuas de las cuatro virtudes y remataba la estructura una pirámide con el escudo real y una figura de la Fama. También jesuitas y dominicos levantaron altares frente a sus casas, con figuras de bulto y lienzos representando al monarca y a Fernando III el Santo. Fabregues nos dice que el número de retratos del monarca adornando casas por toda la ciudad ascendía a más de cien. El tercer día, el ocho

de enero se procedió a guardar el Pendón Real en el Ayuntamiento, tras lo cual los gremios organizaron una mojiganga o desfile de disfraces, culminado por un carro triunfal en el que dos jóvenes figuraban a los monarcas, rodeados de ninfas. Terminó el día con un sarao en casa del Secretario y Tesorero General del Ejército y Reino de Mallorca, quien en su jardín construyó una gruta, con gigantes, arcos de vegetación, pirámides de cristal y un dosel con el retrato del monarca. A pesar de que oficialmente habían terminado las fiestas, los mallorquines decidieron prolongarlas dos días más, y organizaron el día 9 diversas procesiones, una encamisada con carro triunfal y turcos, y castillo de fuegos; y el 10, combates navales, fuegos artificiales tirados desde los barcos, sarao en el Palacio de la Almudaina e iluminación y fuegos en el Castillo de Bellver.

En 1759 tuvo lugar la jura de Carlos III²², organizándose para el día 21 de octubre. Para la ocasión el Ayuntamiento levantó un nuevo tablado en la Plaza de Cort, cuyo diseño es prácticamente idéntico al levantado para Fernando VI, si bien su riqueza decorativa es mayor²³. En él pululan cupidos por doquier y las rocallas embellécen la estructura. También en esta ocasión se levantó frente a la fachada del Ayuntamiento. El tablado tenía planta ochavada, con un zócalo de nueve palmos de alto y dos escaleras a cada lado [FIG. 2]. Circundaba también todo el tablado una barandilla con balaustres imitando el mármol y el oro. Sobre la balaustrada se colocaron seis pedestales con sus correspondientes estatuas. Sobre el zócalo se construyó un edificio de orden corintio de setenta y ocho palmos de alto por treinta y ocho de ancho. Entre cuatro columnas imitando el lapislázuli, con capiteles y basas doradas, se levantaba un portal sobre el que pendía una cortina de tafetán carmesí, sostenida por sendos cupidos. Este portal se comunicaba con el Ayuntamiento y ostentaba en su interior, quizá bordadas en las cortinas de tafetán, las armas de Carlos III. Este portal servía también como fundamento de un «óvalo» o hastial mixtilíneo, y sobre él se situaba una tienda de oro, cuyos ricos cortinajes sostenían otros dos cupidos. A sus pies sendos niños portaban palmas en las manos «como que estaban diciendo, que sola Palma ofrecía muchas palmas a su nuevo Monarca». En la cornisa que separaba los dos cuerpos se representaron dos matronas. En medio del óvalo y bajo la tienda o pabellón de armiño se colocó el retrato con el lema *Venite ad me omnes*. Bajo esta tienda «todo respiraba magestad, y grandeza» y el pincel había expresado «de tal manera lo magestuoso con lo afable, que no solo parece que, llamaba, si que arrebataba las atenciones de todos». Estaba el monarca frente a una mesa y acompañado de un león sosteniendo un orbe. Remataba toda la estructura la Fama, con un pie levantado y con las alas extendidas, sonando una de sus trompetas. El grabado, de gran calidad, está firmado por Antonio Bordoy.

22. *Relación de las festivas demonstraciones, y real aparato, con que la fidelissima, ile. y noble ciudad de Palma, Capital del Reyno de Mallorca, celebró la real proclamaicón del rey N. señor Don Carlos Tercero.* Joseph Guasp, s.a.

23. Mucho más complejo sin duda que el levantado en el cercano Reino de Valencia en la capital, en su plaza del Mercado, pero más próximo al altar levantado en la plaza de la Seo por la misma ocasión. Veáse MINGUEZ, TORNEL & RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 354-355. También sencillo fue el levantado para el monarca en Orihuela, MINGUEZ, TORNEL & RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 366.

Este grabador fue contratado por el Ayuntamiento de Palma para dibujar y grabar las láminas de las medallas y del tablado levantado.

La relación nos cuenta que se levantaron otros dos tablados, vestidos de hermosas colgaduras. Uno para alojar al Tribunal de la Real Audiencia y al Comandante General del Reino, el otro para el obispo y el cabildo eclesiásticos. La Inquisición asistió a la función desde las ventanas. La ceremonia transcurrió como era habitual, con el paseo del pendón por parte del Alférez Real y el ritual de hacerle la guardia en un altar que se había levantado en el Salón del Ayuntamiento. Por la tarde hubo misa solemne, luminarias, fuegos artificiales y sarao. El día 22 se organizó un juego de la sortija en la Plaza del Born²⁴ y el 23 se retiró el pendón y se organizó una mojiganga por los gremios representando las cuatro partes del mundo, terminada en un carro triunfal, con sendos tronos donde se sentaban dos niños representando a los monarcas. Se conserva en una colección particular un lienzo anónimo del siglo XVIII que representa precisamente esta procesión de los gremios, en el que podemos observar la procesión de participantes portando velones, con sus correspondientes disfraces de las partes del mundo, mientras de fondo se ven las luminarias. Encargado por Gabriel Ferrer, diputado de los gremios, y por otros dos regidores, es una de las escasas muestras que plasman festejos de exaltación regia sobre lienzo²⁵.

También en esta ocasión la fiesta se alargó otros dos días, organizando una procesión general y altares por el feliz arribo del rey a España, luminarias, adornos con los retratos de los soberanos, fuegos artificiales, etcétera.

En cuanto a las medallas que se lanzaron, representan en el anverso la habitual efigie del monarca, y en el reverso el lema «El nuevo sol que adora mas la dora», mostrando al Sol entre nubes, mientras sus rayos iluminan el castillo de Palma en medio del mar, presente en su escudo de armas. La medalla más pequeña fue más sencilla, figurando la efigie en el anverso y el escudo de Palma en el reverso con la inscripción: «Estas armas son.tu.pal.»²⁶ Las medallas fueron acuñadas por el propio Antonio Borody, que también era platero.

Se conserva otra relación festiva del siglo XVIII que contiene imágenes grabadas de las arquitecturas efímeras construidas. Se trata de la jura de Carlos IV²⁷, cuyo ceremonial no dista de los acostumbrados. Tuvieron lugar los festejos los días 11 a 13 de julio de 1789. En esta ocasión encargó el Ayuntamiento al pintor Juan Montaner y Cladera las decoraciones para la fachada frente al Ayuntamiento. Consistió en un frontis de dos órdenes arquitectónicos, jónico y corintio, imitando tres arcos y terminado en un tímpano triangular. Es decir, en forma de arco de triunfo, podemos pensar que muy semejantes a los que se levantaron en Madrid para la misma celebración. En el eje de la arquitectura se colocaron los retratos reales y las armas de la ciudad, flanqueados por las figuras de Ceres y Neptuno en el primer orden, y

24. DURÁN VADELL, Margarita: *op. cit.*, p. 61.

25. Reproducido en *Idem*, p. 60.

26. TOUS, Jerónimo Juan: *op. cit.*, p. 30.

27. Breve noticia de las festivas demostraciones que con el plausible motivo de la real proclamacion del señor don Carlos IV hecha en la ciudad de Palma dia 11, de julio de 1789 ejecutó la nobleza mallorquina el dia 12 del propio mes y año. Imprenta Real, Mallorca, s.a.

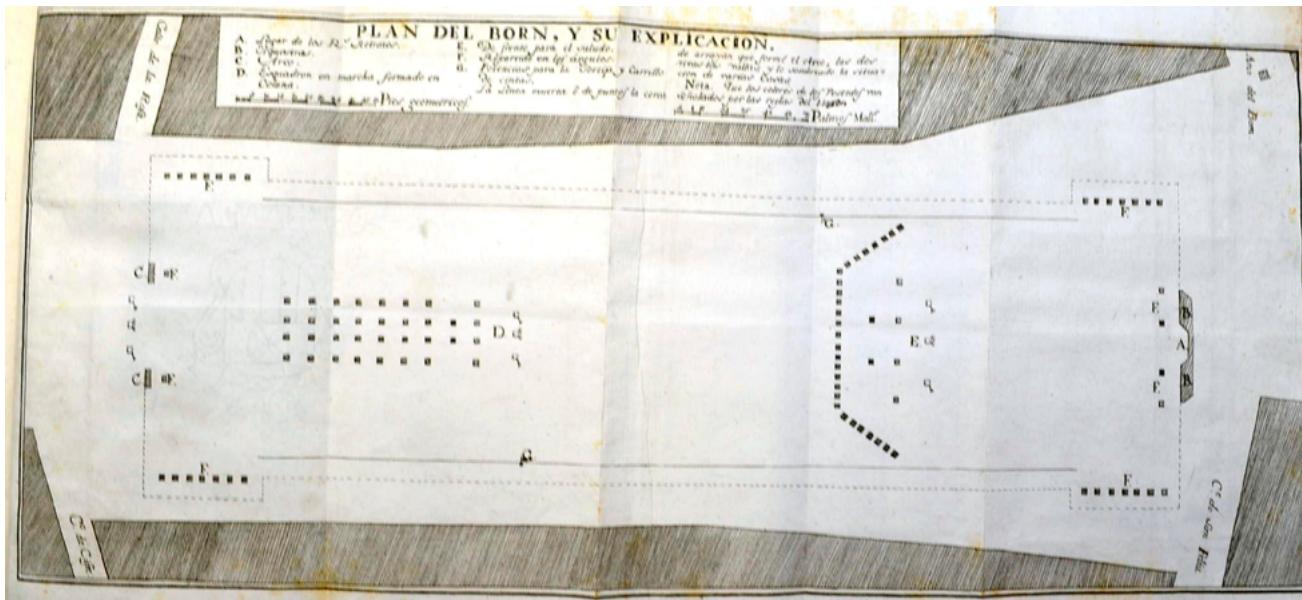


FIGURA 3. PLAZA DEL BORN PARA LA PROCLAMACIÓN DE CARLOS IV EN PALMA DE MALLORCA
Breve noticia de las festivas demostraciones que con el plausible motivo de la real proclamacion del señor don Carlos iv hecha en la ciudad de Palma dia 11, de julio de 1789 ejecutó la nobleza mallorquina el dia 12 del propio mes y año. Imprenta Real, Mallorca, s.a. Biblioteca del Museo del Prado.

la Victoria y la Abundancia en el segundo²⁸. En el tímpano se representaron a los dioses del Olimpo rindiendo pleitesía a Júpiter. En opinión de Cantarellas esta descripción trasluce un monumento con reminiscencias clásicas, mientras que en ese mismo año el catafalco de Carlos III mostraba rasgos más barrocos, quizá porque el túmulo requiriése un tratamiento más ortodoxo y tradicional que un monumento conmemorativo²⁹.

El día 12 se organizó en la Plaza del Born un espectáculo caballeresco, organizado por la nobleza, de juego de sortija y cintas³⁰. Para lo cual se construyó en su fachada de ingreso un arco efímero de orden compuesto. Sendos grabados muestran la planta irregular de la Plaza del Born [FIG. 3] y el diseño del arco efímero [FIG. 4]. Como se puede observar en la planta, en un extremo de la plaza se colocaron los reales retratos bajo dosel de damasco carmesí, con sendas orquestas de músicos a cada lado, mientras en el otro se levantó el arco, creando un espacio donde se situó el escuadrón de caballeros, primero formado en columna, como se indica en la letra D, y luego formado para el saludo, como se indica en la letra E. Además sendas columnas dóricas servían de soporte a la sortija y carrillo de las cintas, rematadas por piras donde ardían corazones.

28. CANTARELLAS, Catalina: *op. cit.*, p. 129. *Exacta descripción de las publicas demostraciones y fiestas, que en la Proclamación de nuestro Augusto Rey y Señor Don Carlos iv hizo la ciudad de Palma capital del Reyno de Mallorca, en el Año de 1789.* Mallorca, Imprenta Real, 1789.

29. CANTARELLAS, Catalina: *op. cit.*, p. 129.

30. El Archivo Municipal de Mallorca conserva un expediente al respecto, «Fiestas caballerescas celebradas en el Borne en 1798», Crf. DURÁN VADELL, Margarita: *op. cit.*, p. 62.



FIGURA 4. 1789 ARCO DE TRIUNFO PARA LA PROCLAMACIÓN DE CARLOS IV EN PALMA DE MALLORCA

Breve noticia de las festivas demostraciones que con el plausible motivo de la real proclamacion del señor don Carlos iv hecha en la ciudad de Palma dia 11, de julio de 1789 ejecutó la nobleza mallorquina el dia 12 del propio mes y año. Imprenta Real, Mallorca, s.a. Biblioteca del Museo del Prado.

El arco era una estructura sencilla, obra también de Muntaner i Cladera³¹, y mostraba asimismo el mismo aspecto clasicista que la estructura para los retratos. Se trataba de arco de medio punto sobre pilastrones. Éstos estaban adornados en su frente con columnas corintias pareadas sobre plinto, y en los laterales con volutas en los pies y pirámides en el remate. Coronaba la estructura un pequeño hastial con el escudo de Castilla y León. Banderolas con el escudo de Palma, guirnaldas y penachos de plumas adornaban el arco. El grabado que lo reproduce fue obra de Julián Ballester en 1789 y nos informa de que contaba con iluminación transparente.

La exhibición caballeresca fue muy lucida, pues los jinetes se vistieron a la manera española antigua. Primero formaron en columna, luego en orden de batalla, tras lo cual se descubrieron los retratos de los monarcas, y se procedió al saludo. Los cuatro escuadrones de «Aventureros» se colocaron cada uno en una esquina y realizaron espectaculares suertes.

También se decoraron para la ocasión el Palacio Episcopal y el edificio del Temple, seguramente con un aspecto sobrio y clasicista, de orden dórico. En el obispado se levantó una portada dórica a modo de arco triunfal, rematada por los retratos de los soberanos en un óvalo. También el Temple alzó un arco de tres vanos de orden dórico y adornos de trofeos en sus metopas³². El pintor y naturalista Cristóbal Vilella (1742-1803) levantó frente a su casa un anfiteatro, donde se reproducía el reino de Anfítrite, inspirado en la obra de Fenelón. También se encargó de realizar un carro triunfal para los gremios con una personificación del Mediterráneo y de Mallorca, acompañados de Apolo y Diana; y otro por su propia iniciativa, presidido por Neptuno con una concha y un globo. Ambos exaltaban así tanto a Mallorca como a la monarquía³³.

3. LOS CATAFALCOS REGIOS Y LA PERVIVENCIA DEL BARROCO

Si, como hemos visto, los tablados y arquitecturas efímeras levantadas para las proclamaciones presentan una gran modernidad y avanzan el clasicismo arquitectónico en la isla, muy diferentes son las estructuras levantadas para las exequias regias. No se trata de un fenómeno exclusivo de Mallorca, pues fue una tendencia general en la monarquía hispánica³⁴. En 1701 habían tenido lugar en la Catedral de Palma las exequias por Carlos II. En esta ocasión se levantó una estructura de cuatro cuerpos decrecientes, de planta cuadrada, sobre una gradería, rematados por una

31. Tous, Jerónimo Juan: *op. cit.*, p. 51.

32. CANTARELLAS, Catalina: *op. cit.*, p. 130.

33. *Idem*, p. 130.

34. SOTO CABABA, Victoria: «Maquinaria efímera dieciochesca: persistencia barroca y reiteraciones en los monumentos funerarios granadinos», *Boletín de Arte*, 9 (1988), pp. 119-134; SOTO CABABA, Victoria: «El peso de la tradición. Los arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del siglo XVIII» en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 713-718; LEÓN PÉREZ, Denise: *Las exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII: corte y villa*. León, Universidad de León, 2010, p. 34. Sin embargo, el vecino Reino de Valencia era más innovador y estaba más en consonancia con los catafalcos cortesanos. Veáse: MINGUÉZ, TORNEL & RODRÍGUEZ, *op. cit.*, el catafalco de María Amalia de Sajonia en 1760, p. 373.

urna funeraria con los emblemas del poder³⁵. La sencillez de la estructura respondió a la pragmática de 1691 que prohibía el excesivo gasto en estas celebraciones, si bien, se debía también a la escasez de erario municipal. Pero además respondía a una larga tradición hispana de túmulos turriformes, muy propios del barroco.

Tras el final de la guerra, una ocasión lucuosa pareció despertar a las islas de su letargo artístico. Si en julio de 1715 la ciudad era recuperada, tan pronto como el 12 de diciembre la ciudad tuvo que celebrar las exequias del abuelo del monarca. La Catedral fue el escenario elegido para las honras dedicadas a Luis XIV. En su crucero se levantó un magnífico catafalco, cuya estampa grabada nos permite comprobar que de algún modo las nuevas influencias artísticas —en concreto italianas— ya habían llegado a la ciudad. El catafalco fue levantado por el artista italiano Jose Dardanone³⁶, y tenía tres cuerpos de ochenta y dos palmos de alto, con una estructura barroca heredera de Churriguera [FIG. 5]. El primer cuerpo era cuadrado con gradas en cada frente y dos pedestales en cada uno de los cuatro ángulos. Sobre las gradas se situaron cuatro frentes, que partiendo de un zócalo, mostraban un arco de medio punto, en forma de arco de triunfo, con dos columnas a cada lado y terminadas en una cornisa. Sobre la cornisa, cuatro roleos configuraban un segundo cuerpo cóncavo, del que pendía un estandarte con las armas del monarca. Este segundo cuerpo estaba rematado por una cúpula horadada, que a su vez culminaba en una enorme corona. Banderolas con las armas del rey francés y candeleros en forma de flores de lis, adornaban la estructura. El féretro se situaba bajo el templete que formaba el segundo cuerpo. Un pabellón de bayeta negra, con cuatro cortinas colgantes, cubría todo el catafalco³⁷. Esta estructura resultó ser muy avanzada artísticamente, pues estaba más acorde con el diseño de

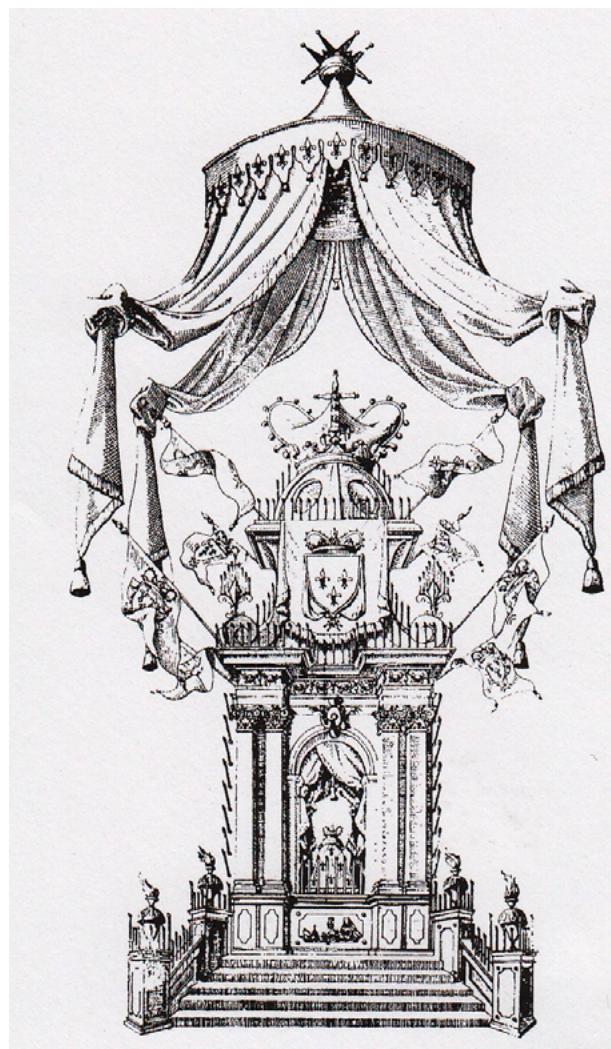


FIGURA 5. 1715 TÚMULO DE LUIS XIV EN PALMA DE MALLORCA
Sebastián, Santiago & Alonso, Antonio: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Estudio General Luliano, 1973.

35. MÍNGUEZ, Víctor: *La invención de Carlos II. La apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid, CEEH, 2013, pp. 324-325. También se habían celebrado las exequias de Felipe IV y María Luisa de Orleans, véase: BOSCH JUAN, M. Del Carme: «Litúrgia i propaganda política als funerals regis a Mallorca», en *Festa i ceremonia a Palma*, p. 10.

36. *Idem*, p. 23 y SEBASTIÁN, op. cit., p. 103.

37. Véase: *Honras funerales, que en generosa, magnifica correspondencia de su Amor, y de su Gratitud consagró a las augustas cenizas del gran Luis XIV. El rey Christianissimo de Francia La muy Ilustre Ciudad y Reyno de Mallorca*. Mallorca, Miguel Capó Impresor, 1716.



FIGURA 6. 1758 TÚMULO DE BÁRBARA DE PORTUGAL EN PALMA DE MALLORCA
 Navarro, Pedro: Sermon funebre en las honras y exequias que en noble, y magnifica
 correspondencia de su leal amor consagró a las augustas cenizas de la Serenissima Señora
 Da. Maria Barbara de Portugal Reyna de España L.M.M. y. Ciudad de Palma capital
 de el Reyno de Mallorca en su Iglesia Cathedral á 6. de noviembre de 1758 / predicole ...
 Pedro Nauarro de la Compañía de Iesu... ; dase a la estampa ... por mandado de el...
 Ayuntamiento. Mallorca, Joseph Guasp, 1759. Biblioteca del Museo del Prado.

los catafalcos cortesanos del periodo. Por ejemplo, su sobriedad y el planteamiento de sus tres cuerpos evocan el que fue construido por Teodoro Ardemans en las exequias municipales madrileñas para el propio Luis XIV³⁸.

Pero estos nuevos aires artísticos no fueron si no un espejismo, nada extraño si tenemos en cuenta que pocos años antes el propio Fernando VI reclamaba a sus arquitectos cortesanos catafalcos tradicionales³⁹. No tenemos constancia de imágenes que permitan analizar y comparar los túmulos de Luis I de 1724, el del rey de Cerdeña de 1732, el de la viuda de Luis I de 1742 y el de María Ana de Neoburgo de 1749, aunque las exequias se celebraron y hay testimonios documentales⁴⁰. Pero con ocasión de la muerte de Bárbara de Portugal en 1758 se levantó en la Catedral un túmulo bastante diferente⁴¹. Se trataba de un catafalco de planta poligonal, seguramente hexagonal, de forma piramidal con cinco cuerpos [FIG. 6]. Los tres primeros formando el polígono, y el cuarto y quinto combinando formas cóncavas y convexas⁴². Remataba todo un cojín que soportaba el peso de una gran corona. Es decir, que a excepción de este juego sinuoso, la estructura en forma de cuerpos escalonados era tremadamente retardataria y retrocedía a 1701. El adorno del catafalco de la Braganza era también muy sencillo, como el carolino, pues se ciñeron a escudos y a elementos alusivos a la muerte, como veremos. La magnífica estampa que lo reproduce en la relación festiva está firmada por *Muntaner Majoricæ ft.* En este caso seguramente se trate del progenitor de la saga, Juan Muntaner, por cuanto habitualmente firmaba así sus grabados⁴³.

Las honras por otra parte, transcurrieron del modo habitual. El 11 de octubre llegaba la noticia a la ciudad y se señaló el día 6 de noviembre como el de la celebración de las exequias fúnebres. Dos días antes se habían anunciado las reales honras, con una fúnebre procesión de tambores y trompetas roncos. El día 5 se entoldó la catedral con bayeta negra y en medio de la capilla mayor ya lucía el túmulo con todas sus luces durante la celebración de maitines. Comenzaron al día siguiente las exequias oficiales a las ocho y media de la mañana, con una procesión de más de quinientas personas todas enlutadas, entre gremios con sus varas, universidad, síndicos, abogados, el Ayuntamiento, y por supuesto el Gobernador y Capitán General, que se dirigieron a la Catedral para la honras.

38. LEÓN PÉREZ, Denise: *op. cit.*, p. 275-276.

39. Para las exequias cortesanas de Juan V Fernando VI encargó a Sacchetti el diseño de un túmulo, que luego consideró poco majestuoso, instándole a repetir los esquemas barrocos de Ardemans. Véase: LEÓN PÉREZ, Denise: «La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: las exequias cortesanas madrileñas», en ARCE, Ernesto, CASTÁN, Alberto, LOMBA, Concha & LOZANO, Juan Carlos (eds.): *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 227.

40. En el Archivo Municipal de Mallorca, *Libro del ceremonial de 1700 a 1788*, véase: BOSCH JUAN, M. del Carme, *op. cit.*, p. 25.

41. NAVARRO, Pedro: *Sermon funebre en las honras y exequias que en noble, y magnifica correspondencia de su leal amor consagró a las augustas cenizas de la Serenissima Señora Da. María Barbara de Portugal Reyna de España L.M.M. y. Ciudad de Palma capital de el Reyno de Mallorca en su Iglesia Cathedral á 6. de noviembre de 1758 / predicole ...Pedro Nauarro de la Compañía de Jesus... ; dase a la estampa ... por mandado de el... Ayuntamiento. Mallorca, Ioseph Guasp, 1759.*

42. Fue analizado por BOTTINEAU, Yves: «Architecture épiphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux Arts*, p. 227.

43. Tous, Jerónimo Juan: *op. cit.*, p. 38.

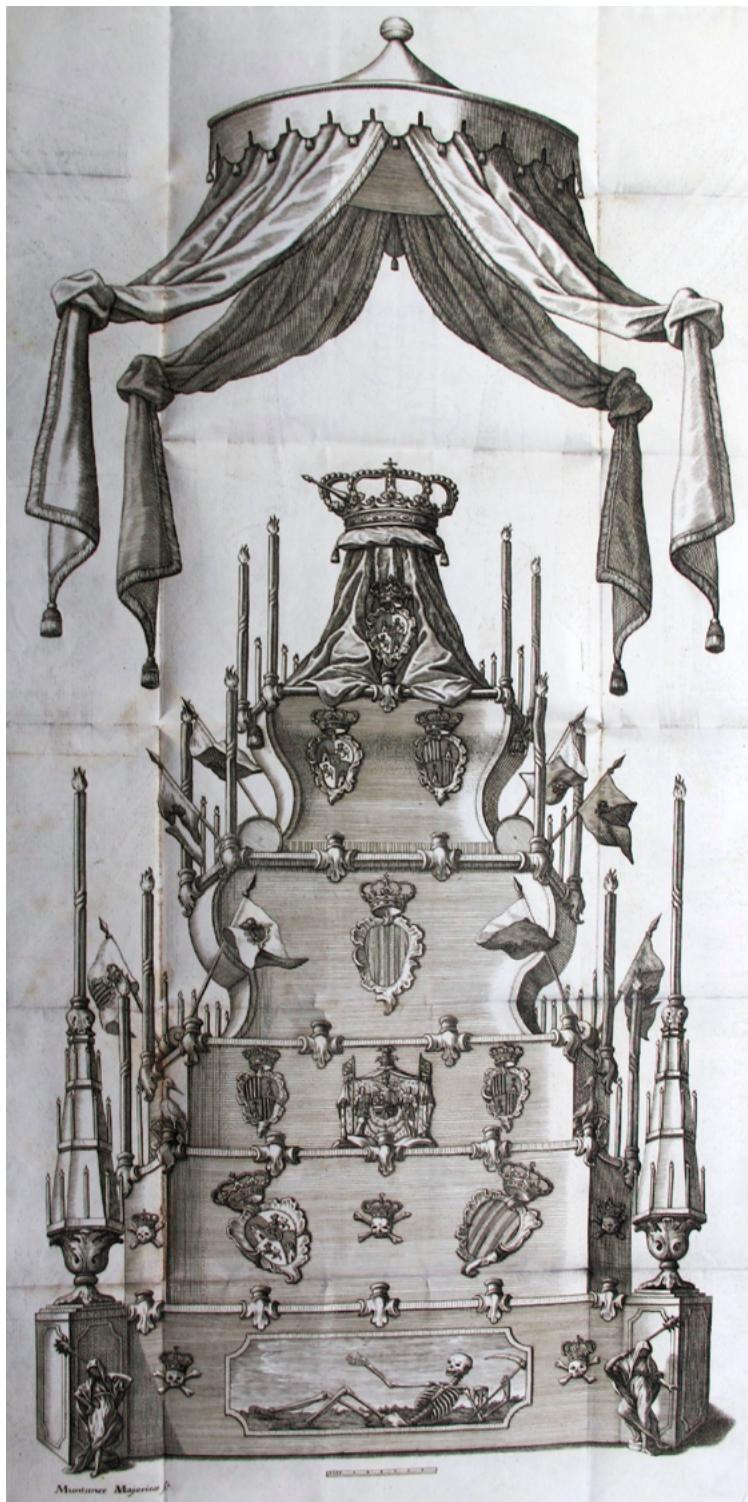


FIGURA 7. 1759 TÚMULO DE FERNANDO VI EN PALMA DE MALLORCA
Cañelles, Miguel: *Declamación fúnebre, que en las augustas exequias, que la muy noble, y fidelísima ciudad de Palma capital el reyno de Mallorca consagró el dia 27 de setiembre de 1759 en su santa iglesia Cathedral a la perpetua memoria del Serenísimo Señor don Fernando el Justo vi de Castilla y iii de Aragón.* Mallorca, Joseph Guasp, 1760. Biblioteca del Museo del Prado.

Tan sólo un año después de la muerte de la reina celebraba la ciudad de Palma las exequias por su augusto monarca⁴⁴. El 27 de setiembre de 1759 tenían lugar en su Catedral el funeral. No contamos con una relación festiva, tan sólo con el sermón pronunciado ese día por el teólogo Miguel Cañelles. Si bien, el folleto contiene un magnífico grabado del mismo grabador, Muntaner, que nos muestra el diseño de un catafalco casi idéntico al de Bárbara de Braganza [FIG. 7]. Lo cual nos hace pensar que o bien fue completamente reutilizado o bien que lo fueron la gran mayoría de sus elementos. De hecho, la estructura es la misma, un edificio de base poligonal, o bien cuadrada con esquinas achaflanadas. De cinco cuerpos, siendo los dos superiores de formas cóncavo-convexas. Todo ello rematado por un pequeño altar cubierto de un rico paño y un cojín que sostiene una enorme corona con cetro. Los adornos de la estructura son los mismos. Hasta la presencia de los maceros es ineludible. Pero dos elementos son novedosos con respecto al anterior: dos pirámides hexagonales en forma de candeleros sobre plintos a cada lado del catafalco, y sobre todo un enorme pabellón recogido en cuatro colgaduras que penden y que cobijan el túmulo.

44. CAÑELLES, Miguel: *Declamación fúnebre, que en las augustas exequias, que la muy noble, y fidelísima ciudad de Palma capital el reyno de Mallorca consagró el dia 27 de setiembre de 1759 en su santa iglesia Cathedral a la perpetua memoria del Serenísimo Señor don Fernando el Justo vi de Castilla y iii de Aragón.* Mallorca, Joseph Guasp, 1760.

Como vemos en estos dos ejemplos, a pesar de que ya estamos a mediados del siglo XVIII, de que en la Corte ya se había impuesto el modelo de túmulo churrigueresco hacía décadas y del breve episodio italianizante de Luis XIV, todavía en Palma seguían recuperando al tipo arquitectónico tradicional: un túmulo turriforme, de base cuadrada achafanado en sus ángulos, formando casi una figura octogonal, con gradas decrecientes⁴⁵. Sin duda muy similar al que la propia ciudad de Palma levantó en su catedral para las exequias de Carlos II, como hemos visto, o el levantado por la población de Alcudia por Luis XIV⁴⁶, aunque mucho más elegante por su sencillez⁴⁷. Si bien, en ambos casos las dos últimas gradas presentan un gusto más barroquizante al jugar con formas cóncavas y convexas, pero el féretro real se sigue apoyando sobre la última tarima.

Las exequias de Carlos III en 1789 presentan un gran interés. El túmulo levantado por el arquitecto y pintor Juan Montaner i Cladera, presenta algunos síntomas de cambio artístico, si bien seguía en la estela del barroco⁴⁸. Él también fue el encargado de plasmar el catafalco y la disposición de los asistentes en sendas estampas incluidas en la relación [FIG. 8]⁴⁹. Montaner fue el fundador de la Escuela de Dibujo de Palma en 1778, base de la futura Academia de Bellas Artes, y fue su director hasta 1802, fecha de su muerte⁵⁰. El túmulo era de planta cuadrada, con



FIGURA 8. 1789 TÚMULO DE CARLOS III EN PALMA DE MALLORCA
Sebastián, Santiago & Alonso, Antonio: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Estudio General Lulian.

45. SOTO CABO, Victoria: *Los catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Valladolid, UNED, 1992, p. 214.

46. Se trató de una pirámide de base cuadrada con cuatro gradas, en la última se colocaron cuatro columnas unidas por cornisas y una corona imperial que servía de dosel al túmulo. Bajo esta especie de templete se situaba el féretro con almohada, cetro y corona. Veáse: *Breve, pero exacta relación del fúnebre obelisco alzado en el sumptuoso templo de Santiago de la fidelissima Ciudad de Alcudia en el Reyno de Mallorca, en ocasión de las solemnissimas exequias por el Serenissimo Rey de Francia Luis XIV el Grande*. Geronimo Frau Impresor, 1716, pp. 14–15.

47. SOTO CABO, *Los catafalcos reales del barroco español*, p. 218–219.

48. BOSCH JUAN, M. del Carme, *op. cit.*, p. 27.

49. *Noticia de las Exequias, que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad i Reyno de Mallorca hizo en la Iglesia Cathedral de la Isla, el dia 15 de Febrero de 1789. A la Católica Magestad del Señor D. Carlos III, Rey de España i de las Indias*. Palma de Mallorca, Imprenta Real, 1789. Estudiada sucintamente por PERELLÓ, *op. cit.*

50. CANTARELLAS, Catalina: *op. cit.*, p. 49.

cuatro plintos achaflanados en las esquinas. Medía setenta y dos palmos mallorquines de altura, es decir, poco más de catorce metros. Estaba todo vestido de bayeta negra y adornado con varias franjas doradas. Por supuesto, velones, hachas y antorchas lo iluminaron en el momento de las exequias. Según la relación esta base cuadrilonga tenía diez palmos mallorquines de alto por catorce y medio de largo, mientras que los ángulos tenían tres palmos y medio de ancho. Este zócalo o primer cuerpo conducía a un cuerpo en forma de templete con sus pilares mixtilíneos. Principiaban por cuatro pedestales, que alojaban cuatro figuras. Los pilares mixtilíneos que sostenían los cuatro arcos del templete se alzaban veinticinco palmos hasta llegar a un remate de cornisa adornada con trofeos de guerra y calaveras con morriones. Bajo el templete se divisaba el Real Féretro, sobre una base de mármol con una inscripción, cubierto de un rico tejido y con el collar del Toisón, la corona y el cetro. Sobre la cornisa del templete se elevaba una estructura bulbosa de trece palmos de alto, que ostentaba en sus cuatro lados las armas reales y calaveras coronadas. Remataba toda la estructura un hacinamiento de trofeos de guerra, cañones, banderas, picas, sobre los que se recostaba una matrona. Por último, sobre un pedestal se sentaba una figura de la Fama, con sus alas tendidas, portando en su mano derecha la Real Corona y en la izquierda su clarín.

La estructura de este último túmulo nos permite comprobar la definitiva penetración en el último tercio del siglo XVIII de las estructuras de tipo baldaquino, sobre un potente zócalo. Ya desde mediados de siglo se había utilizado el baldaquino en el catafalco levantado por María Luisa de Orleans en la catedral de Palma, del cual sólo tenemos la descripción, pero que al parecer era más complejo, de tres cuerpos, sostenido el primero por dieciséis columnas pareadas que configuraron un cuerpo octogonal y una cúpula ochavada⁵¹. Si bien, el de Carlos III se aproxima más al que diseñara Teodoro Ardeman para el Gran Delfín de Francia de 1711 o el de Pedro de Ribera para las de Luis I de 1725, ambas para las exequias municipales de Madrid⁵². Es decir, una planta cuadrada con resaltes en los ángulos y alzado de un solo cuerpo con pilares curvos que se unen a la cornisa formando un elegante arco curvilíneo, produciendo como en los casos madrileños, un efecto rococó de ingrávida e inestabilidad. Pero por supuesto, nada que ver con los catafalcos que ya han superado el barroco levantados para las exequias municipales de Madrid, Barcelona, Sevilla o Cádiz⁵³.

No obstante lo visto, el interés de estas exequias radica en que para la ocasión, el reputado artista mallorquín, Cristóbal Vilella, que ya hemos mencionado, presentó un proyecto bien diferente de túmulo: clasicista y huyendo de los adornos de carácter fúnebre habituales. Vilella remitió su manuscrito, donde dibujó y coloreó tanto el túmulo levantado, como su propia propuesta, al Conde de Floridablanca, con el interés de que juzgara cual era mejor. Lo acompañó de una carta de Antoni Sastre, encargado de componer los textos latinos y los versos que complementaban

51. SOTO CABO, Victoria: *Los catafalcos reales del barroco español*, p. 236.

52. *Ibidem*, p. 260 y p. 267–268. LEÓN PÉREZ, Denise: *op. cit.*, pp. 153 y 316.

53. SOTO CABO, Victoria: *Los catafalcos reales del barroco español*, p. 339–353.

el túmulo, y quien se explayó calificando de «bambolacha» el túmulo levantado por Montaner i Cladera, señalando que el de Vilella había sido rechazado por el Ayuntamiento, pero contaba con la aprobación de la Real Audiencia⁵⁴. De hecho, el manuscrito recoge una copia coloreada del perfil del túmulo levantado, donde podemos comprobar el color negro de la estructura, con perfiles dorados, así como el rojo brillante del simulacro del féretro, los leones, las cuatro personificaciones, las banderolas, calaveras, y figuras del remate también coloreadas. Si bien, el dibujo es bastante toscos con respecto al grabado. Lo cual, o bien permitiría comprobar hasta qué punto los grabados manipulaban la realidad construida, o bien, que Vilella pretendía ridiculizar la estructura finalmente levantada al compararla con la magnificencia de su diseño.

A continuación Vilella incluía el dibujo de su espectacular proyecto, de una gran complejidad decorativa y de un neoclasicismo avanzadísimo para el periodo. Parece ser una estructura cuadrada, con un zócalo, descansando sobre una enorme piel de león. Sobre este zócalo se eleva un primer cuerpo cuadrado en forma de templete, arquitrabado, sostenido sobre columnas compuestas, con el fuste jaspeado en verde y las molduras y capiteles dorados. Bajo el templete se situaba el simulacro del féretro con otras esculturas y elementos iconográficos, que detallaremos más adelante. Un sencillo entablamento que imitaba el mármol blanco y rosado, sostenía un escudo de armas. En el tercer cuerpo se elevaba una pirámide de mármol negro, con un castillo dorado con dos orbes sobre sus almenas. Numerosos elementos decorativos acompañaban este remate. A ambos lados del catafalco se levantaban dos cuerpos verticales, que formaban dos enormes cipreses, asimismo repletos de una rica decoración, como explicaremos. Desde luego, se trataba de una estructura bastante avanzada, incluso con respecto a la Corte. De hecho, Vilella había sido discípulo de Mengs y un reputado artista cortesano, asumiendo desde muy pronto el neoclasicismo europeo, aunque su labor se destacó como dibujante naturalista para el Gabinete de Historia Natural⁵⁵.

4. EL DISCURSO ICONOGRÁFICO EN LAS ARQUITECTURAS: MITOLOGÍA E HISTORIA

Una vez analizadas las arquitecturas para proclamaciones y exequias, conviene recapitular los programas iconográficos desarrollados en ellas. Ya no se trata de programas plenamente barrocos, en el sentido de que no se adornan fundamentalmente con jeroglíficos de carácter emblemático. Más bien nos encontramos, y a

54. *Proyecto sobre cenotafio ó túmulo para las exequias de Carlos III, en la ciudad de Mallorca, 1789*. BOSCH JUAN, M. del Carme: *op. cit.*, p. 27 explica también el ofrecimiento de Vilella al Ayuntamiento y el rechazo del mismo. También se celebraron las exequias con un túmulo más modesto en el convento real de San Francisco y en San Cayetano.

55. AZCÁRATE LUXÁN, Isabel: *Naturaleza y arte: la fauna de la isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella: (siglo XVIII)*. Palma, J.J. de Olañeta editor, 1990; FURIÓ, Antonio: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes de Mallorca*. Gelabert Socios, 1839, pp. 206-210.

pesar de la arquitectura retardataria que los sustenta, con contenidos mitológicos y de carácter ilustrado.

Al respecto de la imagen del rey en los programas iconográficos de los tablados de proclamación, debemos hacer una reflexión previa. La carencia de grabados o imágenes que plasmen las juras reales de los siglos XVI y XVII, quizás tenga que ver con el hecho de que los Austrias tenían una concepción de su legitimidad muy enraizada, que plasmaban en otras circunstancias y soportes, para reforzar el mensaje ideológico y devocional de su dinastía. Sin embargo, los Borbones tuvieron que recurrir constantemente a proclamar sus derechos legítimos sobre los territorios de la monarquía hispana, empleando los recursos de la alegoría y de la mitología en retratos e imágenes propagandísticas, especialmente en los tablados de jura, que reforzaran la idea del buen gobernante y, a menudo, que establecieran vínculos con los Austrias.

El carácter ilustrado de los tablados se manifestó en una potente iconografía que reflejó la identidad de los mallorquines, notablemente coartada tras la guerra. Así por ejemplo, en la plataforma de la proclamación de Fernando VI las estatuas representaban a dioses de la mitología para aludir a la historia y a la idiosincrasia de los baleáricos. Recordemos que la balaustrada sustentaba seis estatuas: la de la derecha plasmaba a la diosa del mar Tetis, con un tridente y una honda que clavaba en un delfín una bandera con las armas de Cartago y el lema *Funda falo, et solo vincit*, aludiendo a las victorias marítimas de los baleáricos y contra los cartagineses. La de la izquierda figuraba al capitán baleárico Aníbal, con una bandera con una palma, una espada y un libro y el lema *Ex utraque Palma*, para simbolizar a los habitantes de Baleares que habían alcanzado la Fama por las armas y las letras. Las estatuas del medio portaban las armas del Reino de Mallorca y representaban a Ceres, ofreciendo los frutos de las islas al monarca; y a Hércules, antiguo dueño de las islas, que con la honda-clava baleárica destruía gigantes. Venus y Marte eran las figuras del centro del monumento, y representaban por un lado, la belleza de la ciudad y Reino de Mallorca, y por otro, Marte con el capacete de Mercurio y por cimera una estrella, ofreciendo al monarca a los militares, eruditos y sabios baleáricos. Las estatuas que remataban los frontispicios eran la Inmortalidad con el escudo de Castilla, Aragón y Mallorca, que simbolizaba la unión de las tres coronas en una sola cabeza; y la Fortuna, sólo con el escudo de Castilla y Aragón, para recordar la unión en 1479 de ambas coronas con los Reyes Católicos.

A ello se suma el lema del retrato del monarca en el tablado: «soy en todo para todos», con un mensaje claramente protector; el hecho de que muchos de los altares levantados en la ciudad asociaran la imagen del rey a Fernando III el Santo; así como otras decoraciones al dominio sobre dos mundos. El mensaje de las monedas lanzadas a los asistentes también giró en torno a este sentido, las virtudes de los baleáricos, y en concreto la de la fidelidad a su monarca, superior a la de otros reinos. Recordemos que un Cupido con tres hondas y una palma proclamaba la fidelidad baleárica puesta en la honda del Amor y en la superioridad de la palmera como árbol. Por tanto, todo el programa estaba dedicado a que propios y extraños reconocieran el carácter marítimo, bélico, comercial, culto, así como la belleza y la riqueza de las islas baleáricas. Pero sobre todo los mallorquines destacaron en esta

jura, su amor y fidelidad al monarca, quien debía corresponderles con su protección y defensa, amenazada por otras potencias, y bien auspiciada por la santidad de su nombre.

Algunos de los dioses presentes en esta ocasión, concurrieron también en las estatuas del tablado de proclamación de Carlos III. En esta ocasión la primera de las figuras empezando por la izquierda representaba a Minerva, llevando el escudo con la cabeza de Medusa; la segunda a Belona, con gesto fiero; la tercera era Tetis, con el tridente y un caracol marino, rodeada de varios delfines. En el lado derecho se situaban tres figuras masculinas: Neptuno, Marte y Apolo, coronado de laurel y con su aljaba y cítara. Todas estas figuras simbolizaban la Sabiduría y Valor de los baleáricos, la habilidad en el manejo de las hondas, y de su dominación sobre el mar. Las dos matronas de la cornisa eran esta ocasión la Fidelidad y la Constancia, que aparecían sentadas y con banderolas que ostentaban los escudos del reino «dando a entender, que el carácter de los Mallorquines es una fidelidad constante, y una Constancia fiel para con su legitimo Señor, Rey, y Monarca»⁵⁶. Si en el caso de Fernando VI habíamos destacado el carácter protector que manifestaba su retrato, en la exaltación de Carlos III el mensaje fue de un cariz distinto. El lema mencionado, *Venite ad me omnes*, procede de la evangelio de Mateo (11, 28): «Venid a mí todos los que estáis fatigados y sobrecargados, y yo os daré descanso». La presencia de dioses referidos a la sabiduría, al comercio y a la guerra, sumado a la idea del monarca bondadoso que conmina a sus súbditos a la observancia de su Ley, prometiéndoles el descanso, muestra un mensaje mucho más cristológico que para el caso de Fernando VI. El mensaje se reforzaba aún más en las medallas lanzadas a la multitud, en las que el monarca era representado en la de mayor tamaño como el sol, como fuente de prosperidad, iluminando con sus rayos benéficos a la ciudad de Palma⁵⁷. Las más pequeñas sin embargo, presentaban como hemos visto una palma en su reverso y el lema «Estas armas con tu palma», para aludir a un doble sentido, según la relación festiva: el hecho de ofrecer palmas al monarca —aludiendo directamente a Cristo— o bien que gracias a las armas de los baleáricos el rey tenía aseguradas sus victorias⁵⁸.

Para la jura de Carlos IV ya mencionamos que no se conservan grabados que muestren el arco triunfal levantado en Mallorca. En esta ocasión la iconografía como vimos fue mucho más sencilla, eliminando las referencias identitarias de los mallorquines, y haciendo referencia tan sólo a la prosperidad comercial y agrícola de las islas, a través de las figuras de Ceres y Neptuno, y de la Victoria y la Abundancia. La referencia a Júpiter, rodeado de los dioses del Olimpo rindiéndole pleitesía, reforzó este uso de la antigua mitología, bastante vacía ya del fuerte contenido simbólico que en siglos precedentes tuvo. El carácter marítimo de las islas cobró más importancia en esta celebración, pues como vimos el pintor Cristóbal Villela

56. *Relación de las festivas demonstraciones*, p. 7.

57. Sobre el uso del sol como elemento simbólico para las monarquías véase: MÍNGUEZ, Víctor: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2001.

58. *Relación de las festivas demostraciones...*, p. 19.

reprodujo el reino de Anfitrite en su casa y construyó los carros con la personificación del Mediterráneo y de Neptuno.

Si en las decoraciones de los tablados de proclamación hemos visto como el clasicismo es muy notable mediante las referencias a la idiosincrasia de los balearicos a través de los dioses de la mitología, la ornamentación de los catafalcos emplea de modo distinto estos signos de identidad. Básicamente se utilizarán los fundamentales escudos de armas, presentes en la arquitectura funeraria desde el origen de la misma, y la tradicional iconografía macabra. Esto quizás se debe a que el simbolismo de estos artefactos estaba alejado de toda racionalidad y su estética se mantuvo apegada a «la emoción de lo barroco, más acorde con su funcionalidad significativa»⁵⁹. Es llamativa también, la ausencia casi total de jeroglíficos, acorde con el espíritu ilustrado, que reclamaba claridad del mensaje y que abogó por el uso de las alegorías, más fácilmente comprensibles⁶⁰. No obstante, tampoco las alegorías figuraron en la decoración de los túmulos hasta Carlos III, seguramente por la escasez monetaria.

En este sentido, tenemos que hacer referencia en primer lugar a los túmulos de Bárbara de Portugal y Fernando VI, de los que sí conservamos grabados⁶¹. En ambos encontramos una decoración prácticamente idéntica. Así por ejemplo, en el de la reina se mostraba en su primer piso una imagen de la muerte en forma de esqueleto con guadaña y reloj de arena. Su segundo piso estaba adornado con las armas reales españolas, portuguesas y mallorquina, además de calaveras coronadas con tibias. El tercero volvía a mostrar las armas reales, esta vez completas, portadas por sendos ángeles como reyes de armas y bajo un pabellón de armiño con su cimera, se situaron las columnas de Hércules y collares de órdenes. Más calaveras y escudos de la corona de Aragón completaban el adorno. El tercero y cuarto repetían el adorno de escudos. Toda la estructura estaba adornada con hachones de cera y borlas pinjantes. El grabado muestra además a dos de los cuatro maceros enlutados que custodiaron el túmulo. Para su esposo los adornos fueron prácticamente los mismos: la imagen de la muerte en el primer cuerpo, escudos de Castilla y León, Aragón y Mallorca, y calaveras con tibias coronadas, hachones y banderolas con el escudo real, distribuidos por toda la estructura. Estos dos túmulos fueron por tanto muy tradicionales en sus decoraciones, pues se basaron fundamentalmente en la presencia de escudos reales y de calaveras y figuras de la muerte.

En segundo lugar, debemos mencionar los adornos del túmulo de Carlos III, mucho más ricos. También estuvo presente el esqueleto en el frontal del zócalo, con

59. LEÓN PÉREZ, Denise: *op. cit.*, p. 234.

60. *Idem*, p. 35.

61. Sabemos que el 30 de diciembre de 1746 se celebraron en la Catedral de Palma las exequias de Felipe V, pero no disponemos de grabado. El sermón, impreso en *Lamento fúnebre en las reales honras, por el rey nuestro señor D. Felipe Quinto monarca de las Españas &c. (que esté en gloria) que consagró la Fidelissima Ciudad de Mallorca, por otro nombre Palma, en la Santa Iglesia Catedral de la misma Ciudad, Capital del Reyno de Mallorca, en el dia 30. Diciembre Viernes de 1746*. Mallorca, Imprenta de la Real Audiencia, 1747; giró en torno a dos potentes ideas o emblemas, el eclipse solar que se producía con la muerte del monarca y una palma enlutada o marchita, en alusión a la tristeza de la ciudad. No disponemos o no conocemos una relación festiva de estas exequias con un grabado que reproduzca el catafalco.

guadaña y reloj de arena, sin embargo la relación nos informa de que esta imagen adornaba los cuatro frentes de la base cuadrada y que portaba el lema *Ultima línea rerum est*. Por supuesto, también formaron parte de los adornos los escudos de los reinos y las calaveras por doquier. En cada uno de los tres lados de los plintos angulares del zócalo se situó un escudo de los reinos de la corona. El grabado además muestra a los reyes de armas que se situaron frente a ellos enlutados y encapuchados. Sobre estos plintos se alzaban, enfatizando la verticalidad, otros tantos cuerpos piramidales que soportaban cuatro leones coronados con los escudos de Castilla y León, Aragón, Mallorca y la ciudad de Palma. En sus cuatro lados las pirámides ostentaban cada una cuatro emblemas completos. Estos emblemas mostraban temas tradicionales: la muerte que alcanza a todos, la renovación dinástica, el gobierno de dos mundos, los hechos del monarca como legislador y promotor de las artes, la devoción de la monarquía a la Inmaculada, sus virtudes, sus facultades militares, el descubrimiento de Pompeya y Herculano, el fomento del comercio⁶². Sobre los pedestales del templete se situaron las figuras de Las Parcas: Cloto, Laquesis y Átropos, y la alegoría de la Tristeza. Trofeos de guerra y calaveras con morriones elevaban la mirada del espectador a través de la estructura hasta llegar a la matrona que la coronaba: iba vestida a lo heroico, portando un ramo de olivo y una lanza, y «embrazando un escudo con la siniestra, i a sus pies un conejo, símbolos todos de España, ennoblecida en Paz i Guerra durante el reinado de Carlos III». Aunque evidentemente todos estos elementos aluden a la muerte del monarca, su mensaje es un mensaje triunfal y bélico, ya no sólo a través de elementos simbólicos de raigambre barroca, sino también otros más clasicistas como alegorías y personajes mitológicos. Carlos III es aquí el monarca que defiende sus reinos por las armas.

Haciendo de nuevo referencia al proyecto de Cristóbal Vilella para el túmulo de Carlos III, recuperaremos el discurso iconográfico del mismo, de una riqueza simbólica mucho más notable que el construido, como avanzamos. Todo el catafalco estaba adornado con numerosas personificaciones y el manuscrito recogía todos los epígrafes latinos que portaban. Empezando por el remate superior, coronaba toda la estructura una personificación de la Fama, al vuelo, haciendo sonar su trompeta, y portando en la otra mano una honda baleárica. Bajo ella, y sentada sobre trofeos de guerra y entre las columnas de Hércules, se situaba la alegoría de España, llorosa y acompañada de sendos leones. Las alegorías de las artes se situaban sobre las esquinas de este tercer cuerpo: arquitectura, escultura, pintura, poesía. A los pies del féretro se situaron las personificaciones de la Justicia y la Sociedad Mallorquina, junto con dos cuadros que representaban la Agricultura y la Náutica, a cada lado del zócalo que soportaba la urna. Sobre los troncos de los cipreses se situaron las alegorías de las cuatro partes del mundo: Asia, África, América y Europa. Otras pinturas adornaban el zócalo del catafalco, los plintos de los cipreses y su tronco con medallones representando diversos temas en relación a los hechos más importantes del reinado de Carlos III: el Catolicismo, el Hospicio, la Población de Sierra Morena, las Obras Públicas, la Audiencia de Caracas, cautivos ofreciendo sus grillos,

62. Están transcritos enteramente en BOSCH JUAN, M. del Carme: *op. cit.*, pp. 28–30.

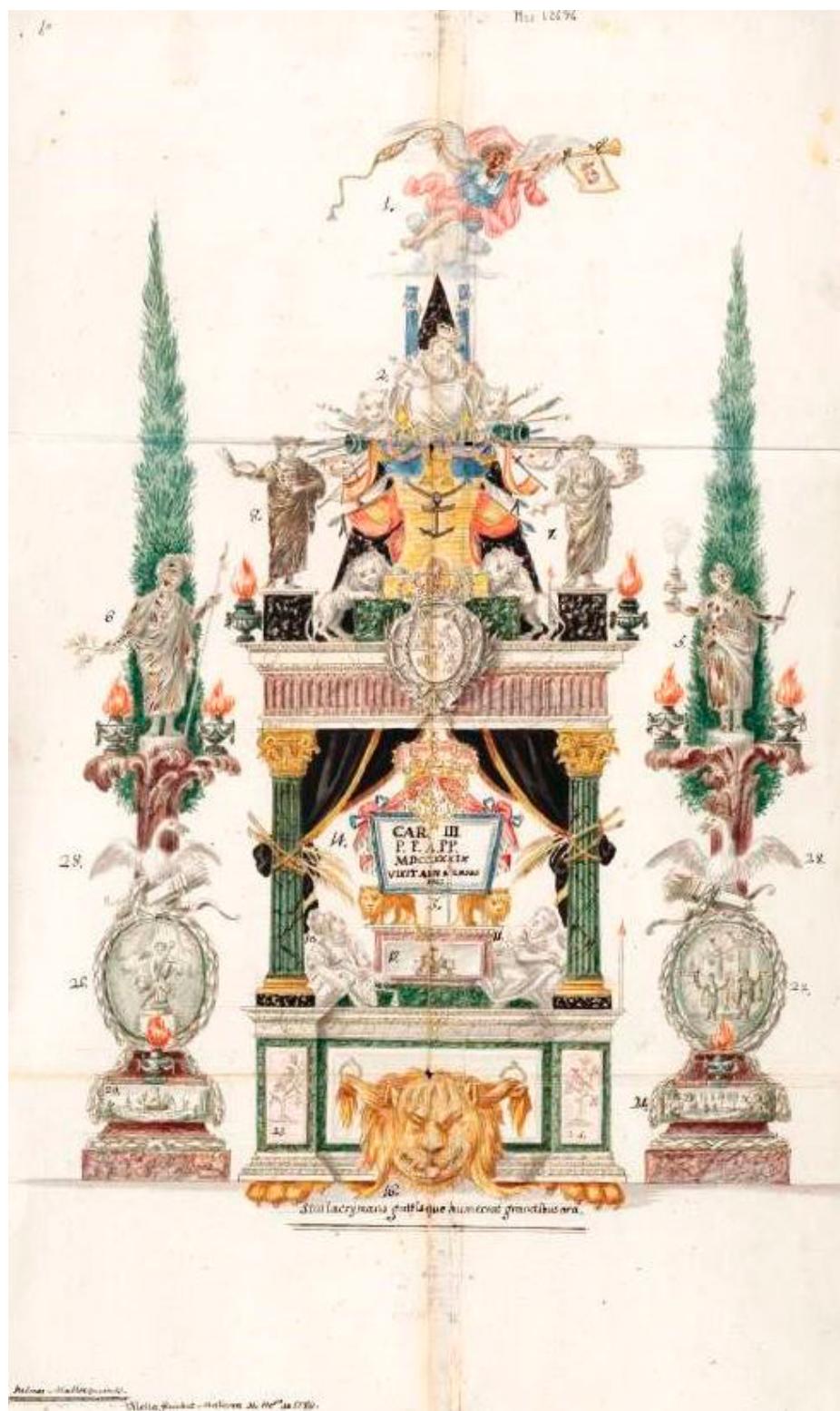


FIGURA 9. PROYECTO DE CRISTÓBAL VILELLA PARA EL CATAFALCO DE CARLOS III
Proyecto sobre cenotafio ó túmulo para las exequias de Carlos III, en la ciudad de Mallorca, 1789.
 Biblioteca Nacional de España.



FIGURA 10. 1834 TÚMULO DE FERNANDO VII EN PALMA DE MALLORCA
Esequias que la muy noble y muy leal ciudad y Reino de Mallorca hizo en la iglesia catedral de la isla el dia veinte y tres de diciembre de mil ochocientos treinta y tres a la católica magestad el rey nuestro señor Don Fernando vii. Impresor Real, D. Felipe Guasp, 1834. Biblioteca de Montserrat.

un Jardín Botánico, un Libro, Herculano, los Barcos de América, el Bombardeo de Argel, el Canal de Manzanares, el Embajador del Gran Señor, el Apolo del Prado, y un Genio. Vilella incluyó en su manuscrito dibujos en detalle de cada una de las esculturas y pinturas que proyectó. Obviamos otros muchos detalles de la decoración y análisis de estos cuadros, que explicaremos en un estudio específico. Pero cabe resaltar, el espíritu eminentemente ilustrado y neoclasicista de la arquitectura y la decoración de este proyecto, una *rara avis* en todo el siglo XVIII mallorquín.

5. EPÍLOGO CLASICISTA

El epílogo clasicista para estas fiestas regias de los mallorquines nos traslada al reinado de Fernando VII, en el que en opinión de Cantarellas la arquitectura mallorquina pasó por un periodo de inactividad. No obstante, la arquitectura efímera siguió siendo constante y con grandes vuelos. Así se levantó un túmulo en la catedral por las víctimas de Madrid en 1814, se celebraron las exequias de Isabel de Braganza⁶³, María Luisa de Borbón y Carlos IV en 1819, las exequias de Lacy en 1820, las del absolutista Strauch y las del monarca francés Luis XVIII en 1824⁶⁴, las exequias de María Josefa Amalia⁶⁵ y a continuación el enlace del rey con María Cristina de Borbón en 1829, para lo que se levantó un templete de corte clasicista a la entrada de la ciudad. No obstante, las penurias económicas impidieron abrir grabados de los túmulos⁶⁶. Fue en ese primer tercio del siglo XIX cuando triunfó el lenguaje clasicista en la arquitectura efímera mallorquina. Podemos comprobarlo en el túmulo levantado para las exequias de Fernando VII en 1833, que en realidad reutilizaba el de María Amalia de Sajonia levantado cuatro años antes [FIG. 10]⁶⁷. Por supuesto, el ritual fúnebre y el enlutado de la Catedral apenas variaron con respecto a siglos precedentes. Reyes de armas plañideros custodiaban el rústico zócalo de la estructura de planta cuadrada. Sobre éste se elevaban tres cuerpos, en el primero dos matronas llorosas y melancólicas se apoyaban sobre una inscripción, a cuyos pies se colocó una lámpara. El segundo cuerpo tenía forma de templete cuadrado sobre machones, abierto con arcos de medio punto sobre columnas toscanas y pebeteros en las esquinas. El tercero era un obelisco sin más adorno. El templete, con cortinas en su interior, permitía vislumbrar el simulacro del féretro con las insignias. El grabado que incluye la relación nos permite comprobar esta asunción de las formas clasicistas cuando ya la arquitectura efímera conmemorativa estaba llegando al final de su esplendor.

63. Transcritas en *Idem*, pp. 39–42.

64. Transcritas en *Idem*, pp. 43–44.

65. *Idem*, pp. 44–46.

66. CANTARELLAS, Catalina: *op. cit.*, p. 222 y SEBASTIÁN Y ALONSO, *op. cit.*, p. 146.

67. *Exequias que la muy noble y muy leal ciudad y Reino de Mallorca hizo en la iglesia catedral de la isla el dia veinte y tres de diciembre de mil ochocientos treinta y tres a la católica magestad el rey nuestro señor Don Fernando VII*. Impresor Real, D. Felipe Guasp, 1834.

FUENTES

BREVE NOTICIA DE LAS FESTIVAS DEMOSTRACIONES que con el plausible motivo de la real proclamacion del señor don Carlos iv hecha en la ciudad de Palma dia 11, de julio de 1789 executó la nobleza mallorquina el dia 12 del propio mes y año., Imprenta Real, Mallorca, s.a.

BREVE, PERO EXACTA RELACIÓN DEL FÚNEBRE OBELISCO alçado en el sumptuoso templo de Santiago de la fidelissima Ciudad de Alcudia en el Reyno de Mallorca, en occasion de las solemnissimas exequias por el Serenissimo Rey de Francia Luis XIV el Grande. Geronimo Frau Impresor, 1716.

CAÑELLES, Miguel: Declamación fúnebre, que en las augustas exequias, que la muy noble, y fidelísima ciudad de Palma capital el reyno de Mallorca consagró el dia 27 de setiembre de 1759 en su santa iglesia Cathedral a la perpetua memoria del Serenísimo Señor don Fernando el Justo VI de Castilla y III de Aragón. Mallorca, Joseph Guasp, 1760.

CORONACION DE NUESTRO CATHÓLICO MONARCA CARLOS TERCERO qve Dios gvarde celebrada en Viena, representada en la Ciudad de Mallorca por los Colegios de Notarios, y escrivanos a 31 de Octubre de 1706. Expressada en esta breve descripción, qve dedican ambos Collegios al Ilustrissima Señro D. Juan Antonio de Pax, y de Orcau, olim de Boxdós, y de Pinos, Conde Savallá, Barn de Vallmoll, &c. Ayudante rEal de su Magesetat, virrey, y capitán Generla en el Reyno de Mallorca, E islas Adjacentes. Mallroca: estampa de Miguel Cerdá y Antich, 1701.

EXACTA DESCRIPCIÓN DE LAS PUBLICAS DEMOSTRACIONES Y FIESTAS, que en la Proclamación de nuestro Augusto Rey y Señor Don Carlos IV hizo la ciudad de Palma capital del Reyno de Mallorca, en el Año de 1789. Mallorca, Imprenta Real, 1789.

EXEQUIAS QUE LA MUY NOBLE Y MUY LEAL CIUDAD Y REINO DE MALLORCA hizo en la iglesia cathedral de la isla el dia veinte y tres de diciembre de mil ochocientos treinta y tres a la católica magestad el rey nuestro señor Don Fernando VII. Impresor Real, D. Felipe Guasp, 1834.

FABREGUES Y BAUÇA, Jaume: Tosco diseño del magestuoso aparato con que la Fidelissima Ciudad de Palma celebró el solemne Acto de levantar Pendones en nombre del Rey nuestro señor don Fernando VI de Castilla, y III de Aragon y Mallorca. Palma de Mallorca: Viuda de Guasp, 1747.

HONRAS FUNERALES, que en generosa, magnifica correspondencia de su Amor, y de su Gratitud consagró a las augustas cenizas del gran Luis XIV. El rey Chritianissimo de Francia La muy Ilustre Ciudad y Reyno de Mallorca. Mallorca, Miguel Capó Impresor, 1716.

LAMENTO FÚNEBRE EN LAS REALES HONRAS, por el rey nuestro señor D. Felipe Quinto monarca de las Españas & c. (que esté en gloria) que consagró la Fidelissima Ciudad de Mallorca, por otro nombre Palma, en la Santa Iglesia Catedral de la misma Ciudad, Capital del Reyno de Mallorca, en el dia 30. Diciembre Viernes de 1746. Mallorca, Imprenta de la Real Audiencia, 1747.

MONTIANO Y LUYANDO, Agustín Gabriel de: Basta copia. De las festivas demostraciones, con que la Fidelissima Ciudad de Palma, y sus nobles patricios han celebrado la feliz proclamación de nuestro amado rey Don Luis I. Palma de Mallorca, Imprenta Pedro Antonio Capó, s.a.

NAVARRO, Pedro: Sermon funebre en las honras y exequias que en noble, y magnifica correspondencia de su leal amor consagró a las augustas cenizas de la Serenissima Señora Da. Maria Barbara de Portugal Reyna de España L. M.M. Yl. Ciudad de Palma capital de el Reyno de Mallorca en su Iglesia Cathedral á 6. de noviembre de 1758 / predicole ...Pedro Nauarro de la Compañía de Jesus... ; dase a la estampa ... por mandado de el... Ayuntamiento. Mallorca, Joseph Guasp, 1759.

NOTICIA DE LAS EXEQUIAS, que la Muy Noble y Muy Leal Ciudad i Reyno de Mallorca hizo en la Iglesia Cathedral de la Isla, el dia 15 de Febrero de 1789. A la Católica Magestad del Señor D. Carlos III, Rey de España i de las Indias. Palma de Mallorca, Imprenta Real, 1789.

PROYECTO SOBRE CENOTAFIO ó túmulo para las exequias de Carlos III, en la ciudad de Mallorca, 1789.

RELACIÓN DE LAS FESTIVAS DEMONSTRACIONES, y real aparato, con que la fidelissima, ile. y noble ciudad de Palma, Capital del Reyno de Mallorca, celebró la real proclamaicón del rey N. señor Don Carlos Tercero. Joseph Guasp, s.a.

DE SALAZAR, Pedro Félix: Guerrero Adonis en la descripción de las reales fiestas, que en la Muy Ilustre Ciudad de Mallorca celebró la Nobilissima Cofradía del Señor san Jorge, a la Coronacion, y Felices Bodas de el Rey nuestro D. Philipo v. Rey de las Españas. Mallorca, Estampa de Melchor Guasp, 1702.

BIBLIOGRAFÍA

- AZCÁRATE LUXÁN, Isabel: *Naturaleza y arte: la fauna de la isla de Mallorca en la obra de Cristóbal Vilella: (siglo xviii)*. Palma, J.J. de Olañeta editor, 1990.
- BALCELLS, Albert (coord.): *Història dels Països Catalans. De 1714 a 1975*. Barcelona, Edhsa, 1980.
- BOTTINEAU, Yves: «Architecture éphémère et baroque espagnol», *Gazette des Beaux Arts*, 71 (1968), pp. 213–230.
- CANTARELLAS, Catalina: *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*. Institut d'Estudis Baleàrics, 1981.
- FESTA I CERIMONIA A PALMA. Palma, Ajuntament de Palma, Serveis d'Arxius i biblioteques, 2003.
- FLORISTÁN, Alfredo (coord.): *Historia de España en la Edad Moderna*. Barcelona, Ariel, 2004.
- FURIÓ, Antonio: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes de Mallorca*. Gelabert Socios, 1839.
- LEÓN PÉREZ, Denise: *Las exequias reales en Madrid durante el primer tercio del siglo XVIII: corte y villa*. León, Universidad de León, 2010.
- : «La pervivencia del gusto barroco y su implicación política en los actos festivos del siglo XVIII: las exequias cortesanas madrileñas», en Arce, Ernesto; Castán, Alberto; Lomba, Concha & Lozano, Juan Carlos (eds.): *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 221–234.
- MÍNGUEZ, Víctor: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*. Castellón, Universitat Jaume I, 2001.
- : «Juan de Caramuel y su *Declaracion Mystica de las Armas de España* (Bruselas, 1636)», *Archivo Español de Arte* (CSIC), 320 (octubre-diciembre 2007), pp. 395–410.
- : «El emperador Carlos V en Belén. El cortejo de los Reyes Magos y las epifanías habsbúrgicas», en Parada López de Corselas, Manuel (ed.): *El Imperio y las Hispanias de Trajano a Carlos V: clasicismo y poder en el arte español*. Bolonia, University of Bolonia Press, pp. 125–139.
- : *La invención de Carlos II. La apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Madrid, CEEH, 2013.
- MÍNGUEZ, Víctor; TORNEL, Pablo & RODRÍGUEZ, Inmaculada: *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599–1802)*. Castellón, Universitat Jaume I, 2010.
- MÍNGUEZ, Víctor; RODRÍGUEZ, Inmaculada; TORNEL, Pablo & CHIVA, Juan: *La fiesta barroca. Los virreinatos americanos (1560–1808)*. Castellón, Universitat Jaume I, Universidad de las Palmas de Gran Canarias, 2012.
- MÍNGUEZ, Víctor; TORNEL, Pablo; CHIVA, Juan & RODRÍGUEZ, Inmaculada: *La fiesta barroca. Los Reinos de Nápoles y Sicilia, 1535–1713*. Castellón, Universitat Jaume I, Biblioteca «Alberto Bombace», 2014.
- PASCUAL RAMOS, Eduardo: «El régimen de gobierno del reino de Mallorca durante el siglo XVIII», en Martínez Millán, José (coord.): *La Corte de los Borbones: Crisis del modelo cortesano*. Polifemo, 2013, pp. 649–685.
- PERELLÓ, Antonia M.: «Dos llibres de festes mallorquins del segle XVII», *Randa*, 23, pp. 11–37.
- : «La fiesta barroca a la Mallorca del segle XVII», *Pedralbes*, 6 (1986), pp. 71–82.
- : «La noblesa i la festa a la Mallorca del Barroc», *Estudis Balearics*, 1989, n.º 34, pp. 37–46.

- RODRÍGUEZ, Inmaculada: «Dos son uno. Discursos iconográficos en torno a la unión entre España y América (1808-1821)», *Semata*, 24 (2011), pp. 263-283.
- SALVÁ, Jaime: «Fiesta caballeresca en el Borne», *Bulletí de la Societat Arqueològica Lulliana*, XXXIII (1972), pp. 287-313.
- SEBASTIÁN, Santiago & ALONSO, Antonio: *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*. Estudio General Luliano, 1973.
- SOTO CABA, Victoria: «Maquinaria efímera dieciochesca: persistencia barroca y reiteraciones en los monumentos funerarios granadinos», *Boletín de Arte*, 9 (1988), pp. 119-134.
- : «El peso de la tradición. Los arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del siglo XVIII» en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1989, pp. 713-718.
- : *Los catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*. Valladolid, UNED, 1992.
- Tous, Jerónimo Juan: *Grabadores mallorquines*. Palma de Mallorca, Instituto de Estudio Baleáricos, CSIC, 1977.

TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA OBRA DE ANTONIO LÓPEZ

TRADITION AND MODERNITY IN ANTONIO LÓPEZ'S WORKS

María Ruiz de Loizaga Martín¹

Recibido: 5/12/2014 · Aceptado: 6/04/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13660>

Resumen

A lo largo de su trayectoria artística, son muchas y muy variadas las influencias que ha recibido Antonio López hasta emerger como el principal representante del realismo español. Esas fuentes tan diversas —pintores del Trecento y el Quattrocento, el cubismo, el surrealismo, la pintura metafísica, el mundo clásico, el arte español, Velázquez, Vermeer, etc.— reflejan su progresiva evolución pictórica, que no presenta rupturas, y evidencian la admiración que siente hacia otros artistas y su conocimiento de la historia del arte antiguo y contemporáneo. Asimismo, algunas de sus obras, como sus vistas aéreas, sugieren su comparación con el impresionismo. El papel que juega la fotografía es un elemento fundamental en esta comparativa. La admiración que despierta no es sólo a nivel profesional, sino también humano. A través de las entrevistas, el receptor es consciente de la humanidad de este genio y del sentido e intención última de su obra.

Palabras clave

Antonio López; realismo; arte contemporáneo; fotografía; impresionismo; tradición; modernidad

Abstract

Antonio López has been the recipient of many different influences throughout his artistic career, crowned by the unofficial title of main figure of Spanish Realism. These sources, that range from Trecento and Quattrocento paintings to Cubism, Surrealism, metaphysical painting, the classic world, Spanish art, Velázquez or Vermeer show a steady pictorial development and demonstrate his admiration for other artists and his knowledge of Ancient and Contemporary art history. In addition, his aerial views can be compared with Impressionism. Photography's role is a basic element in this comparison. His works trigger the admiration both from a

1. Licenciada en Humanidades y Periodismo por la Universidad CEU San Pablo. Becaria FPI de la Universidad CEU San Pablo (loimar_89@hotmail.com).

technical and a human point of view. By the interviews, the public is aware of the humanity of this genius as well as the meaning and the final intention of his work.

Keywords

Antonio López; Realism; Contemporary Art; Photography; Impressionism; Tradition; Modernity

1. UN PINTOR DE TOMELLOSO EN MADRID

Antonio López García nació el 6 de enero de 1936 en Tomelloso, un importante núcleo rural manchego próximo a Ciudad Real. Su familia se dedicaba a la labranza y disfrutaba de una situación acomodada. Antonio, el mayor de cuatro hermanos, muy pronto demostró su inclinación y dotes para el dibujo, habilidades que no pasaron desapercibidas por su tío, Antonio López Torres². Así lo cuenta el propio Antonio López: «Yo hacía mis trabajitos y él vio méritos en ello, facultades, así que se puso a trabajar conmigo todo el verano del año 1949 en Tomelloso. Empecé a pintar con él, entonces no había escuelas y él convenció a mi padre para que me dejara estudiar Bellas Artes»³.

Antonio López Torres (1902–1987) no solo fue el que le abrió el camino para que se dedicara al arte, fue un gran ejemplo con el que poder contrastarse, modelo en su entrega sincera a la pintura. Así lo refleja el propio Antonio López: «Él fue el contacto inicial que tuve con la pintura. Tengo un recuerdo muy vivo de su paleta, grande, con unos colores que me parecían de una brillantez sorprendente»⁴. Asimismo, fue referencia de sus gustos artísticos, pues ambos muestran gran admiración hacia pintores como Velázquez: «Mi tío era gran amante de Velázquez. Su sensibilidad de pintor, su mirada limpia, le permitían comprenderlo sin frases, sin conceptos éticos ni estéticos. Le gustaban muchísimo los retratos de bufones; viéndolos se quedaba extasiado»⁵. Por su parte, también Antonio López, expresa su personal devoción hacia este gran artista: «No hay nadie en el arte español más admirable, más ejemplar, que suponga un paso más positivo hacia lo luminoso, hacia lo bueno»⁶.

Pero, fundamentalmente, Antonio López Torres le influyó como ejemplo artístico. Su tío se dedicó principalmente al retrato, al bodegón y al paisaje, y la cualidad quizá más sobresaliente entre todas las que poseyó fue su *naturalidad*; se podría añadir que su *modestia*, unida al deseo de sacar el máximo partido a lo que tenía delante, circunstancias y motivos. Esa parte, llamémosla así, *moral* dejó una huella indeleble en la forma de ser y de sentir el arte de Antonio López García, quien no se ha cansado de manifestar su admiración y agradecimiento hacia su tío. «Fue una persona providencial. Cada persona tiene las suyas, sus ángeles de la guarda, y mi tío fue uno de ellos»⁷.

Por su parte, Miguel Delibes, tras el encuentro que tuvo con el artista, señala la superación de la obra de Antonio López —aunque éste nunca lo considera así— respecto a la de su tío: «Los elogios aplicados a él los aplicaba a su tío, con quien

2. MIRANDA, Sandra: *Antonio López*. Madrid, Ciro, 2006, p. 17.

3. PITA, Elena: «La belleza es el reflejo de la verdad aunque sea dolorosa», *Descubrir el Arte* 149 (2011), p. 44.

4. BRENSON, Michael: «Entrevista de Michael Brenson con Antonio López» en LÓPEZ, María & CARRILERO, Alfredo (coord.): *Antonio López: proceso de un trabajo. 4 de noviembre 1994–15 enero 1995. Hospital de los Venerables. Sevilla*, FOCUS, 1994, p. 178.

5. LÓPEZ GARCÍA, Antonio: «Una España Velazqueña», *Blanco y Negro*, 28/01/1990, p. xx.

6. *Idem*, p. xxvi.

7. «Cinco obsesiones del genio», *ABC Especiales*. Contenido audiovisual. min. 2:35. En: <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/obsesiones-antonio-lopez.html> [Consultado el 17/11/2014].

de niño mezcló los primeros colores. (...) Y su tío, el de Tomelloso, era realmente un talento natural, pero Antonio era el maestro»⁸.

Junto a esta influencia *vertical* de su tío, Antonio López ha vivido la *transversal*⁹ de sus compañeros generacionales, con los que coincidió y a quienes empezó a tratar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde ingresó en 1950 con muy buena puntuación y desempeñó el papel del *benjamín*, algo que llevó sin dificultad. «La Escuela de San Fernando era de lo mejor que había»¹⁰, ha afirmado. Además de acudir a academias privadas para ejercitarse, los aspirantes solían ir al Casón del Buen Retiro —edificio histórico hoy adscrito al Museo del Prado, pero entonces dedicado a albergar la colección del Museo de Reproducciones Artísticas, un conjunto de vacíos de las mejores esculturas grecorromanas, a través de cuya copia, según el ancestral modelo académico, se lograba el criterio y la soltura necesarios¹¹. Respecto al Museo del Prado, el artista ha señalado que, «en mi caso, tuvo muchísima presencia en aquellos años en los que me estaba formando»¹². Además, durante los cinco años que duraba la carrera, que Antonio López cursó con brillantez, hizo amistades que ha mantenido hasta el presente.

Seducidos primero por la Antigüedad clásica y por la pintura italiana renacentista y, más tarde, por la pintura metafísica, el surrealismo, el realismo europeo y la nueva objetividad, el grupo, conocido como *realistas madrileños*, aportó una nueva mirada al realismo y rompió con la tradición figurativa española, inmediatamente anterior¹³. Concebían el realismo como una dependencia textual, en cierto modo fotográfica, a reproducir las visiones del mundo «tal como son»¹⁴. A este grupo pertenecieron artistas como la pintora María Moreno —con la que Antonio López se casó en 1961 y con la que ha tenido dos hijas— los hermanos Julio y Francisco López Hernández o Amalia Avia. Todos ellos iniciaron un camino artístico que era, en el momento en que se dieron a conocer, comparativamente poco habitual.

Hay que recordar que en España durante la década de 1950, se impuso el arte informalista, que, en Madrid, fraguó una poderosa plataforma, a fines de esta década, con el grupo *El Paso*, con artistas como Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar o Luis Feito. Durante esta época, también alcanzó su consagración internacional el pintor catalán Antoni Tàpies. Simultáneamente, hubo otros grupos españoles que defendieron una abstracción geométrica. También fue el momento en que la obra de los escultores vascos Jorge Oteiza y Eduardo Chillida destacó fuera de España¹⁵. Como señala Antonio López: «Éramos un grupo de pintores que decidimos decir las cosas con un lenguaje diferente, pero en aquella época los

8. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López. Pintura y Escultura*. Madrid, TF Editores, 2011, p. 12.

9. *Idem*, p. 28.

10. GARCÍA, I.: «Entrevista: Antonio López», *Descubrir el Arte* 16 (2000), p. 28.

11. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* pp. 24–25.

12. LÓPEZ, Antonio: «El mundo es hoy más goyesco que velazqueño», *ABC*. 24/10/2011.

13. MIRANDA, Sandra: *op. cit.* p. 8.

14. VIAR, Javier: «Los lugares y el tiempo. Tres cuestiones sobre Antonio López», en SOLANA, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, pp. 64–65.

15. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* pp. 21–22.

abstractos y los realistas estábamos más cerca que ahora, más conectados»¹⁶. Respecto a la abstracción, añade: «Claro que me interesaba muchísimo y me sigue interesando. Yo entiendo muy bien la abstracción y me parece la gran aportación del arte a nuestra época. Es definitiva como referencia y enseñanza para verlo todo. Por algún motivo, no he podido trabajar desde la abstracción»¹⁷.

En definitiva, el adoptar la orientación del realismo como hicieron los realistas madrileños era algo que obligaba a justificarse. La escuela española históricamente se había perfilado como *realista* y, en cierta manera, ello añadía un lastre. Por otro lado, estaban los maestros de las generaciones anteriores, como José Gutiérrez Solana o Ignacio Zuloaga, con su reminiscencia de la *España negra*. Y no se puede olvidar los que eran calificados como *realistas o figurativos de corte académico*, muchos de los cuales eran profesores en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, hay que destacar que el realismo practicado por Antonio López y algunos de sus compañeros en la década de 1950 poco o nada tenía que ver con las actitudes antes descritas; aunque este hecho no significó en absoluto gozar de una posición confortable. Curiosamente, sería en la siguiente década cuando el arte figurativo cobraría un nuevo ímpetu internacional, con el nuevo realismo francés y otras formas, la de nueva figuración europea, el Pop Art, el hiperrealismo, etc¹⁸.

Ser cabeza de la escuela del *realismo madrileño* se veía como algo equivalente a *tradicional*, cuando no, más peyorativamente, *académico*; como alguien aferrado al canon del pasado, que vuelve la espalda a lo moderno y a sus audaces experimentaciones. Se consideraba la contraposición de la vanguardia. Al respecto, Antonio Bonet precisa que este retorno del realismo no se trata de un retorno «a caducas fórmulas académicas (...) ni de un compromiso establecido entre la representación y el querer conservar a todo precio las innovaciones lingüísticas introducidas en el arte desde hace un siglo (...) El replanteamiento de la realidad es algo más profundo e irremisible», testifica¹⁹. Y es que hay que recordar que los artistas del realismo madrileño fraguaron su trayectoria artística a contracorriente, y con todo lo que ello comportaba de marginación o desconfianza. Por tanto, en realidad, Antonio López enarbóló un movimiento de ruptura con la moda de aquella época; su deseo por desarrollar un arte figurativo en absoluto académico, no solo demostró que poseía un temperamento creativo, original e independiente, sino una actitud muy receptiva respecto a lo que la vanguardia internacional podía ofrecerle en esta dirección²⁰.

En este sentido, se expresa Manuel Borja-Villel, director del museo Reina Sofía, al señalar que Antonio López «encarna en los años 50 y 60 esta resistencia del arte figurativo. Mientras que los artistas abstractos buscaban el automatismo, Antonio López busca justamente lo eterno, que es lo que le hace históricamente relevante»²¹.

16. MORALES, Manuel: «Antonio López: 'Mi vocación ha salido bien, parece»», *El País*, 29/04/2011. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/04/29/actualidad/1304028001_850215.html [Consultado el 17/11/2014]

17. García, I.: *op. cit.* p. 28.

18. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* pp. 26 y 28.

19. BONET CORREA, Antonio: «Antonio López García», *Goya: Revista de Arte* 116 (1973), p. 93.

20. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* p. 47.

21. «Los Directores del Prado y el Reina Sofía analizan la obra de Antonio López», *ABC Especiales*. Contenido



FIGURA 1. MUJERES EN DIÁLOGO (1955-1956)

Solana, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011-25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, p. 190.

2. LA DEFINICIÓN DE UN NUEVO LENGUAJE PERSONAL

Son muchas y muy diversas las influencias que Antonio López ha recibido a lo largo de su trayectoria artística. Él mismo expresa ese acercamiento hacia la obra de artistas de otras corrientes: «No soy un pintor que haya dado la espalda con desdén ni con indiferencia a todo lo que estaba ocurriendo alrededor. No tengo temor a aceptar lo que es contrario a lo mío, y en el fondo pienso que no hay tanta distancia entre lo que estamos contando todos, porque vivimos algo muy semejante, y tal vez la diferencia es tan solo de lenguajes»²².

Los primeros óleos de Antonio López se encuadran en lo que se conoce como periodo clásico del autor. El año 1955 fue crucial en su obra: termina sus estudios con numerosos premios y expone una muestra colectiva en las salas de la Dirección General de Bellas Artes. Además, hizo un viaje a Italia —gracias a una beca del Ministerio de Educación, tras ganar el III Concurso Nacional para Artistas Plásticos—, que dejó en sus creaciones una acusada huella y un naciente sentimiento de admiración hacia el arte español, que poco a poco se ha ido acrecentando: «En el arte italiano o en el francés pasas al interior a partir de la seducción del exterior: esas superficies de gran encanto, por ejemplo, de Leonardo. En los españoles (...) cuando entiendes el contenido, la superficie de la pintura española también es de una belleza inmensa, pero no la ves si no ves antes el interior»²³.

Se podría decir que este hecho también sucede en su obra: a primera vista puedes admirar a Antonio López por la maestría que tiene al reflejar con tal exactitud la realidad; sin embargo, esa admiración se incrementa enormemente al entender de dónde viene ese deseo de ser reflejo de la realidad; deseo que emerge del respeto que siente hacia lo creado.

En las obras de Antonio López en la década de los cincuenta se aprecia la influencia de artistas italianos, como *Mujeres en diálogo* (1955) [FIGURA 1], que se puede poner en relación con la obra de Piero della Francesca y, en general, de los pintores italianos del Trecento y el Quattrocento. Los temas de esta época están todavía muy vinculados a su Tomelloso natal; reproduce una y otra vez sus paseos, calles y viviendas²⁴.

El estilo figurativo de obras jóvenes, como *Los novios* (1955) [FIGURA 2], sigue pautas formales derivadas de Daniel Vázquez Díaz (1882–1969), con alguna cercanía en determinados aspectos a Rafael Zabaleta (1907–1960), con cuyo abigarramiento pueden tener relación obras como *Mujeres mirando los aviones*, [FIGURA 3] o incluso identificadas con sus contemporáneos los pintores de la Segunda Escuela de Vallecas, como Carlos Pascual de Lara (1920–1958) o Cirilo Martínez Novillo (1921–2008) a través de algunos de sus bodegones. Enviviéndolo todo está la sombra del realismo metafísico italiano. El novecentismo y la estética del «retorno al orden», con

multimedia. 0:30 min. En: <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/directores-prado-reina-sofia.html> [Consultado el 17/11/2014].

22. CALVO SERRALLER, Francisco.: *El arte visto por los artistas*. Madrid. Taurus. 1987, p. 121.

23. LÓPEZ GARCÍA, Antonio: *op. cit.* p. XXII.

24. ESTEBAN LEAL, Paloma: «Antonio López: el instante eterno», *Descubrir el Arte* (149) 2011, pp. 38–40.



FIGURA 2. LOS NOVIOS (1955)
Ibidem, p. 191.



FIGURA 3. MUJERES MIRANDO LOS AVIONES (1953-1954)
Ibidem, p. 187.

el siempre presente recuerdo del cubismo, aparecen a su lado²⁵. Respecto al cubismo, Antonio López ensalza la figura de Juan Gris, uno de los exponentes de esta corriente artística: «Es uno de los pintores más ejemplares de este siglo. No tiene la capacidad de Picasso o Klee, pero en sus buenos momentos su pintura es de una belleza, una dignidad y una intensidad espiritual absolutamente maravillosas»²⁶. Éste es un ejemplo más de la admiración que Antonio López siente hacia el estilo de otros artistas diferente al que él ha seguido.

Junto a esa visión metafísica, está el componente surrealista o mágico, esa realidad transformada por el misterio en la que ocurren acontecimientos insólitos, estremecedores o muy inquietantes, pero testigos de otra realidad. Hay que recordar que el surrealismo fue un movimiento iniciado en 1924. Al romper los límites entre el mundo interior y exterior, quería liberar el subconsciente, reconciliarlo con la conciencia y liberar a la humanidad de los grilletes de la lógica y la razón. La influencia intelectual probablemente más significativa para los surrealistas fue Freud. El subconsciente, los sueños y las teorías freudianas en general fueron utilizados por los surrealistas como repertorios de imágenes reprimidas para explotarlas a voluntad.

Fundamentalmente, es en *La lámpara* (1959) [FIGURA 4] donde hace su aparición uno de los temas más profundamente enraizados en la estética surrealista: la mujer volante. Sobre un fondo en el que una pareja atraviesa una solitaria calle iluminada únicamente por el resplandor de la luna, surge una figura femenina encaramada junto a una lámpara que cuelga del techo. El desconcierto que produce esta escena es todavía mayor si se repara tanto en el plato de cerámica que levita junto al marco de una puerta, como, más que nada, en el hecho de que la mujer y la lámpara están inmersas en el interior de una vivienda, interior prácticamente superpuesto a la escena nocturna que se desarrolla muros afuera. Antonio López introduce así una de las técnicas más empleadas por el surrealismo histórico, el *dépaysement réflechi* o desorientación reflexiva, consistente en plasmar en espacios perfectamente lógicos —conseguidos incluso a través de sus perspectivas renacentistas—, objetos extraños entre sí o situados fuera de su contexto habitual²⁷. El propio Antonio López explica la influencia que el surrealismo ha tenido en su obra: «El surrealismo para mí va muy unido a la pintura metafísica de Carrà, De Chirico y algunos pintores como Arturo Martini. Iba todo muy mezclado con otras cosas, no estaba en estado puro. El surrealismo es muy sugestivo. (...) Nos vimos influidos casi todos por él, en mi caso a través de un lenguaje figurativo»²⁸.

El ambiente de pintura italiana metafísica está también presente en otros cuadros de los años cincuenta. De Chirico, Carrá, Sironi, Casorati, Arturo Marini, Savinio y Campigli —con su obra de los años veinte—, los alumbran con mayor o menor intensidad. Esta influencia se puede percibir en obras como *Desnudo y maniquí*

25. VIAR, Javier: *op. cit.* pp. 64–65.

26. LÓPEZ GARCÍA, Antonio.: «Obra solemne y silenciosa», ABC, 22/03/1987. En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/03/22/144.html> [Consultado el 11/11/2014]

27. ESTEBAN LEAL, Paloma: *op. cit.* p. 40.

28. GARCÍA, I.: *op. cit.* p. 28.

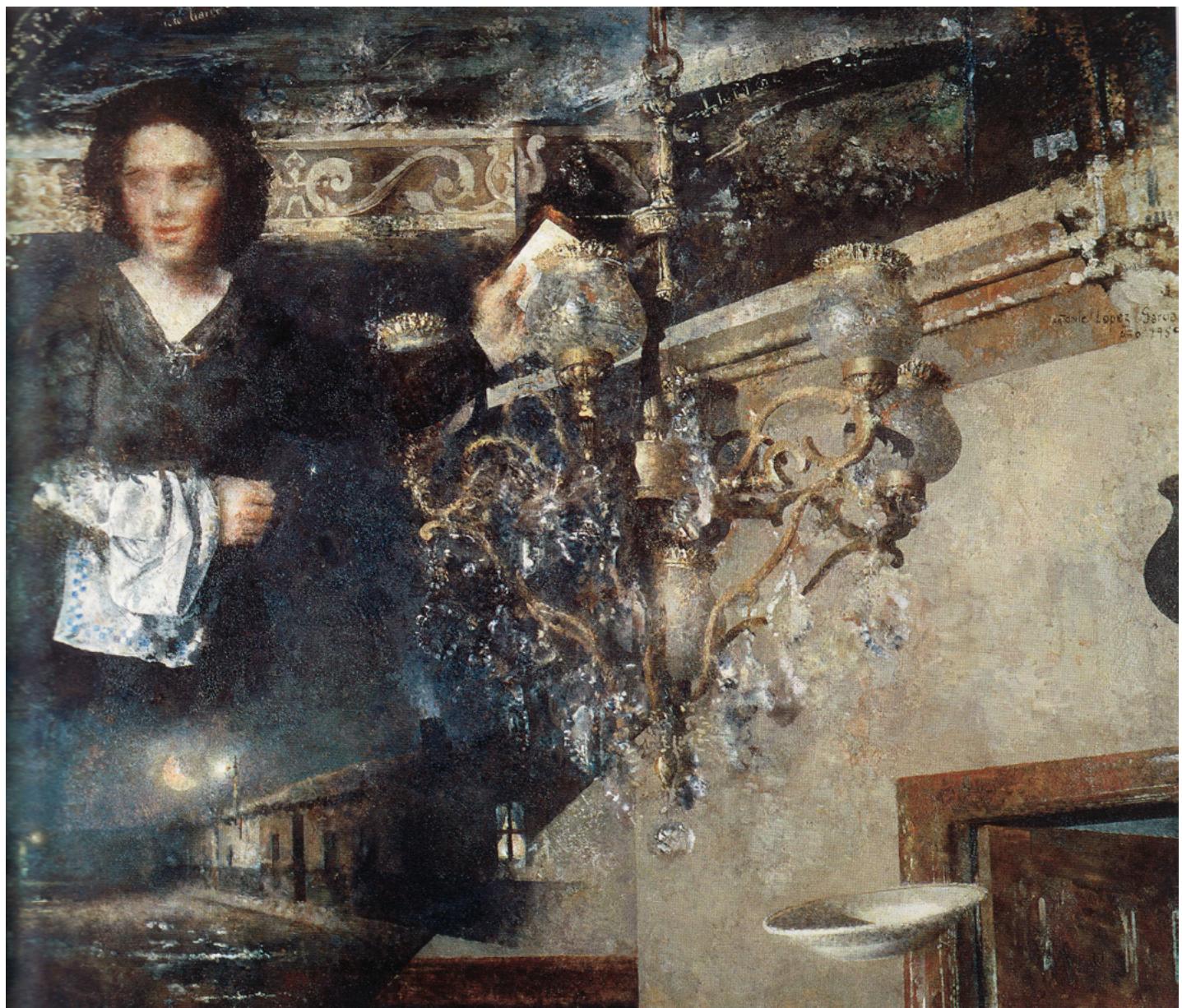


FIGURA 4. LA LÁMPARA (1959)
Ibidem, p. 205.

(1953) [FIGURA 5]. Picasso, el novecentismo, Vázquez Díaz y quizás Cristóbal Ruiz configuran la intimidad escultórica de *Josefina leyendo* (1953) [FIGURA 6]²⁹.

Poco a poco, la presencia de asociaciones visuales, que llenaban los cuadros de densidad poética y lo dotaban de una redundante expresividad, fue desapareciendo para dejar más desnudo el puro escenario. La presencia del arte italiano en sus claves de pintura metafísica y de primitivismo conduce, tanto en los autores italianos como en Antonio López, a establecer los respectivos vínculos con el mundo clásico, el mundo romano en especial, cuyo conocimiento académico le resultaba lógicamente cercano desde sus propios estudios de pintura. Ejemplo de ello es el sentido profundo y la fuerza de sus retratos dobles³⁰. Él mismo expresa su admiración hacia el clasicismo: «Amo el mundo antiguo de forma muy profunda, como Giacometti, como Bacon. Es casi inevitable»³¹.

A partir de la década de 1960, su trabajo se dividirá entre obras plenamente realistas y obras en las que combina elementos reales con otros imaginarios, oníricos, surrealistas o misteriosos, como *La alacena* (1962–1963) [FIGURA 7]. Es a partir de 1966 cuando su obra se torna más realista³². Antonio López se centra en la representación de objetos y figuras. Pinta, esculpe o dibuja en profundidad aquello que ve, todo lo que le emociona, lo que conoce y pertenece a su entorno físico y afectivo más inmediato y cotidiano.

Como vemos, por tanto, son muchas las influencias que Antonio López ha recibido en su obra —como él mismo señala: «Mi formación como pintor se ha nutrido de fuentes tan diversas...»³³— y que han sido asimiladas y plasmadas en sus trabajos, en los que se puede atisbar una notable evolución. Sin embargo, dicho desarrollo se ha producido progresivamente, sin intermitencias ni discontinuidades. Así lo expresa el propio artista: «Creo que hay algo que está presente en toda la obra, y debo de ser yo mismo, mi espíritu, mi sensibilidad, lo que le da unidad. (...) Yo no he cambiado por decisión, digamos, intelectual, voluntaria. Quizás por esa razón no existen saltos en mi obra; no hay esas decisiones de otros pintores de cambiar y hacer otra cosa distinta de lo que hacían»³⁴.

A través de este estudio de las influencias que ha recibido Antonio López se extrae la idea de su conocimiento de la historia del arte antiguo y contemporáneo sin ninguna crítica desde una perspectiva cerrada. Es un artista que está muy al tanto de las tendencias de cada momento y las comenta con enorme libertad, sin crear ninguna línea divisoria previa. Está muy centrado en lo suyo, pero precisamente eso es lo que le lleva a respetar y apreciar lo que hacen los demás. Él mismo resume su evolución: «Partí de cosas plásticas, después hay un clima de surrealismo y más

29. VIAR, Javier.: *op. cit.* pp. 70–71.

30. VIAR, Javier: *op. cit.* pp. 73–75.

31. PULIDO, Natividad: «Me llevo muy bien con el trabajo últimamente», ABC, 13/06/2011. En: <http://www.abc.es/20110612/cultura-arte/abci-antonio-lopez-entrevista-principal-201106120013.html> [Consultado 11/11/2014].

32. LUENGO, Paula: «Apuntes biográficos», en SOLANA, Guillermo (dir.): *Antonio López...*, pp. 259–260.

33. «Discurso de investidura de Antonio López como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia. Contenido audiovisual. min. 1:13. En: <http://tv.um.es/video?id=53281> [Consultado el 6/11/2014].

34. CALVO SERRALLER, Francisco: *El arte visto...* pp. 121–122.



FIGURA 5. DESNUDO Y MANIQUÍ (1953)
Ibidem, p. 71.



FIGURA 6. JOSEFINA LEYENDO (1953)
Ibidem, p. 186.

tarde todo eso va suavizándose, va desapareciendo y va apareciendo de una manera más nítida la realidad»³⁵.

Sin embargo, en ocasiones sí se entreve entre sus palabras cierto desconcierto hacia algunas de las manifestaciones artísticas actuales: «Nunca se ha hecho un arte tan explícitamente dramático, oscuro y desesperanzado como ahora. La gran figuración nos muestra un ser humano peligroso y sin norte. El artista solo describe lo que ve»³⁶. En otra ocasión, señaló que el arte de hoy día «está en manos del dinero y tiene todos los fallos de una sociedad prepotente y caprichosa»³⁷ y que el problema de este arte «es que ya no sabemos qué pintar»³⁸.

Cuando uno mira uno de sus cuadros comprueba que su pintura se ha hecho cada vez más transparente. Ésta es quizás la estela de Velázquez y de Vermeer. José Antonio Fernández Ordóñez (1933-2000) señala: «Sin dejar de tener una sutil comprensión para todos los artistas que conocía —por opuestas que fueran sus obras—, Antonio ha seguido su camino, con muchas dudas pero sin titubeos, sin escepticismo, con la seguridad íntima de que no tenía otra ruta diferente a la de su conciencia, su voz interior»³⁹.

35. FERNÁNDEZ BRASSO, Miguel: *La realidad en Antonio López García*, Madrid, Rayuela, 1978, p. 78.

36. GARCÍA, Ángeles: «Antonio López: 'No piensen que soy un vago'», *El País*, 3/12/2014. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/actualidad/1417601573_572807.html [Consultado el 4/12/2014].

37. LINERA PAREDES, Reyes: «Antonio López: 'El arte ha tocado fondo y está en manos del dinero'», *El País*, 5/07/2013. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/05/actualidad/1373039038_335221.html [Consultado el 4/12/2014].

38. DORIA, S.: «Antonio López: 'El problema del arte actual es que ya no sabemos qué pintar'», *ABC*, 27/10/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141024/abci-antonio-lopez-problema-arte-201410232016.html> [Consultado el 4/12/2014].

39. MIRANDA, Sandra: *op. cit.* p. 154.



FIGURA 7. LA ALACENA (1962-1963)
Ibidem, p. 110.

El arte se nutre de experiencia técnica y existencial; por ello, se puede considerar la actual edad del artista como la de plena madurez del creador. Desde 1957 hasta la actualidad, son muchas las exposiciones tanto a nivel nacional como internacional en las que ha participado. En concreto, en ese año se celebró su primera exposición individual, en el Ateneo de Madrid, con la que consiguió afianzarse como artista, pues la crítica descubrió en él al pintor que representaría la nueva corriente del realismo madrileño.

Es fundamental también señalar algunas otras fechas importantes en su trayectoria artística. Así, en 1961, tiene lugar una exposición individual en la Galería Biosca de Madrid y tres años más tarde es nombrado profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, cargo que ocupará hasta 1969. En 1965, la Staempfli de Nueva York le organiza su primera exposición individual en Estados Unidos; tres años después, la galería organizará una segunda muestra con la que se dará a conocer al artista internacionalmente. En 1985 es nombrado Premio Príncipe de Asturias de las Artes y además tiene lugar la primera exposición retrospectiva organizada por la Fundación Juan March en el Museo de Albacete.

Un año más tarde, recibe la Medalla de oro de Castilla la Mancha y se organiza una exposición individual en la galería Marlborough en Nueva York que supone una nueva toma de contacto con el público norteamericano. La muestra viajará después, en versión reducida, a la sede londinense de la galería. Por otro lado, en 1990, recibe la Medalla de oro de la Comunidad de Madrid y dos años después, el director de cine Víctor Erice realiza el largometraje *El sol del membrillo*, centrado en el proceso creativo de Antonio López mientras pinta un árbol de membrillo en el patio de su casa. Esta película es galardonada en el Festival de Cine de Cannes, en el Chicago International Film Festival y en el Festival de Cine de Montreal. En 1993 es nombrado miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y tiene lugar la gran exposición antológica del artista en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Entre 1994 y 1995 se celebra otra exposición de su obra en el Hospital de los Venerables de Sevilla. En 1998 es nombrado miembro del Real Patronato del Museo del Prado, cargo que ocupará hasta mayo de 2009. En 2004 es nombrado miembro honorario de la *American Academy of Arts and Letters* de Nueva York. Dos años más tarde, le es otorgado el premio Velázquez de las Artes Plásticas, en 2010 es inaugurada su escultura monumental *La mujer de Coslada* [FIGURA 8], en este municipio madrileño y en 2011 tuvo lugar una exposición antológica de su obra que tuvo una gran repercusión.

En ese mismo año fue investido Doctor honoris causa por la Universidad de Navarra y en 2012, fue premiado con la Medalla Internacional de las Artes. A comienzos de este año también fue investido Doctor honoris causa por la Universidad de Murcia.

Actualmente, Antonio López acaba de hacer entrega de una de sus obras más esperadas, el retrato de la Familia Real. En relación a las críticas recibidas por su *demora*, él contesta: «Hacía mucho tiempo que yo no trabajaba con personas. Si se fijan en mi obra de las últimas décadas tal como se vio en mi exposición en el Museo Thyssen, mis cuadros están llenos de paisajes. La naturaleza o las escenas urbanas, siempre sin gente, están en el núcleo de mi obra. Hacía muchísimos años

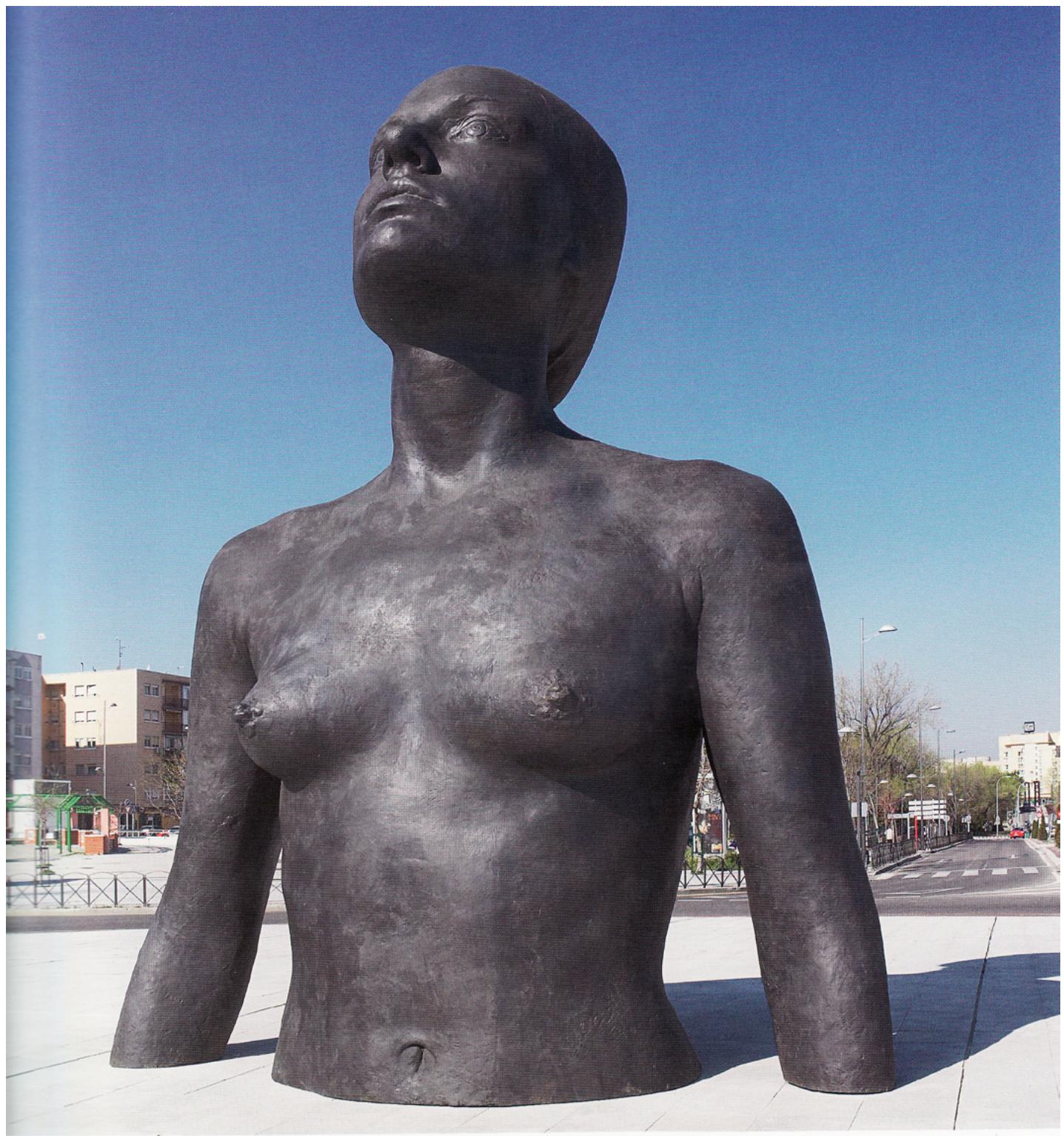


FIGURA 8. LA MUJER DE COSLADA (2010)
Ibidem, p. 57.

que no hacía retratos. Ha sido bueno retomar la relación con las personas, pero también me ha sido muy difícil»⁴⁰.

Además, frecuentemente es solicitado para ser miembro de jurados de artes plásticas y para dirigir talleres de jóvenes profesionales, algo que no es solo consecuencia de su fama, sino del interés que siempre ha demostrado por la enseñanza artística. Por último, no hay que olvidar su comparecencia en cursos, seminarios o coloquios para hablar del arte en general o del suyo propio⁴¹. Como vemos, a pesar de sus 78 años, Antonio López es un artista con una actividad asombrosa y cuyo trabajo cada vez cosecha un mayor éxito y expectación.

Son inmensos los elogios dedicados a la personalidad de Antonio López. Se ha dicho que «todos los pintores españoles han pasado alguna vez por la criba o el rastrillo de la crítica más o menos severa. Todos menos acaso uno solo: Antonio López. Incuestionado, intocable, blindado por un extraordinario respeto de público y crítica»⁴². También se ha escrito: «Antonio López [es] un pintor, todavía en activo, que a sus setenta y cinco años arrastra desde hace ya tiempo la aureola de la condición de mito local»⁴³.

Juan Manuel Bonet, crítico de arte de ABC, declara: «Todo lo que ha pasado por sus manos, lo ha embullido de una especial magia. Es un pintor absolutamente ejemplar y sobre todo por el tesón que ha tenido en proseguir con su senda, digan lo que digan. Esa es quizás la lección moral de Antonio López»⁴⁴. Por su parte, uno de los críticos de arte de Italia más famosos, Vittorio Sgarbi, le define como «el más grande artista vivo»⁴⁵.

Suscita constantes elogios hacia su persona y obra. Hay que señalar al respecto que la vida y obra de un artista son inseparables; así, señalará Miguel Delibes: «¿Qué admirar más de Antonio? ¿Su persona o su obra? Su bondad, la modestia machadiana de su aliño indumentario, su humildad creadora, su absorbente profesionalidad, el afán de apartarse, de desplazar sobre otros su valía»⁴⁶.

Por su parte, escritores como José María Carrascal hacen especial hincapié en la profundidad y trasfondo de la obra del artista, que no se contenta con mostrarnos el cuerpo de cuanto pinta, sino que «quiere mostrarnos también su alma. De ahí que su obra sea intemporal, inclasificable, más allá de leyes físicas que nos sujetan a un lugar y tiempo determinado, ni a una moda o estilo que la hagan transitoria y predecible. Nada hay de trivial, todo es sustancia en ella»⁴⁷. En definitiva, Antonio López pinta algo más que la realidad: lo emocionante de la verdad.

40. GARCÍA, Ángeles: *op. cit.* En: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/actualidad/1417601573_572807.html [Consultado el 4/12/2014].

41. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* p. 38.

42. VERDÚ, Vicente: «Antonio López y la muerte», *El País*, 30/06/2011. En: http://elpais.com/diario/2011/06/30/cultura/1309384804_850215.html [Consultado el 17/11/2014].

43. SIERRA, Rafael: «En la corte de Antonio López», *Descubrir el Arte* (149), 2011, p. 3.

44. «La crítica de Juan Manuel Bonet», *ABC Especiales*, 2:40 min. Contenido multimedia <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/el-critico-de-abc.html>.

45. GÓMEZ FUENTES, Ángel: «Caravaggio contra Antonio López», *El Mundo*, 21/07/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140721/abci-caravaggio-antonio-lopez-201407211258.html> [Consultado el 17/11/2014].

46. CALVO SERRALLER, Francisco: *Antonio López...* p. 12.

47. CARRASCAL José M.^a: «Antonio López», *ABC*, 1/07/2011.

Es fundamental señalar la excepcional personalidad de Antonio López. La excentricidad de otros artistas es opuesta a la sencillez de este pintor. Es curioso, porque admira a grandes maestros desde el punto de vista técnico, pero no desde su humanidad. Quizás se podría plantear que su éxito se debe a la sencillez del artista; el espectador se identifica con él con mayor facilidad, frente a la subjetividad de otros maestros.

A través de las entrevistas descubrimos lo más íntimo del artista, como su emoción al contemplar a los niños —«Cuando voy en el Metro y aparece una señora con un cochecito con un niño, al verlo, la vida se ilumina. Tienen un encanto irresistible»⁴⁸—, afirmación a partir de la cual se revela su sensibilidad. También en las entrevistas Antonio López se desnuda y habla de sus *indignaciones*: «El dinero, el capital, está marcando una forma de vida que a mí me parece un espectáculo terrible»⁴⁹.

Hace también en ellas importantes llamamientos: «Hay que hacer una llamada a encontrar el placer en las cosas básicas y renunciar a lo innecesario»⁵⁰, e incide en la importancia de su esposa: «Mari sigue teniendo para mí un significado enorme y a pesar de los años, del deterioro físico, su alma sigue estando ahí (se emociona al hablar de su mujer)»⁵¹.

Asimismo descubrimos verdaderas lecciones para la vida: «El ser humano inteligente y con conciencia pacta bien, el que no es así, hace trampas y crea problemas; hasta ahí llega la libertad. Y sabes dónde creo que está el secreto, en el placer de ceder a los demás; si la inteligencia no va unida a la bondad, crea monstruos»⁵². Antonio López es un hombre cercano, accesible, diferente de gran parte de los *genios* del arte contemporáneo.

En las entrevistas también se descubre su evolución personal. «Soy más libre que cuando era joven. Me ha costado mucho llegar a algo parecido a la estima por la vida y por mí mismo. El camino ha sido complicado. Hacerme a mí mismo ha sido doloroso»⁵³, confiesa. «Me llevo mejor con el mundo por evolución mía; con el mundo y conmigo mismo: ahora soy más alegre»⁵⁴, concluye en otra ocasión.

También en ellas se puede apreciar su concepción acerca de su profesión: «El artista es como un mago con capacidad de fascinar a los demás. (...) En el caso de esa gente [como Miguel Ángel o Leonardo] que ha tenido que establecer una lucha difícil, demuestra gran capacidad de heroísmo. Y, afortunadamente, si existe esa gente, es porque, si no, el arte no será esa cosa sagrada que puede inspirar respeto. Sólo sería una actividad más»⁵⁵.

48. PULIDO, Natividad.: *op. cit.* En: <http://www.abc.es/20110612/cultura-arte/abci-antonio-lopez-entrevista-princial-201106120013.html> [Consultado el 17/11/2014].

49. GARCÍA, I.: *op. cit.*, p. 32.

50. GARCÍA, Ángeles: «Ha sido doloroso hacerme a mí mismo», *El País*, 17/06/2011. En: http://elpais.com/diario/2011/06/17/cultura/1308261601_850215.html [Consultado el 11/11/2014].

51. PULIDO, Natividad.: *op. cit.* En: <http://www.abc.es/20110612/cultura-arte/abci-antonio-lopez-entrevista-princial-201106120013.html> [Consultado el 17/11/2014].

52. PITA, Elena: *op. cit.*, p. 47.

53. García, Ángeles.: *op. cit.* En: http://elpais.com/diario/2011/06/17/cultura/1308261601_850215.html [Consultado el 11/11/2014].

54. PITA, Elena: *op. cit.*, p. 43.

55. GARCÍA, I.: *op. cit.* p. 32.

Igualmente, señala su evolución como artista: «Yo no he sido un pintor de rupturas, cambios intencionados, pero sí ha habido una evolución, lenta, como la que vives en el cuerpo. Ese desplazamiento hacia la serenidad y la luz»⁵⁶, y las inquietudes más íntimas del trabajo del artista, sus motivos pictóricos, su evolución y su fin: «Pienso que los motivos que han movido, como punto de partida, han sido los mismos casi desde el principio (...) Las diferencias o cambios en la forma de interpretarlos no han sido voluntarios, en general, sino derivados de la transformación del paso del tiempo, que marca nuestro ser físico y que inevitablemente pasa a todo lo que hacemos»⁵⁷.

En muchas entrevistas, ahonda en el concepto de la belleza, como «reflejo de la verdad aunque sea dolorosa»⁵⁸. Y en otra ocasión, señalará que en el arte distingue lo que para él expresa verdad «de otro que me parece más estafador»⁵⁹. Su obra le parece «atrayente y enigmática: el punto de partida del arte hoy es siempre este. No puede decir que es bello el punto de partida de Bacon (1561–1626) cuando pinta a un hombre deformado, pero su pintura tiene grandeza. Esto es la nueva belleza»⁶⁰.

También profundizará sobre la religión: «En el fondo de todo hombre está el carácter de lo religioso y aunque no crea en ninguna religión y se aparte de ellas, ese sentimiento se manifestará de muchas maneras. Creo que en el ser humano hay algo muy misterioso que tiene que ver con el espíritu, por eso hace arte. Lo artístico y lo espiritual nace de las buenas personas, de su parte noble y su sed de conocimiento»⁶¹. Y en otra entrevista, ratifica: «en algún lugar muy hondo queda ese fondo religioso»⁶².

El artista ahonda en el concepto del arte, en su evolución hasta llegar al momento actual, en el que predomina un lenguaje por lo general más inaccesible, aunque siempre conserva la huella de ese deseo del conocimiento: «El arte con mayúsculas no es elitista, no lo es Giacometti, ni Rothko ni Paul Klee, pero es un lenguaje que se entiende mejor cuando se conoce. (...) El arte sigue siendo un camino que busca el conocimiento para expresarse mejor, aunque su comprensión es hoy más difícil precisamente porque su lenguaje se ha decodificado. El arte tenía una función didáctica pero desde el impresionismo buscó aspectos más misteriosos, que tienen que ver sobre todo con el sentimiento»⁶³.

Esa sed de conocimiento es subrayada por el artista, que plantea que son las personas las que «sobrepasan el aprendizaje básico y se adentran con un impulso y una fe irresistible en el misterio del conocimiento de las cosas para saber un poco más, para conocer y entender un poco más, para tratar de ser mejores, más útiles

56. PITA, Elena: *op. cit.*, p. 44.

57. LÓPEZ, Antonio: «Sobre mi exposición», en SOLANA, Guillermo (dir.): *Antonio López...*, p. 17.

58. PITA, Elena: *op. cit.*, p. 45.

59. *Idem*, p. 47.

60. *Idem*, p. 45.

61. *Idem*, p. 46.

62. BRENSON, Michael: *op. cit.*, p. 182.

63. PITA, Elena: *op. cit.*, p. 47.

a los semejantes, para comprender un poco más el enigma de la vida y de nosotros mismos»⁶⁴.

En otra ocasión, concluye: «El arte siempre ha sido la expresión del misterio del mundo. El valor del espacio conquistado es la expresión de los sentimientos profundos, que nunca cambian. Ahí radica la veracidad del arte»⁶⁵.

3. LA HERENCIA IMPRESIONISTA Y LA MODERNIDAD FOTOGRÁFICA

El estudio de los trabajos de Antonio López, más concretamente de sus paisajes y vistas aéreas, puede sugerir su comparación con las obras impresionistas. Monet, junto con Manet, Renoir, Pisarro, Sisley y Degas, fueron los máximos representantes del impresionismo y dieron cabida a algo fundamental en las vanguardias: el mundo de las sensaciones, la subjetividad. Lo que buscaban era una obra espontánea, no una obra calculada. A través de esta afirmación, se puede establecer la que quizás sea la diferencia más importante entre los impresionistas y Antonio López. Al contrario que estos, el artista español lleva al límite su meticulosidad y necesidad de plasmar lo más perfectamente posible aquello que representa. Esa minuciosidad y excesivo cuidado de Antonio López le distancia de raíz de la espontaneidad y la rápida factura propias de los trabajos impresionistas.

Por otro lado, el principal objetivo de estos pintores era captar la impresión a través del arte. Defendieron que la realidad no es algo fijo, sino efímero debido fundamentalmente a la luz, verdadera protagonista de la pintura impresionista. Nos adentramos así en otra similitud entre estos artistas y Antonio López: la importancia de la luz. Para el pintor español, la luz es también clave en su obra. Al respecto, ha confesado: «Además, la luz lo unifica todo, lo embellece todo»⁶⁶ o «todo depende de la luz»⁶⁷. Debido a ella es por lo que, en muchos de sus cuadros, decide estar poco más de un cuarto de hora en el lugar que quiere representar, tiempo en que la luz permanece estable, para así poder reflejar esa luz elegida en su obra. Esto va unido al hecho de que muchos de sus trabajos los realiza fuera de su taller, como sus visitas madrileñas, lo que conlleva dificultades añadidas. Y es que Antonio López no es solo un pintor de estudio. Como señala Javier Viar: «Pocos pintores como él se enfrentan a las dificultades de trabajar en circunstancias hostiles, o cuando menos incómodas, que no hacen pensar en el refugio del estudio. Él ha trabajado tanto en un picacho como en su jardín, en el metro de Madrid como en terrazas de casas ajena, o en mitad de la Gran Vía»⁶⁸.

64. LÓPEZ GARCÍA, Antonio: «Todos los lugares son sagrados», ABC, 27/10/2011. En: <http://www.abc.es/historico-opinion/index.asp?ff=20111027&idn=1501985345976> [Consultado el 17/11/2014].

65. FERNÁNDEZ-GUDIEBA, Santiago: «El arte es la expresión del misterio del mundo». En online Revista Universidad de Navarra. 2006. En: <http://www.unav.es/redaccion/reportaje/201006.html> [Consultado el 11/11/2014].

66. SOLANA, Guillermo: «El viaje sin fin de A.L.G.» en SOLANA, Guillermo (dir.): *Antonio López...*, p. 48.

67. MÉNDEZ, José: «Antonio López. Todo depende de la luz», *Revista de Occidente* 128 (1992), p. 148.

68. MIRANDA, Sandra.: *op. cit.* p. 156.

De este modo, nos introducimos en otra de las grandes novedades de los impresionistas: trabajar al aire libre. Estos pintores captaban las impresiones fugaces de la naturaleza. Sin embargo, las consecuencias de pintar al aire libre serán diferentes en los impresionistas y en Antonio López. En el caso de los impresionistas, este hecho les llevará a reducir el tamaño de sus lienzos, al mismo tiempo que incidirá en la técnica: el dibujo se diluye y se imponen las manchas de color. Destacarán pinceladas rápidas, cortas. En cambio, Antonio López no rehúye los grandes formatos y sus pinceladas siguen siendo igual de precisas que las de sus obras realizadas en su taller.

El realizar las obras al aire libre también hará que los impresionistas se interesen por realizar un minucioso estudio de la luz. Así, Monet fue consciente de que la obra no tenía por qué ser una obra independiente; por ello, propuso la obra de arte como una serie donde se trabaja un mismo motivo, a diferentes horas del día para captar de forma más completa la realidad y las diferencias lumínicas. Aclaró que esa serie no tenía que ser una repetición esquemática y sistemática del motivo; sino que implicaba captar instantes concretos reflejados en la variación lumínica. De este modo, realizó sus célebres series de *La estación de Saint-Lazare* (1877) o de *La catedral de Rouen* (1892-1894), en las que su objetivo era poner de manifiesto que la luz es la que convierte la realidad en algo cambiante y fugaz. Últimamente, junto con otros trabajos, Antonio López está inmerso en la serie de las nuevas visiones de la Gran Vía, donde lo que pretende es precisamente representar un mismo motivo, la Gran Vía, a diferentes horas del día: al amanecer (*Gran Vía, 1 de agosto, 7:30 horas*) [FIGURA 9], por la mañana (*Gran Vía, 1 de agosto, 10:15 horas*) [FIGURA 10], a mediodía (*Gran Vía, 1 de agosto, 13:00 horas*) [FIGURA 11], por la tarde (*Gran Vía, 1 de agosto, 13:45 horas* [FIGURA 12], *Gran Vía, 1 de agosto, 16:00 horas* [FIGURA 13], *Gran Vía, 1 de agosto, 19:15 horas* [FIGURA 14]) o al atardecer (*Gran Vía, 1 de agosto, 21:00 horas*) [FIGURA 15]. Incorporar las horas a las que están tomadas las diferentes vistas en sus títulos reincide en la importancia del tiempo y de la luz para este artista.

Asimismo, se debe hacer mención a la relación entre estos artistas y la fotografía. Como consecuencia del descubrimiento de la fotografía, ningún artista pudo enfrentarse con su obra sin conocer en cierta medida este nuevo medio de expresión visual; y lo mismo cabe decir de los fotógrafos, a quienes les era esencial un conocimiento de las otras artes visuales. Por mucho que contribuyeran otros factores a formar el carácter de la pintura impresionista, no se puede negar que el papel de la fotografía fue fundamental⁶⁹.

Para empezar, hay que recordar que los jóvenes pintores impresionistas aparecieron en París a comienzos de los años sesenta del siglo XIX, en plena batalla entre la fotografía y el arte. Su influencia es evidente; como muestra de ello es el hecho de que la primera exposición de estos pintores tuvo lugar en el taller de Nadar, importante fotógrafo francés que cedió sus talleres para la exposición. Como señala Giulio Carlo Argan, es difícil decir si era mayor el interés del fotógrafo por los pintores impresionistas que el de aquellos pintores por la fotografía; en todo

69. SCHARF, Aaron: *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid. 2001. p. 190.



FIGURA 9. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 7:30 HORAS (2009–2011)

Ibidem, p. 143.



FIGURA 10. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 10:15 HORAS (2008–2011)
Ibidem, p. 144.



FIGURA 11. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 13:00 HORAS (2010–2011)
Ibidem, p. 145.



FIGURA 12. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 13:45 HORAS (2010–2011)
Ibidem, p. 146.



FIGURA 13. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 16:00 HORAS (2008–2011)
Ibidem, p. 147.



FIGURA 14. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 19:15 HORAS (1990-2011)
Ibidem, p. 148.



FIGURA 15. GRAN VÍA, 1 DE AGOSTO, 21:00 HORAS (2009-2011)
Ibidem, p. 149.

caso, es cierto que uno de los móviles de la reforma de la pintura fue la necesidad de redefinir su esencia y sus objetivos con relación a ese nuevo instrumento de reproducción mecánica de la realidad⁷⁰. Así, Degas utilizó la fotografía para inspirar el encuadre de la obra, los movimientos o el punto de vista, muchas veces elevado, lo que resulta más propio de la fotografía que de la pintura.

La fotografía fue para los impresionistas un aprendizaje de la vista y un medio de conocimiento, una admirable forma de síntesis que les ayudó en su análisis. Les sirvió como un instrumento para ver mejor, poniendo la técnica al servicio del arte, de forma que éste tendría, por primera vez, una autosuficiencia que le permitió ser él mismo, sin la consiguiente necesidad de referencia a cualquier concepto de la realidad exterior⁷¹.

Por su parte, sin embargo, aunque Antonio López reconoce que en sus inicios pintó a veces a partir de la fotografía, desde hace tiempo ve que para conseguir aquello que desea no lo puede hacer si no es desde el natural: «La fotografía por muy buena que sea y por muy ampliada que esté no me da los datos que yo necesito para ampliar un cuadro. No te da los datos del color y la luz; no te da el sonido, la emoción de estar en el lugar. Yo no puedo pintar ya con la fotografía»⁷².

Además, cuando le preguntan si la fotografía no hacía inútil el esfuerzo del artista entregado al realismo, contesta con firmeza que la fotografía se trata de algo bien distinto. «El sentimiento le da una significación a la pintura que la fotografía no tiene y, además, tu propia limitación, tu condición de hombre que hace una cosa, no alcanza nunca la suficiente perfección, por lo que no hay frialdad. Pienso que una pintura y una fotografía son realidades diferentes»⁷³.

Sin embargo, en ocasiones, como es el caso de la realización del retrato de la Familia Real, Antonio López ha tenido que trabajar con fotografías, lo cual, tal y como él mismo reconoce «me ha complicado, me ha limitado, pero también me ha permitido hacerlo. Cuando me lo encargaron, sabía que tenía que hacerlo así o no lo hacía, dada mi manera de pintar. Si fuera Sorolla o un artista que tarda una semana en pintar un cuadro... Pero no es mi caso. Y yo quería hacerlo. Si otros pintores utilizan la fotografía, ¿por qué no voy a hacerlo yo? Yo deseaba pintar este cuadro y eso ha tirado de todo para continuar la pintura. En ningún momento me he cansado. A veces me he podido desanimar»⁷⁴.

Por otro lado, uno de los aspectos que quizás llamen más la atención en la comparación entre las obras impresionistas y las de Antonio López es que los trabajos impresionistas se caracterizan por presentar la vida moderna de París, sus calles

70. ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, AKAL, 1988, p. 68.

71. ARIAS ANGLÉS, Enrique & RINCÓN GARCÍA, Wifredo: «Del Romanticismo al Modernismo», *Historia Universal del Arte*, 2000, vol. IX, p. 49.

72. CALVO SERRALLER, Francisco: *El arte visto...* p. 122.

73. FERNÁNDEZ BRASSO, Miguel.: *op. cit.* p. 101.

74. PULIDO, Natividad: «Antonio López: 'El retrato de la Familia de Juan Carlos I es poderoso, tiene dignidad'», *ABC*, 2/12/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141130/abci-entrevida-antonio-lopez-familia-201411291652.html> [Consultado el 4/12/2014].

transitadas y bulliciosas. En este sentido, Baudelaire⁷⁵, autor de *El pintor de la vida moderna*, proclamaba la necesidad de que los pintores *modernos*, repararan en el gesto, la sonrisa, la moda, el peinado de su época. Por todo ello, para los impresionistas la figura humana cobraba un importante protagonismo, aunque a veces se presente desdibujada, como nota anecdótica, pero que vivifica la pintura.

En cambio, en el caso de Antonio López, sus obras se caracterizan por reflejar un mundo de soledades. Representa vistas urbanas abandonadas a su propio vacío. Como el propio artista señala, esta ausencia de elementos móviles en su obra no es más que un resultado involuntario de su método de trabajo: pospone la representación de lo móvil y se centra en lo inmóvil. También se podría señalar que si pintara personas necesitaría que sus modelos se quedasen quietos durante horas; algo que según plantea Antonio López, sería imposible pues implicaría salir a la calle y pedir a la gente que no se moviera⁷⁶. Si va a representar la figura humana, prefiere modelarla en escultura, pues, como él mismo señala: «Si la pintas tienes que elegir un solo punto de vista, y eso me inquieta mucho, porque todos los puntos de vista de esa figura parecen igualmente atrayentes, y eso te lo da la escultura»⁷⁷.

Émile Zola, en su ensayo *L'écran (La pantalla)*, de 1886, fue uno de los primeros en captar el realismo en el arte de Manet. Sin embargo, sus palabras se pueden aplicar a la perfección a la obra de Antonio López: «Cualquier obra de arte es como una ventana abierta a la creación; existe en el encuadre de la ventana una especie de pantalla transparente, a través de la cual se perciben los objetos más o menos deformados, sufriendo cambios más o menos sensibles en sus líneas y en su color»⁷⁸.

Para Zola lo importante es la pantalla, metáfora de la personalidad del artista. Toda obra de arte, incluso la más realista, presenta un acceso a la realidad a través de una zona velada. En el caso de Antonio López, se podría decir que no es la totalidad del cuadro lo que queda velado, a lo sumo se podría hablar de una fina capa que diferenciaría el cuadro de una simple toma fotográfica.

Es importante destacar que este artista español no ha dudado en reconocer con admiración el trabajo de los pintores impresionistas: «Esa conquista del pintor, del escultor de un espacio absolutamente privado es gracias a los impresionistas. Hasta ellos, el artista trabajaba por encargo y el encargo tenía que salir. A partir de los impresionistas es un trabajo absolutamente privado; entonces que salga o que no salga no tiene absolutamente ninguna importancia; los demás ni siquiera conocen que ese pintor o escultor está trabajando en ese espacio. Eso es algo nuevo; así estamos trabajando todos»⁷⁹.

75. Véase BAUDELAIRE, Charles.: *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio de Arquitectura, 1995.

76. Bonet Correa, A.: *op. cit.* p. 102.

77. BRENSON, Michael: *op. cit.*, p. 189.

78. STOICHITA, Victor I.: *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid, Siruela, 2005, pp. 25–26.

79. ERICE, Víctor: *El sol del membrillo*, CAMM CINCO, España, 1992.

4. CONCLUSIONES

Múltiples influencias son las que ha recibido Antonio López desde que comenzó a pintar sus primeros cuadros hasta la actualidad. A partir de sus obras y de las entrevistas se refleja su evolución personal y la gran admiración que siente hacia otros artistas, desde su tío, Antonio López Torres —su primer contacto con el arte de pintar—, hasta los grandes representantes de la tradición y contemporaneidad artística.

A pesar de las grandes diferencias entre la pintura impresionista y la de Antonio López, es interesante estudiar las semejanzas que se pueden trazar entre ellas. Quizás dos de las más importantes sean el papel que juega la fotografía y la importancia de la luz. Precisamente, la luz emerge como protagonista en las series que tanto el impresionista Monet como Antonio López han realizado sobre un mismo motivo a diferentes horas del día.

La capacidad de mostrar con tal exactitud la realidad puede llevar a cualquier espectador a sentir admiración hacia este pintor de Tomelloso. Sin embargo, si se profundiza en sus aspiraciones e inquietudes, esa admiración se multiplica. Es entonces cuando uno es consciente de la raíz de su pensamiento: su búsqueda de lo eterno y el respeto que siente hacia lo creado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid, AKAL, 1988.
- ARIAS ANGLÉS, Enrique & RINCÓN GARCÍA, Wifredo: «Del Romanticismo al Modernismo», *Historia Universal del Arte*, 2000, vol. ix.
- BAUDELAIRE, Charles.: *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio de Arquitectura, 1995.
- BONET CORREA, Antonio: «Antonio López García», *Goya: Revista de Arte* 116 (1973), 92–103.
- BRENSON, Michael: «Entrevista de Michael Brenson con Antonio López» en López, María & Carrilero, Alfredo (coord.): *Antonio López: proceso de un trabajo. 4 de noviembre 1994–15 enero 1995. Hospital de los Venerables. Sevilla*, Sevilla, FOCUS, 1994, 177–232.
- CALVO SERRALLER, Francisco.: *El arte visto por los artistas*. Madrid. Taurus. 1987.
- : *Antonio López. Pintura y Escultura*. Madrid, TF Editores, 2011.
- ESTEBAN LEAL, Paloma: «Antonio López: el instante eterno», *Descubrir el Arte* (149) 2011, 34–42.
- FERNÁNDEZ BRASSO, Miguel: *La realidad en Antonio López García*, Madrid, Rayuela, 1978.
- GARCÍA, I.: «Entrevista: Antonio López», *Descubrir el Arte* 16 (2000), 28–31.
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio: «Una España Velazqueña», *Blanco y Negro*, 28/01/1990.
- : «Sobre mi exposición», en Solana, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, 17.
- LUENGO, Paula: «Apuntes biográficos», en Solana, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, 259–260
- MÉNDEZ, José: «Antonio López. Todo depende de la luz», *Revista de Occidente* 128 (1992), 145–151.
- MIRANDA, Sandra: *Antonio López*. Madrid, Ciro, 2006.
- PITA, Elena: «La belleza es el reflejo de la verdad aunque sea dolorosa», *Descubrir el Arte* 149 (2011), 43–48.
- SCHARF, Aaron.: *Arte y fotografía*. Alianza Editorial. Madrid. 2001.
- SIERRA, Rafael: «En la corte de Antonio López», *Descubrir el Arte* (149), 2011, p. 3.
- SOLANA, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas.
- SOLANA, Guillermo: «El viaje sin fin de A.L.G.» en Solana, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, p. 35–58
- STOICHITA, Victor I.: *Ver y no ver: la tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Madrid, Siruela, 2005.
- VIAR, Javier: «Los lugares y el tiempo. Tres cuestiones sobre Antonio López», en Solana, Guillermo (dir.): *Antonio López. Catálogo de la exposición del Museo Thyssen-Bornemisza (28/06/2011–25/09/2011)*. Madrid, TF Artes Gráficas, 2011, 63–97.

Fuentes hemerográficas

- CARRASCAL, José M.^a: «Antonio López», *ABC*, 1/07/2011.
- «CINCO OBSESIONES DEL GENIO», *ABC Especiales*. Contenido audiovisual. min. 2:35. En: <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/obsesiones-antonio-lopez.html>
- «DISCURSO DE INVESTIDURA DE ANTONIO LÓPEZ como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia. Contenido audiovisual. min. 1:13. En: <http://tv.um.es/video?id=53281>
- DORIA, S.: «Antonio López: ‘El problema del arte actual es que ya no sabemos qué pintar’», *ABC*, 27/10/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141024/abci-antonio-lopez-problema-arte-201410232016.html>
- FERNÁNDEZ-GUDIEBA, Santiago: «El arte es la expresión del misterio del mundo». En online Revista Universidad de Navarra. 2006. En: <http://www.unav.es/redaccion/reportaje/201006.html>
- GARCÍA, Ángeles: «Ha sido doloroso hacerme a mí mismo», *El País*, 17/06/2011. En: http://elpais.com/diario/2011/06/17/cultura/1308261601_850215.html
- : «Antonio López: ‘No piensen que soy un vago’», *El País*, 3/12/2014. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/actualidad/1417601573_572807.html
- GÓMEZ FUENTES, Ángel: «Caravaggio contra Antonio López», *El Mundo*, 21/07/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20140721/abci-caravaggio-antonio-lopez-201407211258.html>
- «LA CRÍTICA DE JUAN MANUEL BONET», *ABC Especiales*, 2:40 min. Contenido multimedia <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/el-critico-de-abc.html>
- LINERA PAREDES, Reyes: «Antonio López: ‘El arte ha tocado fondo y está en manos del dinero’», *El País*, 5/07/2013. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/07/05/actualidad/1373039038_335221.html
- LÓPEZ GARCÍA, Antonio: «Obra solemne y silenciosa», *ABC*, 22/03/1987. En: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1987/03/22/144.html>
- : «El mundo es hoy más goyesco que velazqueño», *ABC*. 24/10/2011.
- : «Todos los lugares son sagrados», *ABC*, 27/10/2011. En: <http://www.abc.es/historico-opinion/index.asp?ff=20111027&idn=1501985345976>
- «LOS DIRECTORES DEL PRADO Y EL REINA SOFÍA analizan la obra de Antonio López», *ABC Especiales*. Contenido multimedia. 0:30 min. En: <http://www.abc.es/especiales/antonio-lopez/directores-prado-reina-sofia.html>
- MORALES, Manuel: «Antonio López: ‘Mi vocación ha salido bien, parece’», *El País*, 29/04/2011. En: http://cultura.elpais.com/cultura/2011/04/29/actualidad/1304028001_850215.html
- PULIDO, Natividad: «Me llevo muy bien con el trabajo últimamente», *ABC*, 13/06/2011. En: <http://www.abc.es/20110612/cultura-arte/abci-antonio-lopez-entrevista-princpal-201106120013.html>
- : «Antonio López: ‘El retrato de la Familia de Juan Carlos I es poderoso, tiene dignidad’», *ABC*, 2/12/2014. En: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141130/abci-entrevista-antonio-lopez-familia-201411291652.html>
- VERDÚ, Vicente: «Antonio López y la muerte», *El País*, 30/06/2011. En: http://elpais.com/diario/2011/06/30/cultura/1309384804_850215.html

Material audiovisual

ERICE, Víctor: *El sol del membrillo*, CAMM CINCO, España, 1992, 134', color.

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

Miguel Anxo Rodríguez González¹

Recibido: 29/12/2014 · Aceptado: 28/01/2015

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.13833>

Resumen

En los años noventa Santiago de Compostela se convirtió en un ejemplo destacado de aplicación de políticas culturales a gran escala. Con una generosa financiación se llevaron a cabo proyectos arquitectónicos y programaciones culturales ambiciosas. Aunque la valoración general de sus efectos, a nivel urbanístico y económico, es muy positiva, en el ámbito específico de las artes las opiniones son encontradas. Esta investigación intenta dilucidar cuáles fueron las repercusiones de estas políticas en el campo de las artes plásticas, a partir de una aproximación a los debates en el seno de la comunidad de creadores y gestores de espacios culturales.

Palabras clave

políticas culturales; espectáculo; exposiciones; museos; artistas

Abstract

In the nineties Santiago de Compostela became a prominent implementing of large-scale cultural policies example. With generous funding, ambitious architectural projects and cultural programs were conducted. Although the overall assessment of their effects on urban and economic level is very positive, in the specific field of arts opinions are problematic. This research aims to clarify the implications of these policies in the field of visual arts, from an approach to the debates within the community of creators and managers of cultural spaces.

Keywords

cultural policies; spectacle; exhibitions; museums; artists

1. Universidad de Santiago de Compostela (miguelanxo.rodriguez@usc.es).

LA CIUDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA fue epicentro en la década de los noventa del siglo pasado de un intenso programa de intervenciones culturales a gran escala. Esto afectó a la renovación urbana, el cuidado de su patrimonio arquitectónico, y a la promoción y difusión de las artes. Se llevó a cabo una exitosa revitalización urbana a través de la cultura. Para el desarrollo urbano y económico se consideró en general que los efectos fueron positivos o muy positivos². ¿Y para el sector específico de las artes? ¿De qué modo se vieron las comunidades artísticas afectadas por estos ambiciosos programas culturales?

Las políticas culturales desarrolladas se manifestaron en el ámbito específico de las artes a varios niveles: por un lado en la programación cultural (espectáculos, compañías teatrales invitadas, orquestas, exposiciones de arte), por otro, en la construcción de infraestructura cultural, y finalmente, en las relaciones establecidas dentro de la comunidad artística, comprendiendo esta a creadores y gestores culturales. Este último nivel es difícil de valorar, y tradicionalmente ha sido muy descuidado, pero a la vez es especialmente rico para una reflexión profunda sobre los efectos de las políticas culturales. Este modelo dejó debates profundos en el seno de la comunidad artística: el tipo de arte seleccionado, el modelo expositivo, los criterios que en algunos casos se consideraron más que cuestionables. La sensación de falta de conexión entre la comunidad artística y los gestores de los grandes eventos parece ser una constante, que se evidencia en foros de discusión y en el informe encargado por la Comisión Europea para evaluar el desarrollo de la celebración en el año 2000 de la Capitalidad Europea de la Cultura³. Desde la perspectiva que nos da el tiempo —ya más de 20 años desde el inicio de este proceso— se impone una valoración sobre el modo de canalizar los recursos y el modelo de política cultural. ¿Era esto lo deseable para el desarrollo del sector cultural? ¿Benefició realmente a productores y gestores culturales? Nos interesa aquí atender a cómo los artistas y otros agentes se vieron afectados por las políticas culturales.

1. UN PROYECTO DE CIUDAD: IRRUPCIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

La década de los 90 fue escenario de iniciativas culturales de gran calado en la ciudad, en una operación destinada a reorientar la economía de la ciudad, atraer turistas y cambiar la imagen de esta vieja y pequeña ciudad de la periferia peninsular. Sin duda, el hecho de ser elegida capital de la comunidad autónoma de Galicia, en 1981, supuso el momento de inflexión, y durante la segunda mitad de los años 80

2. NOVELLO, Simone *et alii* (eds.): *Xacobeo: de un recurso a un evento turístico global*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013; GUSMAN BARBOSA, M.^a Inês, «O impacto do evento Capital Europeia da Cultura na actividade turística: um estudo comparativo entre Santiago de Compostela 2000 e Guimarães 2012», *Revista AGALI Journal*, 3 (2013), pp. 27–49; BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios para el poder como referentes del nuevo estatuto de capitalidad en Mérida, Santiago de Compostela y Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXV, 276 (2014), pp. 47–96.

3. PALMER, Robert (dir.): *European Cities and Capitals of Culture. Study prepared for the European Commission*. Brussels, Palmer/RAE Associates, 2004, p. 239.

ayuntamiento y gobierno autonómico entendieron la oportunidad que se les ofrecía para transformar, modernizar y construir una nueva capital cultural de dimensión europea. Este modelo sólo pudo ser factible por el esfuerzo coordinado y por la coincidencia de autoridades de distinto signo político⁴, y por unas posibilidades de captación de recursos económicos novedosas, que incluían la participación de la iniciativa privada.

La creación del Consorcio de Santiago en 1992, como organismo ejecutivo del Real Patronato, encargado de gestionar las inversiones realizadas en la ciudad en materia cultural, fue decisiva. En el seno del mismo los representantes de las distintas administraciones gestionaron un presupuesto que entre 1992 y 2011 fue de 387 millones de euros, con una aportación del 60% del Estado, 32% de la Xunta y 8% de Ayuntamiento⁵. Si Santiago de Compostela llegó a ser ejemplo en esta década de transformación urbana profunda a partir de la centralidad de lo cultural fue sin duda por la confluencia de un ayuntamiento empeñado en jugar la baza del patrimonio urbano y arquitectónico, y una administración autonómica que ideó un ambicioso programa de promoción cultural y económica (a partir del turismo) en torno al discurso del Camino de Santiago: el Xacobeo. La creación de esta iniciativa se le atribuye al entonces Conselleiro de Relaciones Institucionales, Víctor Manuel Vázquez Portomeñe, en 1990⁶.

A partir de un discurso serio y bien armado desde el punto de vista científico (se contó con el inestimable apoyo de investigadores como Serafín Moralejo) las autoridades municipales y autonómicas elaboraron un programa de promoción turística y cultural que incidía en la centralidad del Camino de Santiago, que fue entendido además como el enlace de la cultura gallega y la europea⁷. Los influyentes trabajos de Moralejo, profesor de historia del arte de la Universidad de Santiago, presentaron al Románico, como «primer gran estilo europeo», punto de arranque de una historia de influjos mutuos y transacciones culturales entre regiones distantes del viejo continente, propiciando la revalorización de las artes para la vertebración de

4. Fue fundamental la buena sintonía entre el alcalde, Xerardo Estévez (PSOE) y el Presidente de la Xunta de Galicia, Manuel Fraga Iribarne (PP). Xerardo Estévez, alcalde de Santiago entre 1983 y 1998, entrevista con el autor en Santiago, el 2 de septiembre de 2014; Encarna Otero (BNG), Primera Teniente de Alcalde del Ayuntamiento y Concejala de Rehabilitación del Casco Histórico, Relaciones con el Consorcio y Mujer, entre 1999 y 2003, entrevista con el autor en Santiago, el 5 de diciembre de 2014.

5. VILLANUEVA, Xosé M.: «Impacto del Xacobeo en Santiago de Compostela: transformación urbanística, económica y social», en NOVELLO, Simone et alii (eds.): *Xacobeo: de un recurso..., op. cit.*, pp. 93–95.

6. Según Luis Celeiro, el Conselleiro esbozó en una hoja de papel en marzo de 1990 dos ideas para presentar al presidente de la Xunta: la presencia de Galicia en la Expo 92 y la creación de un evento permanente que tuviera que ver con la puesta en valor del Camino. Si al principio Manuel Fraga y el Monseñor Rouco Varela se mostraron escépticos, a principios de 1991 ya se estaban involucrando en los preparativos. CELEIRO ÁLVAREZ, Luis: «Xacobeo 93. El renacer del Camino», en *Ibid.*, pp. 49–51.

7. Fue significativa la utilización por parte de los políticos de ideas vertidas en los trabajos de profesores universitarios, como el historiador del arte medieval Serafín Moralejo, sobre el arte del Camino de Santiago. El texto «On the Road. The Camino de Santiago», publicado en *The Art of medieval Spain, a.d. 500–1200* (New York, The Metropolitan Museum of Art, XIV, 1993, pp. 175–183) había sido escrito por Moralejo para una exposición que finalmente no se celebró. Sí se llegaría a celebrar otra exposición de temática similar: *Santiago, camiño de Europa* (1993), en cuya preparación también participó el eminentemente medievalista. Agradezco a la profesora Rocío Sánchez Ameijeiras sus explicaciones al respecto.

la ciudad nueva. Se quería no sólo recordar y poner en valor, sino fomentar nuevas formas culturales que actualizasen esa centralidad perdida⁸.

A partir de la presentación del Plan General de la Ciudad, el año 1989, se llevaron a cabo obras de rehabilitación del casco histórico, viales de alta capacidad para canalizar el tráfico, infraestructuras que descongestionaron el centro, y se construyeron nuevas dotaciones culturales, a cargo de arquitectos de renombre internacional: el Auditorio de Galicia (Julio Cano Lasso), el colegio Raíña Fabiola (Giorgio Grassi), el Centro Sociocultural A Trisca (John Hejduk), el Pabellón Polideportivo de San Clemente (Josef Paul Kleihues), el Centro Galego de Arte Contemporánea (Álvaro Siza) y la remodelación de la Avenida Xoán XXIII (Albert Viaplana y Helio Piñón)⁹. Esta proliferación de edificios singulares, realizados por arquitectos de primer nivel, se explica por dos motivos, principalmente: la asunción de la importancia de la arquitectura «de calidad» en la conformación de la ciudad, y el hecho de que el alcalde durante estos años —Xerardo Estévez—, fuese él mismo arquitecto¹⁰. Parece como si con el inicio de la última década del siglo XX las autoridades se embarcasen en una ambiciosa carrera por transformar la imagen de la ciudad y pasar a la posteridad, de un modo similar al de los arzobispos de otros tiempos (Gelmírez en el siglo XI o Monroy en el XVIII), que no sólo dejaron un legado de grandes intervenciones arquitectónicas, sino que consiguieron de modo efectivo cambiar la fisionomía de la ciudad entera. La relación de premios y distinciones conseguidos por la defensa del patrimonio y buenas prácticas urbanas recibidas durante estos años fue impresionante¹¹.

En buena medida, la «turistización» actual de la ciudad histórica, sometida a los flujos incansables de visitantes, es una consecuencia de esa manera de entender el patronazgo artístico: la catedral y otros edificios religiosos en el pasado, los museos y grandes dotaciones culturales en el presente. La transformación del centro histórico en escenario o parque temático inundado de tiendas de recuerdos y restaurantes para turistas y la afluencia masiva de visitantes a lo largo del año estropearon parte de lo conseguido¹².

8. Siendo una nueva capital a nivel administrativo, se considera que tuvo éxito en el desarrollo de una potente imagen, a partir de la combinación de pasado esplendoroso y vitalidad cultural, y consiguió hacerse con un «poder simbólico» fuerte en el seno de la Comunidad Autónoma, frente a otros casos de capitales autonómicas que tuvieron más dificultad para ser aceptadas como tales. BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios...», *op. cit.*

9. ESTÉVEZ, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25–44. Ver también VILLANUEVA, X.M.: «Impacto del Xacobeo en Santiago...», *op. cit.* pp. 89–105.

10. La apuesta por una arquitectura de calidad y muy cuidada, en su relación con el entorno, contaba con precedentes recientes en la ciudad: en 1976 se había reunido en Santiago un grupo de reputados arquitectos en una reunión dirigida por Aldo Rossi: se trataba del I Seminario Internacional de Arquitectura Contemporánea (SIAC), con ponencias, discusiones y reuniones de trabajo centradas en la recuperación de áreas urbanas históricas degradadas. Ver TARRAGÓ, Salvador & GONZÁLEZ BERAMENDI, Justo (eds.): *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1976.

11. Desde que fuera declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, en 1985, la ciudad recibiría, entre otros, los siguientes reconocimientos: Bandera de Honor del Consejo de Europa (1987), Premio Firenze (1992), Premio Manuel de la Dehesa, del Ministerio de Fomento (1997), Premio Gubbio (1996), Premio Europa Nostra (1994, 1996 y 2001), Premio Europeo de Urbanismo, de la Comisión Europea (1998), y Premio Hábitat de Buenas Prácticas, de la ONU (2002).

12. Ver SANTOS SOLLA, Xosé M.: «Mitos y realidades del Xacobeo», *Boletín de la Asociación de Geógrafos*

La cultura fue utilizada por los poderes públicos de modo muy consciente e intenso en las últimas décadas con el fin de revitalizar áreas urbanas o regiones en crisis, o hacerlas más competitivas en el contexto de la economía global. El proceso ha sido estudiado desde distintos puntos de vista, aplaudido por unos y denostado por otros: la estrategia de la concentración y fomento de la «clase creativa» fue defendida por Richard Florida, mientras David Harvey representaba la postura crítica, por el sometimiento de la ciudadanía a una imagen de marca simplificada, que acabaría alterando el uso del espacio público y las rentas inmobiliarias¹³. Pero todos coincidían en destacar el lugar estratégico de lo cultural en los procesos de desarrollo urbano y recuperación económica.

2. PROGRAMACIONES Y ESPACIOS PARA LAS ARTES

Así que la década que nos ocupa supuso la entrada de la ciudad en la dinámica de las grandes inversiones culturales, y esto afectó de modo muy intenso a la realización de eventos de artes plásticas y artes escénicas. En ocasiones las programaciones fueron de un altísimo nivel, pero otras veces la cantidad se impuso a la calidad. Los grandes festivales concentraron esfuerzos y recursos económicos en una escala nunca antes vista en el contexto gallego, y «pusieron a la ciudad en el mapa cultural» de Europa¹⁴. Pronto saltó a la luz, sin embargo, la diferencia entre dos modelos culturales: el del Ayuntamiento y Consorcio, caracterizado por el elevado nivel de los artistas invitados —desde compañías de teatro o danza experimental hasta renombradas orquestas de música clásica—, y el de la Xunta de Galicia, caracterizado por un elenco muy abierto y abundante, donde confluyan todo tipo de artistas, con niveles de calidad heterogéneos. Esta divergencia la resume en la actualidad Encarna Otero —política nacionalista ya retirada y con funciones en el gobierno municipal entre 1999 y 2003—, como la opción «elitista» de los socialistas frente a la «populista» de los conservadores¹⁵.

La exposición *Galicia no Tempo* (Santiago de Compostela, 1991) fue el ambicioso arranque de esta década de grandes eventos de artes plásticas en la ciudad¹⁶. La exposición, promovida por la Xunta de Galicia, consistió en la selección de un importante número de piezas de escultura y orfebrería, desde vestigios arqueológicos

Españoles, vol. 28 (1999), pp. 103–117. El autor discute el mito de los efectos milagrosos del Xacobeo para la ciudad, indicando una serie de problemas surgidos por esta deriva culturalista y turística: especialización del centro en negocios de hostelería y recuerdos, desaparición del comercio tradicional, especulación y alza de las rentas inmobiliarias, y consiguiente desplazamiento de la población joven al extrarradio o ayuntamientos limítrofes.

13. FLORIDA, Richard: *Cities and the creative class*. New York, Routledge, 2004; HARVEY, David & SMITH, Neil: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Col. Contratextos, MACBA/Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.

14. Las programaciones culturales pusieron énfasis en disciplinas artísticas distintas: si la Xunta de Galicia generó ambiciosas exposiciones en el espacio urbano y en el Centro Galego de Arte Contemporánea, el Ayuntamiento de la ciudad, con el apoyo del Consorcio, apostó fuerte especialmente por la música y artes escénicas, con actuaciones de grandes orquestas y famosos solistas en el Auditorio de Galicia.

15. Encarna Otero, entrevista cit.

16. VV.AA.: *Galicia no Tempo* (catálogo de la exposición). Santiago de Compostela, Arzobispado, Diócesis de Galicia/Consellería de Cultura e Xuventude, 1991.

de la antigüedad a creaciones del siglo XX, que se mostraban como un compendio de lo mejor del arte gallego. En el texto de presentación el Conselleiro de Cultura, Daniel Barata, remarcaba ese carácter «integrador», donde cabía todo: lo moderno y lo antiguo, lo sagrado y lo profano¹⁷. Así, en pocos metros se podía pasar de una talla barroca de Gregorio Fernández a una escultura neoexpresionista de Francisco Leiro, pasando por piezas de orfebrería de todas las épocas. La selección de piezas y el ciclo de conferencias evidencian el protagonismo de los historiadores del arte en la planificación del evento, al mantener en todo momento una organización clara, ordenada y previsible¹⁸. No es casual que por entonces, recién estrenada la década de los 90, la figura del comisario de arte fuera casi desconocida en Galicia¹⁹.

José M. García Iglesias, comisario general de la exposición y profesor de Historia del arte en la Universidad compostelana, definía en el catálogo los objetivos de este proyecto: por un lado la formación de especialistas (investigadores, conservadores, técnicos de restauración) y por otro la divulgación a un público amplio²⁰. De este modo, la exposición iba a propiciar la realización de trabajos de restauración de piezas de arte sacro procedentes de iglesias y monasterios de toda Galicia, la rehabilitación del monasterio de San Martín Pinario —con un gran coste económico— y un congreso internacional. Aparte de la novedad que suponía una exposición de esta envergadura en Galicia, llamó la atención lo espectacular del montaje llevado a cabo, que corrió a cargo de la empresa madrileña Macua & García-Ramos²¹.

Los primeros años de la nueva década fueron el escenario de una transformación radical en la noción de políticas culturales. Los artistas se vieron enfrentados a un nuevo escenario, con un nuevo concepto de exposición, más cercano al festival que a la selección de obra para una exposición «íntima». Ya la lógica era otra y el gobierno autonómico presidido por Manuel Fraga Iribarne comprendió que las artes —del pasado y del presente— podían ser integradas dentro de un ambicioso proyecto donde la cultura sirviera de palanca de promoción turística de la región. El precedente de la exposición *Las Edades del Hombre*, celebrada en Castilla-León en 1988 y 1990, con gran éxito de crítica y público, pudo tener mucho que ver con la decisión tomada. Las grandes exposiciones sobrepasaron la habitual dimensión cultural dirigida a públicos especializados. La nueva política cultural se basó en

17. «*Galicia no Tempo* fue proyectada como un pórtico donde confluyen y son proyectados lo religioso y lo profano, lo antiguo y lo moderno, la creación individual y el impulso colectivo. (...) recoge las raíces milenarias de una tierra, el camino que la inserta en todo un mundo, el resplandor de siglos de bonanza y un presente que mira esperanzado para el mañana». BARATA, Daniel: «Presentación», en *Ibid.*, sin paginar.

18. Cuatro secciones articulaban la exposición: «Las raíces», con piezas de la prehistoria, cultura castreña y romanización, «El Camino», para la edad media, «El esplendor», para renacimiento, barroco y neoclásico, y «La nueva identidad» para el arte contemporáneo.

19. Hasta 1991 sólo habían ejercido en Galicia labores de comisario de exposiciones, tal y como entendemos ahora este término, Xosé Antón Castro y Alberto González-Alegre. Las muestras de arte más importantes realizadas hasta mediados de los ochenta en Galicia habían sido casi siempre autogestionadas por los propios artistas. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo: «Da autoxestión ás políticas culturais: a arte galega nos anos da transición», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9 (2010), pp. 183–195.

20. GARCÍA IGLESIAS, José M.: «Galicia no Tempo 1991», en *Galicia no tempo...*, op. cit., pp. 469–472.

21. Para el comisario de exposiciones Alberto González-Alegre, fue la experiencia de esta empresa la que aportó ese carácter innovador y sorprendente a la exposición, con plataformas y otros elementos arquitectónicos erigidos en el interior del monasterio para articular la distribución de las piezas y el recorrido de los visitantes. Alberto González-Alegre, entrevista en Santiago el 13 de diciembre de 2014.

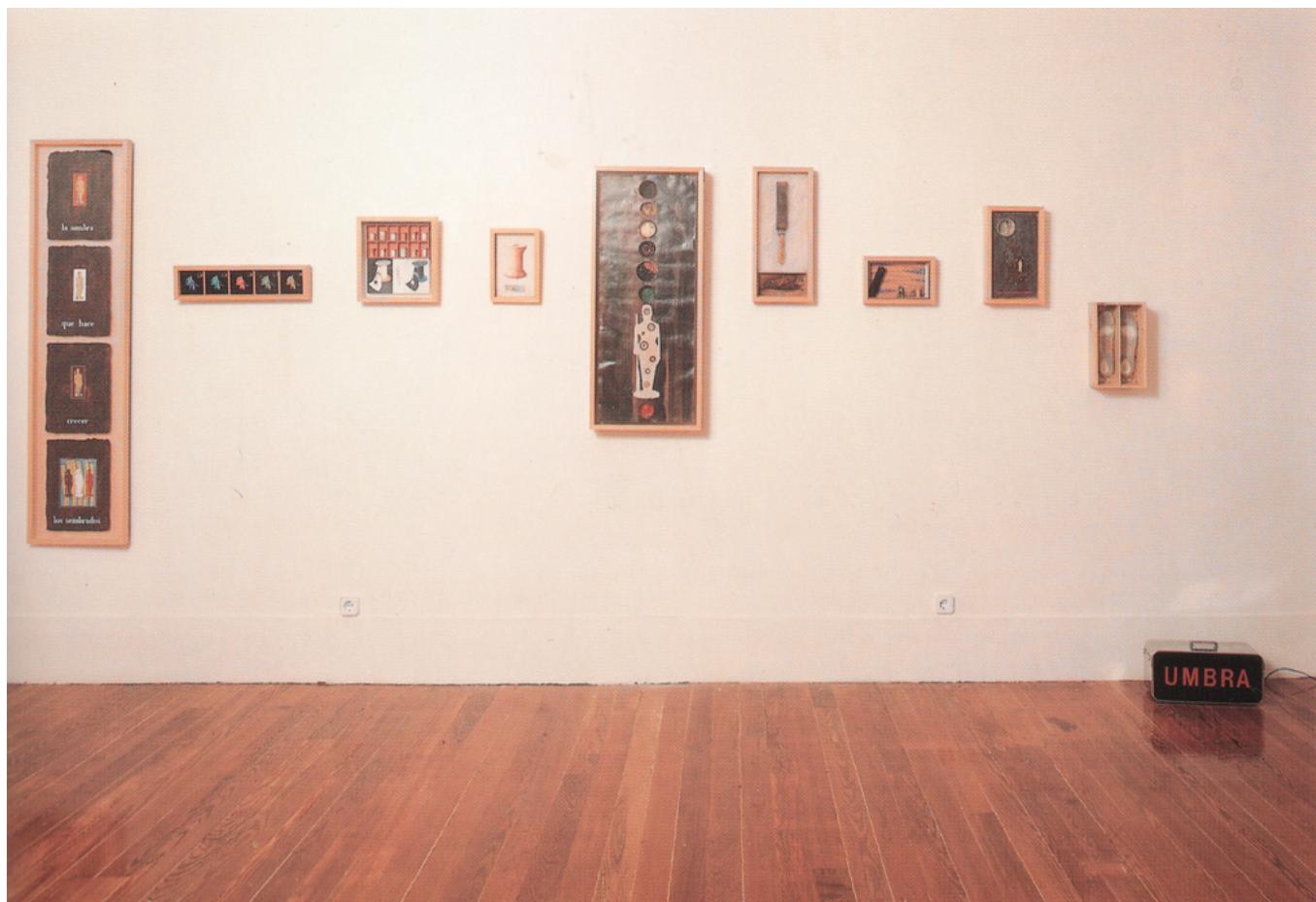


FIGURA 1. ISAAC PÉREZ VICENTE: *UMBRA (ACUMULACIÓN)*, 1992
Piezas seleccionadas para la exposición *Nomes propios, imaxes do desexo*, en la Exposición Universal de Sevilla.

buena medida en la lógica del evento. El economista suizo Bruno Frei ha señalado una serie de ventajas en el formato «festival» frente a las programaciones estables en teatros y auditorios: se evitan gastos corrientes de mantenimiento, se concientan artistas y técnicos especializados en un periodo breve de tiempo, se garantiza una excelente difusión en los medios y se aprovecha la disponibilidad para viajar de los potenciales espectadores²². En resumen, se gana la posibilidad de atraer a gran número de turistas y curiosos, y se acentúa la precarización de los trabajadores de la cultura, al apostar por los contratos eventuales frente a los estables.

Galicia no Tempo fue el primer gran ensayo de la política cultural que definiría los años 90 en Galicia, y representó además una expresión del discurso cultural que se estaba escribiendo por entonces, que se articulaba en torno al Xacobeo, como gran itinerario cultural de dimensión europea. Se estaba preparando la gran celebración

22. FREY, Bruno: *La economía del arte*. Barcelona, La Caixa-Servicio de estudios, 2000; especialmente el capítulo «La razón por la que hay tantos festivales», pp. 83-120.

del Año Santo de 1993, y desde el gobierno autonómico se sucedían los proyectos y eventos promocionales. La participación gallega en la Exposición Universal de Sevilla de 1992 se consideró otra gran oportunidad para promocionar el evento, y para ello la Xunta articuló dos tipos de actuación: promoción turística del Xacobeo '93, y exposición de artistas actuales de la comunidad. La exposición de éstos, que representarían lo más contemporáneo de la creación plástica en Galicia, llevaría por título *Nomes Propios, imaxes do desexo*, y sería otro síntoma más de la voluntad de aunar elementos distintivos con cultura de orientación universal. El Conselleiro de Relaciones Institucionales defendía en la presentación del catálogo esa voluntad de aunar los dos polos: incidía en el binomio «tradición y modernidad» y le añadía unas palabras sobre la identidad cultural, con una fusión de «su realidad diferenciada y su ideal de un espíritu propio y universal»²³. La comisaria, Marina Toba insistía sin embargo en la individualidad de los artistas presentados²⁴, evitando la identificación con la generación de artistas precedentes, que habrían estado vinculados a elementos y señas de identidad autóctonos. Los artistas de *Nomes propios* se identificaban con las nuevas tendencias objetuales y contenidas de los noventa, y dejaban de lado cualquier atisbo del neoexpresionismo de los 80.

Las artes plásticas volverían a ser las protagonistas de un evento de considerable magnitud cuatro años después del ansiado Xacobeo, en 1987. *Galicia, Terra única* fue concebida por la Xunta como una magna exposición a modo de preparativo para el Xacobeo '99, ya implicando a otras ciudades en las celebraciones²⁵. La nómina de artistas que participaron es apabullante, dándose cita desde figuras consagradas del arte gallego —casos de los escultores Francisco Leiro, Fernando Casás o Manolo Paz— hasta otros noveles. La artista Montse Rego explica así el modo en el que se llevó a cabo su participación: primero fue invitada a enviar un dossier a la organización para que este estudiase y decidiese la viabilidad de su participación;²⁶ una vez elegida y decidida la obra, se ocupó ella misma de la producción de la pieza; en su caso se trató de una escultura en metal, *Medusa medosa*, de reminiscencias marinas; no recibió ayuda alguna para la producción de la pieza, que contó con un patrocinador privado ajeno a la organización; finalmente envió la escultura y un texto explicativo, se colocó la pieza bajo la pérgola de Xoán XXIII, y se utilizaron partes del texto enviado en el catálogo de la exposición. La artista no fue consultada sobre la colocación de la escultura ni participó en el montaje y sólo pudo leer el texto explicativo que acompañaba a su obra en su versión final, ya publicado en el catálogo.

El comisario general de la muestra, José M. García Iglesias explicaba de modo muy laxo los objetivos y criterios de participación en la exposición: «dar cabida a todos aquellos escultores gallegos que quisiesen participar», y añade «siempre y

23. VÁZQUEZ PORTOMEÑE, Víctor M.: «Presentación», en VV.AA.: *Nomes propios, imaxes do desexo*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1992. p. 7.

24. TOBA, Marina: «Presentación», en *Ibid.*, p. 15.

25. Las sedes fueron Santiago, A Coruña, Ferrol, Lugo, Ourense, Pontevedra y Vigo. VV.AA.: *Galicia, Terra única. A escultura actual de Galicia*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997.

26. Montse Rego, artista visual. Entrevista telefónica con la artista, el día, 4 de diciembre de 2014.

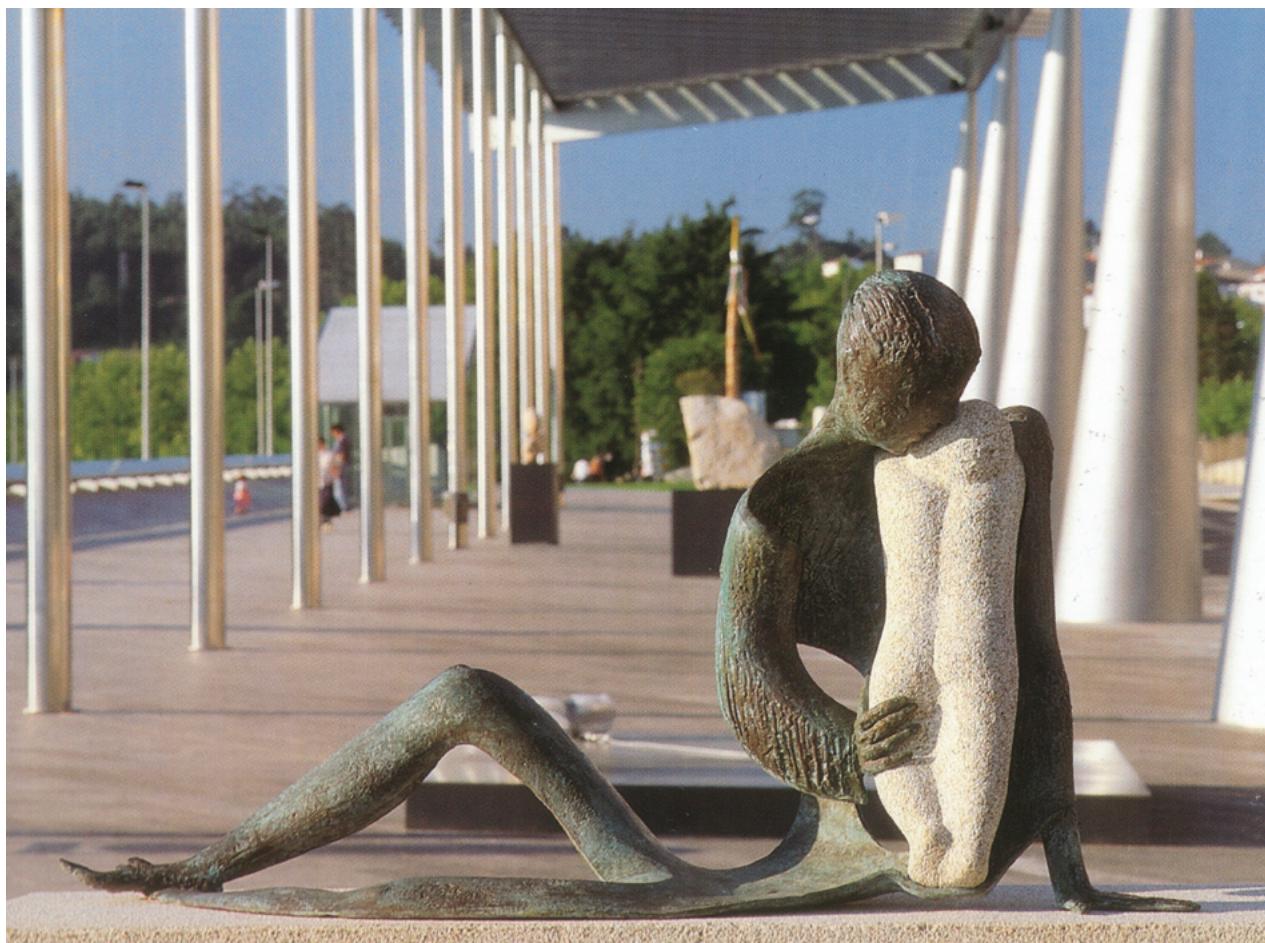


FIGURA 2. MANUEL G. BUCIÑOS: *MATERNIDAD*, 1990 (BRONCE Y PIEDRA)
Obra seleccionada para la exposición *Galicia, Terra única. A escultura actual en Galicia*, Santiago de Compostela, 1997. Fotografía de Xenaro M. Castro.

cuando, claro está, sus obras respondiesen a unas características determinadas que hiciesen factible su presentación»²⁷.

En Santiago de Compostela se instalaron esculturas de autores contemporáneos en las plazas que rodean al monasterio de San Martín Pinario, donde se albergaba la muestra «Galicia renace», de escultura religiosa de los siglos XVI al XVIII. La nómina de artistas mostraba una impresionante variedad, donde compartían espacio piezas de todas las tendencias posibles: desde el neo-pop irónico de Francisco Leiro (un banco de granito con pies de bronce) hasta una horripilante *Alegoría de la Vida y la Muerte* realizada en resina sintética (una escultura neofigurativa de volumen cerrado, figura de mujer envuelta en una túnica, que sólo dejaba ver el rostro de una calavera), o una instalación del artista hispano-brasileño, Fernando Casás, consistente en

27. GARCÍA IGLESIAS, José M.: «La escultura actual en Galicia desde sus siete ciudades», en *Galicia, Terra única...*, op. cit., p.17.



FIGURA 3. FERNANDO CASÁS: ASHÉ IV, 1992 (TRONCOS DE MADERA)
Obra seleccionada para la exposición *Galicia, Terra única. A escultura actual en Galicia*,
Santiago de Compostela, 1997. Fotografía de Xenaro M. Castro

troncos de grandes árboles seccionados y colocados en posición invertida. Casás, que había desarrollado en Brasil un trabajo a partir de elementos orgánicos degradados y de registros fotográficos de intervenciones —en la línea del *land art*— en la naturaleza, pasó a utilizar desde su retorno a Galicia piezas de grandes dimensiones, que más que resaltar los procesos naturales de degradación, enfatizaban el contraste entre la forma orgánica y la intervención humana²⁸. Una de las asesoras de la exposición, Mercedes Rozas, escribía sobre la voluntad de integración de las obras con el espacio circundante, en las piezas que se exhibían en Santiago:

En la escultura contemporánea el espacio y el lugar forman parte de la identidad de la propia obra. Lo que antes era un condicionante extrínseco se ha convertido ahora en un factor interno de la estructura plástica. Para que una obra ‘funcione’ tiene que producirse una simbiosis tal que, aún conservando su independencia, aquella no se imponga al entorno convirtiéndose en centro de atención y esto se consigue cuando la intervención asume la idea de ambiente aceptando el lugar seleccionado como factor fundamental²⁹.

Pero a la vista de las obras seleccionadas, la simbiosis no se producía, y costaba entender cual era la clave de la relación con el entorno, en la mayoría de ellas. Esto se hacía especialmente evidente en las obras de piedra figurativas colocadas bajo la pérgola de los arquitectos Viaplana y Piñón: abundaba un primitivismo telúrico (Xosé Cid, Francisco Pazos), lo naif de canteros que trabajaban como hace siglos (José Cao Lata) y la neofiguración propia de los años sesenta (Manuel García de Buciños). Estas esculturas figurativas se colocaron a lo largo del paseo Xoán XXIII, que dirige a tráfico y paseantes hacia el casco viejo de la ciudad, como en un museo al aire libre. Pero la idea de museo al aire libre no tiene nada que ver con la de instalación o escultura que se apropiaba del espacio circundante.

A la vez, en esta década se estaban asentando dos instituciones especializadas en exposiciones de artes plásticas: el Auditorio de Galicia (Ayuntamiento de Santiago) y el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC, Xunta de Galicia). El Auditorio desarrolló en la primera mitad de la década un programa serio de exposiciones, colectivas en su mayoría, que se centraron en la nueva figuración, arte gallego de vanguardia, y los artistas de arte abstracto e informalista español. Se pudieron ver en los cinco primeros años de funcionamiento muestras que suponían revisiones de tendencias de vanguardia y de artistas significativos del contexto gallego y español anteriores a la Guerra Civil y del periodo de recuperación de la modernidad (desde los años 50): Laxeiro (1989), Lucio Muñoz (1990), José Guerrero (1990), Informalismo en Cataluña (1990), Joan Miró (1991), Vanguardia rusa (1992) o Joan

28. El comienzo de esta fase de grandes piezas se sitúa en Brasil, con *Onda / Intervención por la Ecología* (1984), en el exterior del Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. Pero va a ser ya en España, desde el inicio de los 90, cuando realice sus proyectos más significativos: *Ashé iv*, en Vigo (1992), *Lamed Vav*, en Pontevedra (1999) y Árboles como arqueología, en Huesca (1998–2003). GREY, R.: «Los ritos numinosos de Fernando Casás», en VV.AA.: *Fernando Casás. O agora xa foi e o denantes será*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2014, p. 92 y ss.

29. ROZAS, Mercedes: «Santiago de Compostela», en *Galicia, Terra única...*, op. cit., p. 96.

Hernández Pijoan (1994)³⁰. Para el ámbito cultural gallego, también de esta década son exposiciones de gran trascendencia para la historia del arte, por la investigación y revisión histórica efectuada a aspectos tales como la pintura abstracta, la escultura moderna, o el arte realizado por mujeres: *O proceso abstracto* (1994), *De Asorey ós 90. Escultura moderna en Galicia* (1996) y *A arte inexistente* (1996)³¹. Casi no hubo ejemplos de arte de las neovanguardias, derivadas del minimalismo y conceptual, ni artes performativas. Por otro lado, aunque los montajes eran cuidados, tuvieron que realizarse en un espacio difícil, intrincado y con gran contraste entre zonas oscuras y luminosas, abiertas al parque que circunda el Auditorio. Los techos bajos y la dimensión excesiva de los conductos del aire acondicionado del edificio hacen aún más difícil una percepción clara de las exposiciones. La segunda mitad de la década ya vendría marcada por el CGAC, con una política expositiva cosmopolita, enfocada al arte más actual, y con recursos más abundantes.

Aunque inaugurado en 1993, el Centro Galego de Arte Contemporánea comenzaría su actividad permanente un año después, con una exposición vinculada a los programas culturales del Xacobeo: *Itínere. Camiño e camiñantes*. Es entonces cuando la recién nombrada directora, Gloria Moure, reúne a un equipo de profesionales en torno a su proyecto y comienza con un programa expositivo que dará proyección internacional al centro. Entre 1995 y 1998, coincidiendo con el periodo en el que estuvo al frente, se pudieron ver exposiciones de artistas gallegos, españoles y extranjeros con obra realizada en el último tercio del siglo xx. En general se podía apreciar la preferencia por exposiciones de figuras fundamentales en el relato de la historia del arte contemporáneo, con especial énfasis en los nuevos comportamientos de los años sesenta y setenta: Giovanni Anselmo (1995), Christian Boltanski (1995–1996), Vito Acconci (1996), Ana Mendieta (1996), Arnulf Rainer (1996–1997), Dan Graham (1997), Marcel Broodthaers (1997–1998).

El CGAC estaba sin duda sustituyendo al Auditorio como epicentro de la actividad expositiva, en lo que se refiere a las artes plásticas. Generaba además actividades variadas y muy especialidades, como ciclos de música contemporánea, seminarios y conferencias. Con una generosa financiación, la Xunta quería convertir este centro en el gran buque insignia del arte actual en Galicia, con aspiraciones a alcanzar dimensión internacional. El concepto de exposición individual de arte contemporáneo, de cuidado montaje, a partir de una investigación en profundidad, fue novedoso en nuestro contexto. El hecho de tratarse de figuras muy conocidas en el circuito internacional hizo que la repercusión fuera mucha y generó ilusión, admiración y expectativas entre profesionales y aficionados al arte. Nunca antes un museo gallego había tenido la repercusión internacional del CGAC de mediados de los 90. Pero a la vez que se fraguaba ese respeto entre especialistas y un sector del mundo cultural gallego fiel, crecía el descontento en otros círculos, que acusaban al proyecto de descuidar a los creadores y la cultura locales³².

30. Ver vv.AA.: *Un lustro de cultura (1989–1994)*. Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, Concello, 1994.

31. Las dos primeras comisariadas por la profesora M.ª Luisa Sobrino Manzanares, de la Universidad de Santiago de Compostela; la tercera por Rosario Sarmiento.

32. Las tensiones con algunas figuras destacadas del panorama artístico gallego fueron sonadas. Es el caso del

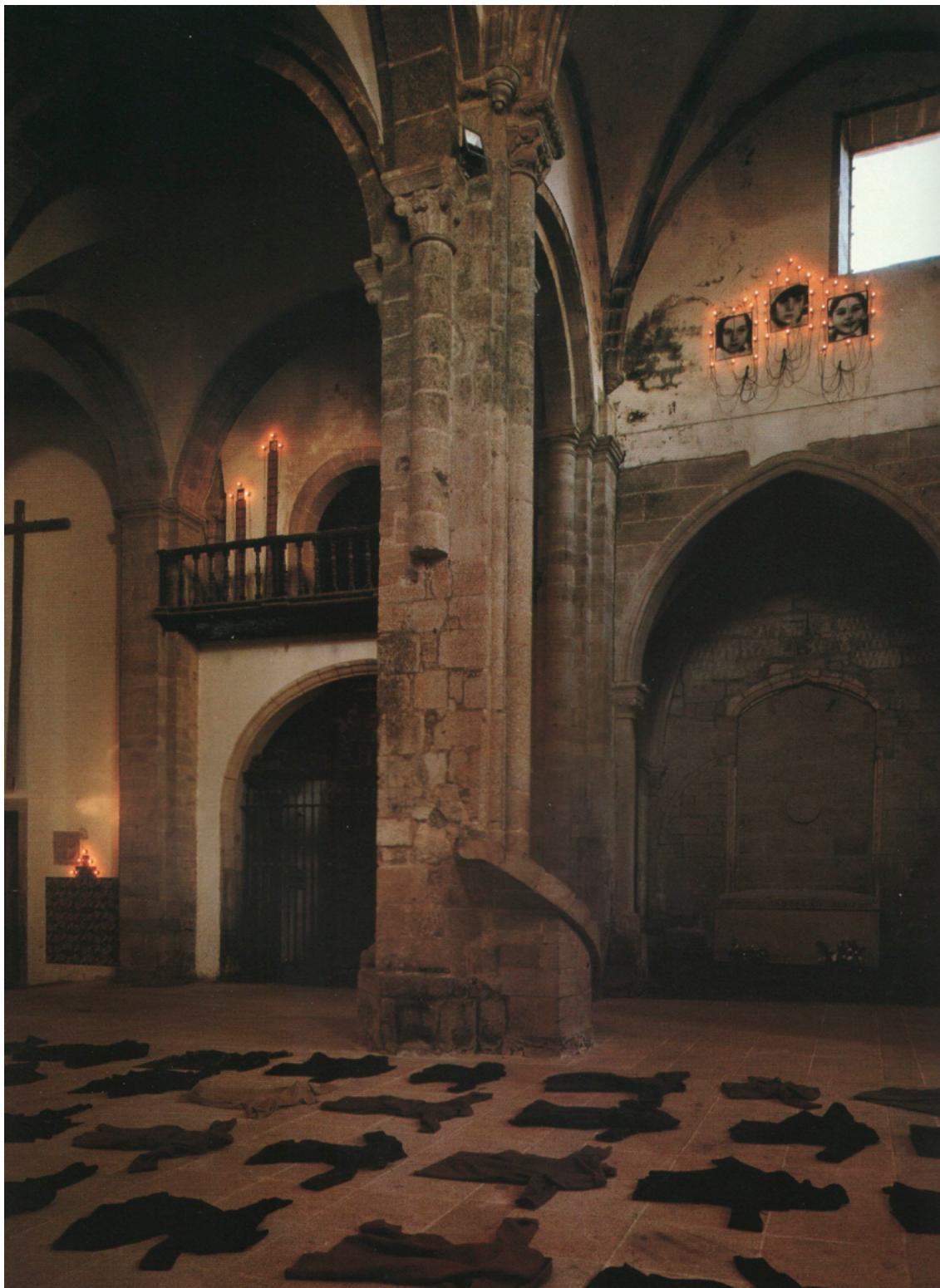


FIGURA 4. CHRISTIAN BOLTANSKI: ADVENTO (MATERIALES VARIADOS), 1995
Intervención en la Iglesia de San Domingos de Bonaval de Santiago de Compostela. Fotografía de Massimo Piersanti.

El proyecto llevado a cabo crea una serie de interrogantes en relación al sentido de cultura: las exposiciones de grandes nombres del arte internacional remiten al rigor científico (en la documentación, en el estudio de las piezas, en el montaje); pero por otro lado, lo espectacular volvía, aunque no fuera tal vez un objetivo buscado por la directora y los comisarios. Lo espectacular derivado del espacio expositivo, un espacio arquitectónico de primera magnitud de un premio Pritzker, y con sorprendentes montajes. El dilema en este caso es ¿qué es lo predominante, el rigor de los especialistas o lo espectacular de las presentaciones?

Era este un debate que parecía estar ya muy presente en los espacios del arte contemporáneo a nivel global. Una de estas exposiciones, sin embargo, pareció contradecir la dinámica: la de Christian Boltanski, realizada no en el nuevo y flamante museo, sino en la contigua iglesia tardomedieval de San Domingos de Bonaval, en un interior austero pero de gran belleza. Aquí el artista desplegó un repertorio de figuras con tenue iluminación, que palpitaban como sombras chinas, y muros de cajas metálicas viejas y gastadas, que remitían a la memoria de seres perdidos. La exposición propiciaba una contemplación silenciosa y serena. El contraste con los espacios esperados de lo contemporáneo era más que notoria, y se destacaba en el texto de Jean Clair para el catálogo, que comparaba la proliferación de museos a finales del siglo XX con la de templos para todo tipo de cultos en el ocaso de la República romana. Era esta una sacralización ficticia: «los romanos comenzaron a multiplicar los templos cuando dejaron de creer en sus dioses»³³. ¿Podría ser entendido el programa de exaltación pública del arte, llevado a cabo por las distintas administraciones en la Galicia de los noventa, como un síntoma de su instrumentalización, más que de una profunda creencia en el arte mismo? Llama la atención que cuando las administraciones parecen atender, por fin, a las históricas reclamaciones de los artistas de más apoyo y visibilidad para la creación contemporánea³⁴, lo hagan de un modo tan contundente, a una escala tan desmedida. Y es que en la década, en Compostela, se evidencia un aumento progresivo en la escala y financiación de los proyectos relacionados con las artes. Si en los primeros años, con *Galicia no tempo*, la exposición se entendía como un intento loable de seleccionar elementos destacables de la cultura gallega, hacia finales de la década, ya todo es ambición y gran despliegue de medios, oscilando entre lo más selecto y la acumulación desmesurada y sin criterio.

pintor Xaime Quessada, figura central en el mundo del arte gallego de los años 70, que aún en 2003 se seguía quejando de su «exclusión» en la programación del centro. RODRÍGUEZ, Xosé M.: «Me vetan en el CGAC por criticar a Gloria Moure», *La Voz de Galicia*, 29/05/2003.

33. CLAIR, Jean: «La religión del arte», en VV.AA.: *Christian Boltanski. Advento e outros tempos*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996, p. 63.

34. Ver, por ejemplo, el proyecto de museo de arte contemporáneo elaborado por un grupo de artistas del ámbito vigués en 1980 en VV.AA.: *Atlántica: Vigo, 1980, 1986* (catálogo de la exposición). Vigo, Museo de Arte Contemporánea (MARCO), 2002.

3. ¿DÓNDE ESTÁN LOS ARTISTAS?

Hacia mediados de los 90 se estaba constatando el cambio de paradigma en el arte gallego contemporáneo: los artistas que habían destacado en los años ochenta con una estética neoexpresionista, fresca, irreverente y con habituales referencias a elementos identificados con lo gallego (desde los materiales tradicionales en escultura a los modos de trabajarlos), estaban siendo desplazados por jóvenes que atendían más a aspectos reflexivos, nuevos materiales y referencias culturales foráneas. Esto por lo menos, parecía caracterizar algunas de las propuestas expositivas más serias realizadas con respaldo institucional. Otra cosa bien distinta era el mercado del arte.

La exposición *30 años no 2000*, celebrada en el Auditorio de Galicia en 1994, puede ser considerado un síntoma de la transformación que se avecinaba, que desde el año siguiente se vería confirmada por la influencia de la programación del CGAC. En el texto de presentación, el comisario, Miguel Fernández-Cid, desvelaba una de las claves del desplazamiento: la mayoría de los artistas presentes en la exposición se habían formado en Facultades de Bellas Artes. Se habían licenciado en Barcelona, Salamanca, Cuenca, Valencia, y algunos incluso formaban parte de la primera promoción de la facultad de Pontevedra. «Les preocupan más las preguntas acerca del sentido del trabajo artístico o su razón de ser en el entorno elegido que buscar referencia en el arte reciente de Galicia»³⁵. Críticos de arte y comisarios de exposición vendrían a acompañar a esta nueva generación que soltaba lastre con el pasado y constituía la nueva realidad de un mundo del arte «normalizado» por la existencia de una facultad de Bellas Artes (en Pontevedra) y un museo de arte contemporáneo (en Santiago). La confluencia de estas dos instituciones acabaría siendo determinante para el desplazamiento hacia un arte más atento a cuestiones reflexivas y desvinculado de las raíces y de la tradición cultural. En el cambio de milenio hablar de una esencia o incluso de un carácter peculiar para el arte gallego se veía ya como algo trasnochado en los círculos del arte contemporáneo de este entorno³⁶.

Por otro lado, las exposiciones de arte actual promovidas por la Xunta de Galicia (fuera del CGAC) tuvieron también efectos en las relaciones entre artistas y administración. La articulación de una incipiente política cultural a escala gallega provocó —según Xosé Antón Castro— una suerte de arribismo por parte de núcleos de artistas locales, en algunos casos verdaderos «artistas-pícaros» que se aprovecharon del desconocimiento de los nuevos cargos políticos y su voluntad de promover actividades, para «engañosar» y obtener así un trato de favor, y «precios desmesurados

35. Concluía afirmando que se trataba de la primera generación de artistas «con lenguajes y actitudes que se reclaman ajenos a la herencia del grupo Atlántica». FERNÁNDEZ-CID, Miguel: «Presentación», en VV.AA.: *30 años no 2000. Artistas gallegos para un cambio de milenio*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1994, p. 15. Formaban parte de la exposición algunos nombres destacados del arte gallego del cambio de milenio como Salvador Cidrás, Almudena Fernández-Fariña, Carme Nogueira o Andrés Pinal.

36. «Es precisamente el conocimiento del lenguaje o campo creativo, debido a su incipiente formación teórica, lo que permite a estos nuevos valores ingeniar una serie de propuestas particulares manejando materiales impensables para una generación anterior. Resulta, en todo caso, más absurdo que nunca hablar de arte gallego, ya que en estos creadores se da todo menos una táctica aborigen como la que podría concluirse en una generación de artistas gallegos como la citada de principios de los ochenta...». BARRO, David: «Dibujando un nuevo mapa artístico para Galicia», en VV.AA.: *Miradas Virxes*. Ferrol, Centro Torrente Ballester, 2002, pp. 13-14.

por sus obras»³⁷. Parece especialmente interesante el discurso de Castro, porque este fue el principal comisario de las exposiciones promovidas por la Xunta a lo largo de los años 80. El problema no era el dinero: no es que no se invirtiera en arte y cultura, sino que se estaba invirtiendo mal.

Castro resumía en 1995 algunas impresiones compartidas por muchos, en los círculos del arte contemporáneo: las instituciones públicas gallegas «capitalizaron» el desarrollo y promoción del arte en el interior, a través de exposiciones y otras iniciativas, con un excesivo intervencionismo, mientras que los artistas más destacados o con una trayectoria más asentada, buscaban contextos más abiertos e internacionales³⁸. Este sería el caso de los artistas conocidos a partir de las iniciativas expositivas de Atlántica: Antón Patiño, Menchu Lamas, Xosé Freixanes, Antón Lamazares, Francisco Leiro, Manolo Paz, o Manuel Moldes³⁹.

Las críticas al excesivo control por parte del poder autonómico serán constantes a partir de los primeros años de la década de los noventa. Se acusó a la administración gallega de falta de criterio y falta de diálogo con los agentes a la hora de concretar proyectos culturales. La conciencia de que no existía una relación fluida entre artistas y gestores autonómicos era fuerte por entonces entre los trabajadores de la cultura local. Los agentes sociales y culturales se veían obligados a escoger entre el clientelismo de lo público y las incertidumbres del mercado⁴⁰. La llegada de la democracia y la instauración de los gobiernos regionales no habían propiciado un mayor diálogo entre los creadores y la administración, y se mantuvo la visión paternalista a la hora de gobernar. Para el artista Isaac Pérez Vicente esto se debía a una falta de cultura democrática⁴¹. Grandes infraestructuras en busca de públicos numerosos eran ya habituales en la Galicia del cambio de milenio, pero contaban con poco personal especializado e independiente. Lo que se percibía ya con total claridad era que coexistían dos modelos de promoción cultural, uno dependiente de las administraciones (el Estado como «redistribuidor de la riqueza cultural»), que deriva en la noción de formación de audiencias; y otro, de carácter neoliberal, que traspasa el protagonismo a entidades privadas y al mercado⁴². En las propuestas de actuación de la ponencia sobre creación y difusión cultural, promovida por la revista *Tempos novos* en el 2000, se evidenciaba el deseo de que las administraciones e instituciones mantuviesen un diálogo efectivo con los agentes culturales y las asociaciones. Preservar la independencia real de gestión en las instituciones culturales (evitar interferencias políticas), era otra reclamación importante.

37. CASTRO, X.A.: «A arte galega cara o ano 2000: Da euforia á institucionalización», en SEOANE, Xavier: *A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000*. Sada (A Coruña), ed. do Castro, 1995, p. 59. Se está refiriendo aquí a la colección de arte que estaba empezando a conformar por entonces el gobierno autonómico.

38. *Ibid.*, pp. 56–57.

39. «Eso explica que el núcleo más sólido de lo que fue ‘Atlántica’ y de lo que podemos llamar ‘postatlantismo’ tenga su residencia o sus galerías en diferentes ciudades del circuito internacional, como Madrid, París, Nueva York, Colonia, Basilea, etc.» *Ibid.*, p. 63.

40. PÉREZ VICENTE, Isaac (coord.): «Creación, difusión, endoculturización. O trauma da cultura espectáculo», *Tempos novos*, 41 (octubre de 2000), p. 61.

41. *Ibidem*.

42. *Ibidem*.

El problema de todo esto es que la docilidad de los artistas frente al poder parece ser un fenómeno universal. Para Sharon Zukin, los programas de regeneración urbana o recuperación económica realizados a partir de la apuesta por las artes —desde festivales o exposiciones hasta construcción de museos—, precisan de la versatilidad y disponibilidad de los artistas⁴³. Estos son llamados a desarrollar proyectos —da igual si experimentales, innovadores o conservadores— y los promotores se aprovechan de su docilidad, de modo muy parecido a como lo hacen con los inmigrantes. Los beneficios son evidentes: son mano de obra flexible que no requiere contratos estables, y no son dados a organizarse en colectivos para la defensa de sus intereses.

4. SALTAR POR LOS AIRES. EL MALESTAR EN LAS POLÍTICAS CULTURALES

Desde la instauración de la democracia se fueron desarrollando en España dos modelos que acababan coincidiendo en la importante repercusión económica de la cultura: una noción filantrópica que derivaba en grandes desembolsos para grandes infraestructuras o eventos, realizados con intención de educar y llamar la atención de la sociedad; y una noción liberal que se identificaba con las industrias culturales, donde se buscaba la rentabilidad. En todo caso, no se construyeron los modelos de política cultural desde abajo. Jesús Carrillo se refiere al binomio democracia - capitalismo como característico de un modelo cultural en el que los artistas no son llamados a participar en la toma de decisiones⁴⁴.

De este modo, entendemos algunas de las perversiones en la aplicación de la doctrina de las clases creativas de Richard Florida como motor de recuperación y regeneración urbana. Las «tres tes» —tolerancia, tecnología y talento— servían para estos propósitos, embarcando a la ciudad en una dinámica de atracción de clase creativa, o sea, individuos de alto poder adquisitivo dispuestos a pagar bien por bienes de consumo y servicios culturales. Pero el modelo, como señala Andy Pratt, se asemeja demasiado al de turista o trabajador especializado sin una base fija, que prima la movilidad sin potenciar realmente un sector fuerte de empresas o trabajadores implicados en la «economía de la creatividad»⁴⁵. Se trataría de una apuesta por el *consumo*, más que por la *producción* cultural, muy dependiente de administraciones o entidades privadas dispuestas a realizar grandes inversiones,

43. «...en contraste con los trabajadores de otras industrias, los artistas son flexibles en tareas y horarios de trabajo, no suelen formar sindicatos, y se ofrecen como personas dóciles y 'cultas'.» ZUKIN, Sharon: *The Cultures of Cities*. Oxford, Blackwell, 1996, pp. 12–13. Traducción del autor.

44. «El hecho es que la noción de cultura sigue estando más de treinta años después enmarcada por unas instituciones que no han surgido a partir de un proceso constituyente con la participación de la sociedad civil, sino como reproducción de modelos previos verticalmente implantados». CARRILLO, Jesús: «Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España», en RAMÍREZ, J. Antonio (ed.): *El sistema del arte en España*, Cátedra, Madrid, 2010, p.284.

45. PRATT, Andy: «Creative cities: the Cultural Industries and the Creative Class», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 90, 2 (2008), pp. 107–117.



FIGURA 5. CULTURE WORKERS: A ARTE CONTEMPORÁNEA E O LINDE DA HISTORIA, 2011
Fotomontaje a partir de imágenes de la acción de protesta en contra de la destitución de Gloria Moure como directora del CGAC, en Santiago de Compostela, febrero de 1998. Cortesía de Ania González.

que no garantizarían la consolidación de estas comunidades de trabajadores especializados. Los dos grandes males de los que la comunidad artística tenía conciencia en este final de milenio —excesiva dependencia e injerencias de la administración en el ámbito de la cultura— tendrían su manifestación más dramática en febrero de 1998, con la destitución de la entonces directora del CGAC.

Gloria Moure fue cesada el 2 de febrero de 1998, después de un periodo de encronazos entre la directora y altos cargos de la Consellería de Cultura. Para muchos, fue un ataque a la libertad de los profesionales y a un modelo de programación cultural abierto a lo internacional y que estaba consiguiendo altas cotas de calidad. En medios afines al gobierno autonómico, sin embargo, se acusaba a la ex-directora de una gestión personalista, no sometida al control de la administración, y de una preferencia por artistas extranjeros. El tenso debate que se creó derivó en una convocatoria de protesta ante las autoridades, dimisiones en el Patronato e incluso una carga policial a las puertas del museo, el 6 de febrero⁴⁶. El entonces Director General de Patrimonio, Ángel Sicart, criticaba las pretensiones económicas de Gloria Moure y argumentaba que las discrepancias no radicaban en el concepto de museo o en la programación, sino en el «modo de gestión»⁴⁷. El tema de la programación saldrá,

46. Dimitieron entonces como miembros del Patronato los profesores José Jiménez y Simón Marchán. Al día siguiente de la carga, artistas, críticos e investigadores firmaron un manifiesto en defensa de la cesada. Entre los firmantes estaban Antoni Muntadas, Valeriano Bozal, Giovanni Anselmo, Vito Acconci y Anish Kapoor. HERMIDA, Xosé: «La carga policial contra artistas aviva el conflicto del Centro Galego», *El País*, 07/02/1998, p. 33. Dos meses después dimitían el hasta entonces presidente del Patronato, Julián Trincado, el coleccionista Borja Coca y el director del Stedelijk Museum de Amsterdam, Rudi Fuchs. HERMIDA, Xosé: «Dimiten otros tres patronos del Centro Galego de Arte», *El País*, 17/04/1998.

47. Cit. en HERMIDA, Xosé: «El sector más derechista de la Xunta destituye a Gloria Moure en el museo de Santiago», *El País*, 03/02/1998, p. 31.

sin embargo, en repetidas ocasiones como argumento para justificar la destitución en los medios de comunicación. Moure respondía a esto que la dirección no tenía atribuciones en la gestión, limitándose a diseñar una programación artística, que era llevada al Patronato para su aprobación⁴⁸.

Los días siguientes a la destitución fueron muy intensos y los medios de comunicación recogieron el cruce de acusaciones entre las partes. En el periódico local, *El Correo Gallego*, se mantuvo una dura campaña con ataques a Moure, representando las posiciones del entonces Conselleiro de Cultura Jesús Pérez Varela: el 2 de febrero un artículo de opinión criticaba la presencia de trabajadores extranjeros y la ausencia de profesionales gallegos con estudios de Historia del arte en el equipo del CGAC; el 4 de febrero, que no se hicieran concursos públicos para los trabajos relacionados con las exposiciones y se gastara demasiado; el 5 de febrero se reproducía una factura por una elevada cantidad de dinero, emitida por una agencia de viajes, que intentaba probar lo excesivo de los gastos de la directora; y el 6 de febrero se presentaba una encuesta que demostraba que el CGAC era menos conocido entre los gallegos que el Guggenheim de Bilbao. La gran incógnita durante esos tensos primeros días de febrero de 1998 fue el papel de Manuel Fraga en el proceso, porque se sabía del apoyo incondicional que le había prestado a la directora catalana y la buena sintonía demostrada desde su nombramiento. La destitución, de hecho, fue ordenada por el Conselleiro de Cultura —del que dependía administrativamente el centro—, y Fraga tardó en aparecer y hacer declaraciones. Cuando por fin habló, alabó la labor de la ex-directora pero respaldó la decisión tomada, debida a «criterios de gestión y administrativos», a la vez que entendía que había que «dotar al CGAC de un aire más gallego»⁴⁹.

El tema de la necesidad de una mayor atención por los artistas de la comunidad estaba ahí, aflorando intermitentemente, aunque no fuera un motivo esgrimido por los principales cargos de la Consellería. Es muy probable que detrás de estas acusaciones se encontrase algo parecido a los grupos o camarillas de artistas cercanos al poder, del tipo de los que mencionaba Xosé Antón Castro y el tema tuviese más que ver con el tipo de arte, con las tendencias que se promocionaban. Porque en realidad Moure sí había expuesto a artistas gallegos y, de hecho, si comparamos su programación expositiva con la del director que la sucederá, Miguel Fernández-Cid, constatamos que porcentualmente hay más gallegos en la primera etapa⁵⁰.

Jesús Carrillo sostiene que la importancia que en los últimos años han concedido las administraciones al arte en España tiene mucho que ver con los intereses políticos y económicos, y no se puede por tanto hablar de un «sistema del arte» como

48. Cit. en REDACCIÓN: «Gloria Moure: Hai persoas que utilizan a inxuria e a mentira para xustificarse» *El Correo Gallego*, 04/02/1998, p. 12.

49. Cit. en MALVAR, Aníbal: «La policía carga en Santiago contra artistas que apoyaban a Gloria Moure», *El Mundo*, 06/02/1998, p. 55.

50. Con Gloria Moure al frente del museo (1995–1998) se realizaron 24 exposiciones individuales, de las que 9 (el 37%) fueron de artistas gallegos. En el periodo de Miguel Fernández-Cid (1998–2003) de 63 individuales, 17 fueron de gallegos (el 27%). Datos extraídos de LÓPEZ, Yolanda & PARDO, Lourdes (coords.): *10 anos CGAC. 1993–2003*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2003.

algo autónomo⁵¹. Es significativo que tanto el nombramiento como la destitución de Moure, al frente del CGAC, se produjeron directamente a partir de decisiones políticas, por parte de responsables de la administración autonómica gallega, sin el recurso a concurso público o evaluación de comités. Y es dentro de esta dinámica de intereses ajenos al mundo del arte donde se situaría la última deriva, característica de los años más recientes, en el ámbito de las políticas culturales, el discurso productivista, que está provocando un cambio de paradigma en las infraestructuras culturales en España: de los grandes contenedores del arte estamos pasando a los espacios para la creatividad, abiertos a la cultura visual, la moda, la cultura popular u otras manifestaciones. Sería este, entonces, un periodo de «factorías» y «laboratorios» de la cultura.

El proyecto de la Ciudad de la Cultura se enmarcaría en esta dinámica, porque claramente apunta a una expansión de la noción productiva de la cultura. El imponente complejo del arquitecto norteamericano Peter Eisenman se concibió en 1997

para la capital de Galicia, como gran área para actividades culturales diversas: representaciones teatrales, operísticas, museo, biblioteca, etc. Este año es significativo en la historia de las políticas culturales en España, pues es el mismo de la inauguración en Bilbao del Guggenheim. Sin duda, las autoridades autonómicas quisieron repetir la estrategia de potenciación del atractivo turístico de la ciudad a partir de la creación de infraestructura cultural



FIGURA 6. VISTA GENERAL DE LA CIDADE DA CULTURA EN CONSTRUCCIÓN
Mayo de 2006. Fotografía de Alberto Valle Souto.

espectacular. La definición conceptual y programática del complejo cultural siempre se vio sometida a un cuestionamiento profundo en los ambientes culturales gallegos, donde se entendía que la cultura era tomada como mera excusa para un proyecto que apuntaba a otros propósitos.

La construcción, rodeada en todo momento de polémica por su elevado coste, se desarrolló a lo largo de 14 años, de 1999 a 2013, momento en el que se descartó erigir lo que faltaba. Durante la inauguración oficial de los dos primeros edificios del complejo, el 11 de enero de 2011, se encontraron Manuel Fraga y el arquitecto americano. Según una crónica periodística, los artífices del proyecto se felicitaron

51. CARRILLO, Jesús: «Hacia una redefinición...», *op. cit.*, p. 287 y ss.

mutuamente por la realización de los trabajos, pero cuando el presidente de la Xunta le dijo a Eisenman «tu proyecto es maravilloso», la respuesta fue directa y tajante: «no, es tu proyecto»⁵².

5. FIN DE FIESTA EN COMPOSTELA. REFLEXIONES FINALES

A la vez que grandes proyectos, la ciudad vivió en estos años la aparición de iniciativas independientes, que aun contando con pocos recursos, consiguieron llevar a cabo proyectos y movilizar a un público fiel. La creación de la Sala Nasa y del Teatro Galán, vinculados a grupos de teatro y danza (compañías Chévere y Matarile, respectivamente), activarían el espacio para artes escénicas, con representaciones de otras compañías independientes, pero darían cabida también a espectáculos de músicas diversas, *performances* y propuestas multimedia. En el primer espacio pudieron verse conciertos de grupos como Los Enemigos, Mano Negra, Negu Gorriak, *performances* de Marcel.í Antúnez o una presentación multimedia de María Ruido⁵³. Y aunque independientes, pudieron contar ambos espacios con subvenciones para programación e incluso para acondicionamiento de los locales. Se llegaron a establecer nuevos formatos en la relación entre instituciones oficiales de la cultura y prácticas independientes⁵⁴. Lo más significativo de este proceso era la evidencia de que existían dos modelos de gestión y trabajo cultural, con diferencias notorias que iban desde el presupuesto de los eventos hasta los protocolos de gestión. Las iniciativas independientes se distinguían por un carácter más espontáneo y abierto a la improvisación, a la colaboración y a lo interdisciplinar, y una relación más cercana e inmediata entre artistas y público. Pero los responsables de estas iniciativas se tomaban muy en serio su trabajo, y veían de modo crítico los gastos enormes en programación cultural de un evento como el Xacobeo. En diciembre de 1999 escribían en su boletín mensual:

El paisaje después de la invasión peregrina es desolador, y el modelo de evento-pizza impuesto por el aparato jacobeo, en el que se combinan todos los sabores imaginables para que los tragues de un bocado en tu casa a través de la televisión oficial caló hondo. Lo importante y lo alternativo en Galicia en este momento es defender la iniciativa propia frente a la inercia institucional, que convierte en oro todo lo que toca. Mantener

52. PUGA, Natalia: «Eisenman, a Fraga: 'Aunque hagas algo bien, siempre saldrán polémicas'», *El Mundo*, Edición Galicia, 11/01/2011.

53. RON, Xesús (ed.): *Más alá da Ultranorte. Crónica canalla do cambio de milenio (1993–2013)*. Santiago de Compostela, Redenasa.tv, 2014.

54. Este es un ámbito que merece un estudio atento y que no caiga en la tradicional contraposición «oficial-alternativo». El hecho es que desde siempre existieron espacios de confluencia donde público y profesionales se comparten: generalmente los espectadores transitaban entre la cultura promovida por instituciones y lo alternativo, y del mismo modo, muchos de los profesionales del ámbito de la gestión cultural en instituciones proceden de contextos independientes. RON, Xesús: «La Sala Nasa como práctica artística alternativa de una generación», en LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela, Baleiro. Canle de producción, 2013, p. 66.

la cordura frente a la violencia mediática. Reivindicar la vigencia de lo pequeño frente a las grandes alianzas y fusiones⁵⁵.

El proyecto de la NASA como espacio cultural no pudo aguantar mucho el acoso llevado a cabo desde 2011 por el nuevo alcalde de Santiago, Gerardo Conde Roa, y los medios afines, y un año después la compañía Chévere tendría que abandonar el espacio por problemas económicos, para instalarse provisionalmente en el municipio limítrofe de Teo. En 2013 el citado alcalde fue condenado por fraude fiscal a dos años de prisión, y un año más tarde la compañía de teatro fue galardonada por el Ministerio de Cultura con el Premio Nacional de Teatro⁵⁶.

En el 2000 era el Ayuntamiento el que tomaba el relevo de las grandes programaciones, con la celebración de la Ciudad Europea de la Cultura. La candidatura había sido elegida por la Comisión Europea en 1995, junto con otras ocho ciudades europeas y se disponía a desarrollar un gran programa de actividades. Pero el proyecto no destacaría de un modo especial, con respecto a anteriores eventos culturales: llegaron grandes orquestas y músicos, pero las exposiciones de arte no fueron vistas como algo excepcional⁵⁷. A diferencia de otras ciudades europeas agraciadas con el «premio» del evento, las ayudas no sirvieron para construir nuevas infraestructuras culturales, o para realizar trabajos de rehabilitación urbana en profundidad⁵⁸. En el fondo, se quería con esta iniciativa prolongar el tirón del Xacobeo como catalizador del turismo cultural en la ciudad y garantizar la afluencia de turistas fuera de los años jacobeos. Se desarrolló entonces una programación atractiva, pero descompensada, y mermada por un recorte en el presupuesto inicial; una celebración cultural «por barrios», parafraseando el lema de una de las iniciativas integradas en el programa; porque se producía una evidente separación entre las exposiciones, espectáculos musicales y teatrales del Auditorio (Compostela Millennium Festival) y los pequeños y numerosos eventos del «A cultura vai por barrios». Y empezó mal, de hecho.

Empezó con un grandioso espectáculo de fuegos artificiales, y con problemas en en seno de la organización, entre los distintos representantes institucionales presentes en el Consorcio, organismo que asumía la gestión económica. Los motivos políticos estropearon la fiesta y dificultaron el desarrollo de algunas de las iniciativas propuestas en el proyecto de actividades enviado en su día a Bruselas. Tal vez el hecho de que se tuviera que compartir la capitalidad con otras ocho ciudades,

55. RON, Xesús (ed.): *Máis alá da Ultranotte.., op. cit.*, p. 33.

56. PEREIRO, Xosé M.: «El Nacional de Teatro premia el compromiso de Chévere», *El País*, 26/11/2014.

57. Ver vv.AA.: *Compostela Millenium Festival. Cidade Europea da Cultura*. Santiago de Compostela, Concello de Santiago de Compostela/Consorcio, 2000.

58. Una de las ediciones más exitosas había sido la de Glasgow en 1990. La ciudad había aprovechado las ayudas e inversiones para desarrollar un plan de regeneración urbana, construir nuevos centros para representación musical (Glasgow Concert Hall) y para experimentación artística (Tramway). Fue especialmente alabada en esta ocasión también la implicación de la comunidad en las acciones culturales. GARCIA, Beatriz: «Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future», *Local Economy*, vol 19, 4 (nov. 2004), p. 319.

«la típica solución de contentar a todos», en palabras Jürgen Mittag⁵⁹, pudo haber sido el primer síntoma de que la celebración se iba a ver menguada.

Se celebraron conciertos de música clásica, el estreno mundial de una ópera de Michael Nyman, ciclos de conferencias con figuras relevantes de la cultura, movimientos sociales y la política (como Rigoberta Menchú, Sami Naïr, Tahar Ben Jelloum, o Felipe González), un programa de música de las tradiciones del mundo árabe. La programación evidenciaba un intento de distanciarse de la retórica jacobea, con sus implicaciones religiosas, y de hecho el proyecto presentado a la Comisión Europea se articulaba en torno al tema «Europa y el Mundo». El Compostela Millennium Festival consistió en 35 eventos que abrían el concepto de cultura común hacia los confines del mundo occidental. No se desarrollaron exposiciones de arte contemporáneo de relevancia, aunque sí fue destacable la de piezas de la sección de cultura islámica del Museo del Louvre. El contrapunto a los grandes espectáculos fue un programa de actividades en los barrios que se acercaban más a la idea de participación ciudadana, pero que en muchos casos se idearon desde la organización, y no a partir de un diálogo efectivo con la comunidad⁶⁰. Después de una década fascinante, en la que la cultura fue utilizada para transformar la ciudad y la imagen que de la ciudad se tenía, Compostela Ciudad Europea de la Cultura fue vista como el final de una fiesta, el premio a un trabajo bien hecho⁶¹.

En el 2004 fue publicado un informe encargado por la Comisión Europea sobre las celebraciones de Ciudades Europeas de la Cultura. Este fue uno de los pocos análisis realizados a posteriori y con una cierta profundidad. En las páginas dedicadas a Santiago de Compostela 2000 se indicaban elementos positivos como que la ciudad ya disponía de buenas infraestructuras culturales y una trayectoria consolidada de desarrollo de eventos. Entre los negativos, el contar con una estructura organizativa pequeña⁶², un presupuesto limitado y problemas ocasionados por diferencias políticas en el seno de la organización. Esto último vino determinado especialmente por los cambios en los representantes de las administraciones en el Consorcio con motivo de las elecciones generales del año 2000⁶³.

Como conclusión, dos son los grandes males derivados de esta dinámica de grandes eventos y grandes intervenciones llevada a cabo en la ciudad de Santiago de Compostela: primero la dificultad para garantizar la sostenibilidad de políticas culturales de este tipo, como se demostró a partir de 2008, y segundo, la falta de

59. MITTAG, Jürgen: «The Changing Concept of the European Capitals of Culture», en KLAUS PATEL, Kiran. (ed.): *The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980*. New York, Routledge, 2013: p. 46.

60. Encarna Otero, entrevista cit. La política nacionalista, que accedió al cargo de Concejala unos meses antes del comienzo de las celebraciones, se encontró con un programa «ya cerrado», que entendía se había realizado sin la participación efectiva de la sociedad civil.

61. Las palabras son de Xesús Ron, del grupo de teatro Chévere. Entrevista cit.

62. Santiago 2000 contó con sólo 6 personas contratadas a tiempo completo, frente a las 50 personas que al año siguiente trabajarían en la capitalidad de la ciudad de Oporto. PALMER, R. (dir.): *European Cities and Capitals...*, op. cit., p. 236.

63. Los entrevistados para esta investigación coinciden en que el cambio de representantes de la administración central en el Consorcio, tras las elecciones generales del año 2000, fue un punto de inflexión para las políticas culturales de la ciudad, al verse dificultadas a partir de entonces muchas iniciativas por el representante del gobierno central y reducirse la financiación.

una interlocución real entre administraciones y agentes culturales locales. Respecto al primero, la ciudad vio como desde el año 2000 el nivel e intensidad de las intervenciones culturales decreció considerablemente, manteniéndose, eso sí, una programación de interés en el Centro Galego de Arte Contemporánea, con una plantilla de profesionales asentada. Además del informe Palmer, que ya apuntaba a las dificultades de la ciudad para garantizar la sostenibilidad de las políticas culturales⁶⁴, otro informe posterior, también encargado por la Comisión Europea, abundará en este hecho: se evidencia una falta de previsión en las ciudades que fueron sede de la celebración, que hace inviable el mantenimiento de unas políticas culturales serias, de calidad, y que redunden realmente en el enriquecimiento de la ciudadanía⁶⁵. La escala de las actuaciones culturales llevadas a cabo en Santiago en los últimos años de la década parece excesiva, vista en perspectiva: un número desmesurado de obras de artistas en espacios públicos, de catálogos publicados por la Xunta de Galicia, y de toneladas de hormigón en una Ciudad de la Cultura que se estaba construyendo con un proyecto poco claro, y que pronto vería como alguno de los edificios redefinía su uso. Lo que comenzó siendo una apuesta por la cultura como revulsivo para el desarrollo de la ciudad y la comunidad autónoma acabó siendo una losa que hipotecaría los presupuestos para cultura de las administraciones.

El segundo de los males fue motivo central de queja, como ya hemos visto, por parte de los artistas y gestores de espacios, que sintieron en general una distancia insalvable en su trato con las administraciones. Esto afectó claramente a Santiago de Compostela, como vimos, pero también a otros ejemplos de intervención significativa en cultura, a gran escala, como Glasgow, Barcelona, Bilbao u Oporto⁶⁶. La falta de interlocución real se manifestó en la nula participación de los artistas en el diseño de las programaciones, pero incluso en las injerencias en el trabajo de los profesionales de la gestión cultural cuando son llamados a participar en estos eventos⁶⁷. Todo esto no se puede desligar de los procesos de precarización en el colectivo de creadores. Tal vez no sea un fenómeno nuevo, o característico del final de milenio, desde luego, pero se está constituyendo como uno de los principales ámbitos de reclamación en la actualidad entre los artistas y productores culturales⁶⁸, lo cual debe tener mucho que ver con el contraste entre su situación y la de otros especialistas en la intermediación cultural —profesionales de museos y comisarios, especialmente—, que vieron en los últimos años como su sector se profesionalizaba

64. PALMER, R. (dir.): *European Cities...*, op. cit., p. 239.

65. GARCÍA, Beatriz. & Cox, Tamsin: *European Capitals of Culture. Success Strategies and Long-Term Effects*. European Parliament's Committee on Culture and Education, 2013, p. 117.

66. Para el caso de la ciudad vasca ver ZULAIKA, Joseba: «Bilbao deseada: el malestar de la «krensificación» del museo», en GUASCH, Anna M.ª & ZULAIKA, J. (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, pp. 153-176. Para Oporto post 2001, MENDES, Paulo: «Entrevista a José Maia», en LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos...* op. cit., pp. 194-207.

67. Caso de Alberto González-Alegre, comisario de exposiciones, que participó como asesor en *Galicia, Terra única*, en 1997: contó con libertad a la hora de realizar los textos para los catálogos, pero tuvo que ver como sus decisiones sobre la selección de artistas se veían modificadas parcialmente por la dirección de la organización. González-Alegre, entrevista cit.

68. Ver, por ejemplo, RAUNING, Gerald: «La industria creativa como engaño de masas», en TRANSFORM: *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008, pp. 27-42.

y se beneficiaba del aumento en la financiación. En España el fenómeno se define con claridad en un periodo de más de quince años, desde principios de los 90 hasta que estalla la crisis económica en 2008.

Creadores y agentes culturales fueron muy críticos en su día con el excesivo gasto y el tipo de desarrollo cultural. Se generaron tensiones en el ámbito específicamente cultural que aún continúan en la actualidad. Tal vez, como sostienen Andy Pratt o Beatriz García, este discurso de la reactivación cultural dejó de lado precisamente a los trabajadores de la cultura. El momento actual de crisis económica y de preocupación por el gasto público exige, además, pensar las políticas culturales en clave de sostenibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRADO, Diego & VÁZQUEZ VARELA, Carmen: «Cultura, imagen y espacios para el poder como referentes del nuevo estatuto de capitalidad en Mérida, Santiago de Compostela y Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXV, 276 (2014), pp. 47–96.
- ESTÉVEZ, Xerardo: «Opinión y práctica en la ciudad histórica», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 3 (2004), pp. 25–44.
- FREY, Bruno: *La economía del arte*. Barcelona, La Caixa-Servicio de estudios, 2000.
- GARCÍA, Beatriz: «Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future», *Local Economy*, vol 19, 4 (2004).
- GARCÍA, Beatriz & Cox, Tamsin: *European Capitals of Cultures. Success Strategies and Long-Term Effects*. European Parliament's Committee on Culture and Education, 2013.
- GUASCH, Anna M.^a & ZULAIKA, J. (eds.): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- HARVEY, David & SMITH, Neil: *Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura*. Col. Contratextos, MACBA-Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- KLAUS PATEL, Kiran. (ed.): *The cultural politics of Europe. European capitals of culture and European Union since 1980*. New York, Routledge, 2013.
- LÓPEZ ABEL, Daniel & RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo (eds.): *Canales alternativos de creación. Una aproximación histórica*. Santiago de Compostela, Baleiro. Canle de producción, 2013.
- NOVELLO, Simone et alii (eds.): *Xacobeo: de un recurso a un evento turístico global*. Santiago de Compostela, Andavira, 2013
- PALMER, Robert (dir.): *European Cities and Capitals of Culture. Study prepared for the European Commission*. Brussels, Palmer/RAE Associates, 2004.
- PRATT, Andy: «Creative cities: the Cultural Industries and the Creative Class», *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 90, 2 (2008), pp. 107–117.
- RAMÍREZ, J. Antonio (ed.): *El sistema del arte en España*. Cátedra, Madrid, 2010.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. Anxo: «Da autoxestión ás políticas culturais: a arte galega nos anos da transición», *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, 9 (2010), pp. 183–195.
- SANTOS SILLA, Xosé M.: «Mitos y realidades del Xacobeo», *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 28 (1999), pp. 103–117.
- SEOANE, Xavier: *A cultura e a creatividade galegas de cara ao ano 2000*. Sada (A Coruña), Ed. do Castro, 1995.
- TRANSFORM (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- ZUKIN, Sharon: *The Cultures of Cities*. Oxford, Blackwell, 1996.

RESEÑAS · BOOKS REVIEW

FEDERICO L. SILVESTRE: *Los pájaros y el fantasma. Una historia del artista en el paisaje*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013. 481 pp., 89 ilustraciones.

Javier Arnaldo¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.15714>

La colección *Metamorfosis*, que dirige José Luis Molinuel para las ediciones universitarias de Salamanca, ha Enriquecido sus títulos con un nuevo libro de Federico L. Silvestre, que corresponde celebrar. Todo interesado por el paisajismo sabe en España de la ya importante labor que el profesor López Silvestre ha desarrollado como estudiado del tema y conocido docente. Diversos aspectos de la teoría y la historia del paisaje que serían largos de comentar ocuparon sus libros y publicaciones anteriores. Con *Los pájaros y el fantasma* no hace una entrega más sobre el objeto de sus afectos intelectuales ni vuelve sobre recorridos ya realizados o coronados en otros trabajos, sino que, muy por el contrario, ofrece un ensayo enfático en su novedad, en su frescura y en su ambición. El libro se adentra en el tema de la mirada al paisaje, esto es, pone su principal objetivo en la aproximación a categorías útiles para diferenciar modos de ver, a cuya correspondencia con modalidades del paisajismo atiende en segundo lugar y sobre la base de ejemplos en los que la representación o autorepresentación del artista en el paisaje, o pura y simplemente la presencia de un sujeto que hace experiencia del paisaje representado, permiten reconocer comportamientos ideal-típicos de la mirada del orden de los que alcanza a distinguir la primera mitad del libro. No se propone, así pues, trazar una historia del paisajismo como cultura de objetos, sino como cultura de miradas, de relaciones, de sujetos, preferentemente artistas, situados en lugares, al modo en el que apunta el subtítulo del libro: *Una historia del artista en el paisaje*.

Este tema tan atractivo como difícil es abordado con un discurso que mezcla gratamente la seriedad y el humor. Pues allí donde sabe que el seguimiento de temas concienzudos puede causarnos fatiga, nos compensa puntualmente con invitaciones a la sonrisa; así, por ejemplo, cuando el tema de la perspectiva de la ansiedad en la «pulsión escópica» a propósito de Lacan con invocaciones a Schopenhauer excede nuestras fuerzas, Silvestre introduce para nuestro recreo una diferencia universalmente comprensible entre el «crítico» y el «cenizo», que calma nuestras cuitas, lo mismo que en medio de otras cuestiones difíciles, premia nuestro esfuerzo comentando con chispa que Nietzsche «hilaba más fino» que Goethe. La propia complejidad metodológica de la investigación es identificada con un «psicoanálisis nietzscheano», que busca fundamento con el mejor humor en consideraciones filosóficas de Odo Marquard, en las cuestiones de la *Tiefenpsychologie* y, claro, en la guía de Nietzsche. El lector agradece una y otra vez esas deferencias con su bienestar, pues el libro le pide un aliento y una entrega notables, pero también se hacen necesarias en él las oportunidades al reposo y al divertimento.

1. Universidad Complutense de Madrid (francisj@ucm.es).

Los objetivos del libro se hacen explícitos desde la introducción: el desarrollo de una teoría de la visualidad, la práctica del ensayo para una filosofía del paisaje y hacer de él asimismo aportación a la historiografía artística. Pero ese espectro de objetivos se repliega sobre un asunto prioritario: la pregunta por las pulsiones escópicas cuyas diferencia se corresponden con modos de ver que se hacen paisaje o, al menos, representación de naturaleza. En su primera mitad el libro nos conduce a la distinción de cuatro modos de visualidad, derivados de categorías de la experiencia artística que le prestan Lacan y Nietzsche. Ese elenco de impulsos visuales —uno regido por el idealismo psicótico, otro por el racionalismo neurótico, un tercero que es impulso pragmático y demanda sintonización, y finalmente la pulsión autodestructiva— es también una cuádruple diferenciación de categorías de artista: el artista esquizoide, el dogmático, el nómada y el fantasma. Con un esquema vivencial de este orden, de cuya intención es mejor leer *in extenso* que darla por conocida en esta mera síntesis, se conforman también los criterios que permiten distinguir entre cuatro modos de hacer arte o, como el propio autor nos señala, «cuatro tipos de arte». Por supuesto que todos ellos tienen su categorización, como expondré. Pero una cuestión previa presiona sobre el modo de considerar esos modos artísticos en relación al paisaje como meta de la representación. Esta aparece muy elocuentemente explicada con un símil acuñado por Carl Gustav Carus para denominar de otro modo la pintura de paisaje: *Erdlebenbild*. Este neologismo que introdujo al alemán el médico y pintor Carus, discípulo de Caspar David Friedrich y muy goetheano, significa literalmente *imagen de la vida terrestre*, pero guarda mucho parecido fonético con un término usual, *Erlebenbild*, esto es, imagen vivencial o *imagen de la vivencia*. Con ese combinado semántico Silvestre pone énfasis en la relevancia de *Erdlebenbild* en su significado de «imagen geobiográfica» o de «cuadro geovivencial», que informaría acerca de las expectativas a cumplir en lo que hace al paisaje propiamente dicho. Apunta, en suma, a un máximo en el rendimiento de la pintura paisajista en atención a lo que del paisaje externo contiene. Puesto que los impulsos visuales son pulsiones del sujeto, está en juego una dificultad de adecuación al objeto y el consecuente riesgo de determinarlo. Entre los logros del paisaje propiamente dicho en la historia de las imágenes estarían, por ejemplo, las pinturas y dibujos de Peter Brueghel el Viejo, artista nómada o artista de la tercera categoría en el esquema de Silvestre. Llama Silvestre a la acción que propiamente reencuentra el paisaje con este sugestivo nombre: «rentrée». Me limito a destacar los resortes que el discurso del autor halla en la autoridad de referentes como Lacan y Nietzsche, pero no es tampoco menor la utilidad que encuentra en teóricos del paisaje como, entre otros, Alain Roger, Jean-Marc Besse y Martin Jay, cuya consideración nos llevaría a estudiarlos comparativamente.

En este orden de reflexión las clases de mirada condicionan categorías culturales intérpretes de la naturaleza: la del artista esquizoide hace de ella sueño, la del artista dogmático la convierte en hábitat, el artista nómada es aquél, reitero, que reencuentra la naturaleza como paisaje, mientras que el objeto natural del artista fantasma es el abismo. Hay una relativa confraternización entre ese orden y el que podría corresponder a las nociones históricas de barroco, de clásico, de otro sin categorizar, y finalmente de romántico. Con este andamiaje, cuyos valores se

enriquecen en su exposición no esquemática, se perpetra a continuación en este libro una historia del paisajismo que va del Renacimiento a la Modernidad guiada por la interpretación de la presencia de un artista circunstante en las naturalezas representadas. Se trata, eso sí, de una incursión selectiva en la historiografía del paisajismo, que destaca ejemplos de Jan Both, Claudio Lorena, Richard Wilson y Caspar David Friedrich entre los principales. Con el reto de ser paisaje pugnan las aportaciones artísticas de todos ellos, que bien pueden inclinarse al sueño, al hábitat o al abismo en lugar de a cuanto un «arte que descansa en sí mismo» revela como paisaje. Silvestre nos facilita en esa segunda mitad el disfrute de su ensayo con la interpretación de obras que admira, sin gozar de ellas, con todo, más que del propio paisaje exterior, a no ser que al paisajismo puedan atribuirse aptitudes para ponerlo de manifiesto, para representar su experiencia sin restos de «esquicia visual». De ahí que al toparnos con las glosas que acompañan en el libro al repaso de Peter Brueghel y Claudio Lorena se intensifique en el ensayo nuestro interés y, más allá, encontremos en él la oportunidad de sumarnos a la invitación del epílogo: «atreverse a volar». El vuelo de los pájaros que van en el título del libro y el vuelo implícito del artista nómada que visualiza la crónica de su «sintonización» con el paisaje se presentan como desafío de los esguardes del propio lector. Es mérito de este extenso estudio ofrecerse como prolongado circunloquio para esa sugerión final: el vuelo, la mirada susceptible, como la de los pájaros, de «devolver sentidos y rehacer mundos». ¿Qué son las «sensaciones sintónicas» y el «paisajismo intradiegético»? Instrumentos de vuelo, colegirá el lector.

CAPRIOTTI, GIUSEPPE: *Lo scorpione su petto. Iconografia antiebraica tra xv y xvi secolo alla periferia dello Stato Pontificio*. Roma, Gangemi Editore, 2014.

Borja Franco Llopis¹

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015.15532>

En los últimos años han proliferado en Europa gran cantidad de textos que analizan la imagen del otro. De este modo, el fenómeno de la alteridad y su representación visual se ha convertido en una constante de la historiografía artística desde muchos puntos de vista. El problema de abordar este tipo de análisis es, por un lado, la subjetividad que supone tanto la investigación de las fuentes textuales como el de su manifestaciones visuales, y, por otro, el convertirse de convertirse este trabajo en un mero catálogo de diferencias y semejanzas sin una reflexión historiográfica o social del mismo. Gran parte de las investigaciones hasta ahora llevadas a cabo pecan de centrarse en meros catálogos de pinturas donde el «otro» aparece representado, sin intentar analizar quién puedo ver esas obras. Tampoco se suele tratar si dependiendo del espectador a quien fuera dirigido el estilo o modo de mostrar a dichos personajes cambió o, incluso, qué incidencia podían tener estas imágenes críticas en el imaginario colectivo. En este sentido, profesores como Joan Molina Figueras han presentado en nuevas formas de aproximarse al análisis de la alteridad en el arte sumamente interesantes, donde espacio y representación se funden para un verdadero planteamiento de reconstrucción de la sociedad que las gestó y de aquello que aparece en las obras de arte representado². Siguiendo esa línea iniciada por Molina podemos incluir también, por ejemplo, la publicación de Rodríguez Barral sobre los judíos en el mundo medieval hispánico³.

En el mundo italiano estas nuevas corrientes de estudio de la alteridad se habían centrado, principalmente, en las representaciones del Turco (o de lo oriental) en el mundo moderno⁴, pero aún faltaba un estudio serio y detallado de la creación de una iconografía antihebraica (o no) en los períodos tardomedieval y renacentista. Este hueco lo ha llenado con creces el libro del investigador de la Università di Macerata Giuseppe Capriotti.

Pertrechado de todos los problemas que conlleva el adentrarse en la campo de la alteridad, nos presenta un interesante y atractivo muestreo de las representaciones

1. Universidad Nacional de Educación Distancia (bfranco@geo.uned.es).

2. Vid. MOLINA FIGUERAS, Joan: «La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudía en la España Medieval», *Els jueus a la Girona medieval (xii ciclo de conferencias Girona a l'Abast)*. Gerona, Bell-lloc, pp. 33–85. Id. «Las imágenes del judío en la España medieval» en *Memoria de Sefarad*. Toledo, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, 2002, pp. 373–379.

3. RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino: *La imagen del judío en la España medieval: el conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

4. Véase, por ejemplo: SOYKUT, Mustafa: *The image of the Turk in Italy: A History of the Other in Early Modern Europe, 1453–1683*. Berlín: K. Schwart, 2001. FORMICA, Marina: *Lo specchio turco. Immagini dell'Altro e riflessi del Sé nella cultura italiana d'età moderna*. Roma, Donzelli Editore, 2012.

en contra de los judíos y el judaísmo en el centro de Italia, si bien también compara con otras zonas con el fin de definirlo de un modo más claro y conciso.

Sus intenciones quedan claras en la introducción, donde demuestra un conocimiento de la bibliografía no sólo desde el punto de vista práctico, sino teórico. Las referencias a Warburg y Panofsky se mezclan con los más recientes estudios de Didi-Hubermann o de Eco. Todo ello le permite crear un marco metodológico, apoyado en una extenso aparato crítico a pie de página, que podría ser trasladado a cualquier otra realidad o contexto, de ahí que trascienda el mero estudio «local» del «otro» y sirva como un referente a cualquier investigador que analice la alteridad. De hecho, el título de su primer capítulo incluye la apostilla: «per un tentativo di definizione», siendo valiente al intentar delimitar hasta dónde y cómo debe de plantearse el análisis de este hecho artístico. Así pues, en estas páginas el autor se cuestiona problemas en su propia metodología y en la de los que le precedieron, realizando una suerte de estado de la cuestión, y, además, plantea ya soluciones que, posteriormente, aplica de modo práctico en la exposición de las piezas que elige para crear su discurso. De hecho, aunque no cite a pie de página los textos de Molina nombrados con anterioridad, en este primer capítulo propone la necesidad de estudiar no sólo la pintura, sino también los consumidores y los espacios de creación para poder extraer conclusiones realmente científicas. También justifica la metodología de partir de lo particular (la periferia de los Estados Pontificios) a lo general, con el fin de enmarcar en un contexto histórico social dichas manifestaciones visuales, si bien reconoce que es bastante complicado dar una clave de lectura única a todos los ejemplos por él seleccionados.

El segundo capítulo lo dedica a la promoción de imágenes antihebraicas, centrándose en el caso de Monte Pietà. Presenta el problema que la representación negativa del judío implicaba, pues, por una parte esta comunidad era una fuente de ingresos importantes, por todos los negocios por ellos realizados, pero, a su vez, era un enemigo del cristianismo en el seno de la sociedad cristiana. Así pues, a través de tablas de conocidos pintores como Vittore Crivelli o Lorenzo d'Alessandro intenta plasmar esta relación de encuentros y desencuentros entre ambas religiones en la zona central de la península itálica.

En los capítulos tercero y cuarto exponer el tema de la incredulidad cristiana, principalmente vinculada con algunos dogmas eucarísticos y su relación con las actitudes judías ante las imágenes. El planteamiento del autor en estos aspectos enlaza con las actuales tendencias de pensamiento basadas en el estudio del escepticismo y de cómo éste influyó en las representaciones artísticas del mundo medieval y moderno⁵.

Obviamente, en todo volumen dedicado a los judíos en el mundo moderno y contemporáneo no podía faltar un epígrafe sobre las acusaciones de deicidio que

5. Son numerosos los eventos científicos que en la actualidad se están desarrollando en Europa, como los organizados por Mercedes García-Arenal y Stefania Pastore. También sobre este asunto destacan las primeras aproximaciones realizadas por Felipe Pereda, quien se encuentra actualmente en el proceso de redacción de un libro donde resume algunas de sus más importantes aportaciones al respecto.

la sociedad cristiana desarrolló ante los «asesinos de Cristo»⁶, si bien el autor no se deja llevar por los convencionalismos y lo incluye como un tema más, junto con otros como su aparición en la leyenda de la Vera Cruz, la disputa de Cristo entre los doctores (tomando como ejemplo la Capilla Baglioni de Spello) o incluso escenas martiriales con alto componente judío como la de Simonino da Trento y la tabla de Pier Martino Fiammingo de Perugia. Este hecho es importante, pues gran parte de los estudios de la alteridad religiosa y su visualización focalizaron su atención en asuntos altamente morbosos o «jugosos» como las recrucificaciones de hostias o atentados contra la fe cristiana y habían dejado de lado otras imágenes donde aparece una crítica ante la actitud del judío de un modo más sutil, que convivieron con las otras más escabrosas. Con ello, Capriotti, consigue reconstruir la cultura visual centroitaliana y las múltiples representaciones, más positivas como conversos, o altamente negativas del judío de un modo objetivo y no morboso o envenenado.

El único «pero» que podemos ponerle a este libro, de edición además, altamente cuidado y un epígrafe de imágenes a color en la parte final del mismo, es el de no haber incluido un capítulo de conclusiones. Puede parecer que pequeños de tradicionales al exigir la estructura habitual de introducción, cuerpo y desenlace, pero en este caso, en el que se plantean tantos temas distintos, aunque interrelacionados entre sí, consideramos que hubiera sido conveniente el exponer, de modo sintético, los paralelismos y divergencias en las representaciones de la ideología antihebraica en la periferia de los Estados Pontificios. No hablamos de haber realizado un catálogo final de motivos iconográficos o descripciones formales que caracterizaron las diversas representaciones del otro, sino más bien una reflexión comparativa entre todos los asuntos expuestos intentando crear un marco general, tal y como propuso (y cumplió) en la introducción del libro.

A pesar de todo ello, consideramos que se trata de un libro modélico en cuanto a metodología y el modo de tratar la alteridad, rico en aparato crítico y en reflexiones transversales y multidisciplinares, con ideas altamente sugestivas que nos incitan a leerlo de modo intenso, disfrutando de cada capítulo y que sirve, en esencia, para llenar un vacío historiográfico del arte italiano.

6. En el caso español vid. ESPÍ FORCÉN, Carlos: *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la Isla de Mallorca. Objeto Perdido*, 2009.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* está dividida en siete series, 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. La periodicidad de la revista es anual.

En el año 2013 se inicia una NUEVA ÉPOCA con la reenumeración de la Serie VII: Historia del Arte. Además, también desde el año 2013 *Espacio, Tiempo y Forma. Series I-VII* se publica como revista electrónica además de impresa. Este nuevo formato se ha integrado en el sistema electrónico *Open Journal System* (OJS) y pretende agilizar los procesos editoriales y de gestión científica de la revista, garantizando el cumplimiento de los más altos estándares de calidad de las revistas científicas. Desde la plataforma OJS se facilita el acceso sin restricciones a todo su contenido desde el momento de la publicación.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII publica TRABAJOS INÉDITOS DE INVESTIGACIÓN Y DEBATES SOBRE HISTORIA DEL ARTE, en especial artículos que constituyan una aportación novedosa, que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto de ámbito nacional como internacional, y en lengua española o extranjera (preferiblemente en inglés). ETF SERIE VII sólo admite trabajos originales e inéditos que no hayan sido publicados, ni vayan a serlo, en otra publicación, independientemente de la lengua en la que ésta se edite, tanto de manera parcial como total. Los trabajos recibidos en la revista son sometidos a evaluación externa por pares ciegos.

1. POLÍTICA DE SECCIONES

La revista está compuesta por tres secciones: una MISCELÁNEA DE ARTÍCULOS recibidos y sometidos a evaluación externa (VARIA, sección de temática variada), un DOSSIER TEMÁTICO de trabajos recibidos por invitación y a través de *call for papers*, y un apartado de RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS. Los trabajos enviados a las dos primeras secciones tendrán, como máximo, una extensión de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía. Los trabajos presentados a la sección de Reseñas deberán tener como máximo una extensión de 9.600 caracteres con espacios.

En especial se valorarán trabajos que constituyan una aportación novedosa y que enriquezcan el campo de investigación que abordan, o que ofrezcan una perspectiva de análisis crítico, tanto en el ámbito nacional como el internacional.

DOSSIERES TEMÁTICOS. Cada número de la revista contará con dossieres temáticos coordinados por un investigador seleccionado por el Consejo de Redacción, quien bajo su criterio procederá a encargar colaboraciones para el mismo y a abrir un *call for papers* temático. Los originales invitados, con un máximo de dos contribuciones, no se someterán al proceso habitual de evaluación por pares, pero su

calidad estará supervisada por los miembros del Consejo de Redacción. Los originales para el dossier recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación externa.

2. CONDICIONES DE PUBLICACIÓN

La publicación de un texto en *Espacio, Tiempo y Forma* no es susceptible de remuneración alguna. Esta revista provee acceso libre inmediato a su contenido en ojs bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación fomenta un mayor intercambio de conocimiento global. Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo al igual que licenciarlo bajo una *Creative Commons Attribution License* que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría del trabajo y la publicación inicial en esta revista. Se anima a los autores a establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en esta revista. Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

3. PROCESO DE REVISIÓN POR PARES

- * Los artículos de la sección VARIA serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.
- * Los artículos de los DOSSIERES TEMÁTICOS recibidos a través de *call for papers* serán siempre sometidos a evaluación y revisión externa.

Los artículos que han de someterse a evaluación y revisión externa pasarán por el siguiente procedimiento:

3.1. RECEPCIÓN DE MANUSCRITO (siguiendo las «Normas para Autores» descritas a continuación y disponibles en la web de la revista. El envío será electrónico a través igualmente de la plataforma ojs de la revista, ver el apartado «Envíos *on line*», para lo que necesita estar registrado). El/La Editor/a adjudica el manuscrito a un miembro del Consejo de Redacción para que actúe como ponente.

3.2. FILTRO DEL CONSEJO DE REDACCIÓN. El ponente del manuscrito hace una primera revisión para comprobar si encaja en la línea temática de la revista y si es un trabajo original y relevante. Las decisiones negativas deben ser motivadas.

3.3. EVALUACIÓN Y REVISIÓN EXTERNA. Si el ponente considera positivamente el artículo, debe seleccionar dos evaluadores externos procedentes del área de

especialización del manuscrito y proponerles la revisión. Las evaluaciones externas se someten a un cuestionario pautado. Las evaluaciones deben ser *doblemente ciegas* (evaluadores y evaluados desconocen sus identidades mutuas). Las revisiones deben ser igualmente anónimas para los vocales del Consejo de Redacción, salvo para los ponentes particulares de cada manuscrito y el Editor/a. Las evaluaciones pueden determinar no recomendar la publicación, pedir correcciones, recomendarla con correcciones necesarias o sugeridas, y, finalmente, recomendarla sin correcciones. En todo caso deben ser razonadas, y se debe incentivar la propuesta de mejoras por parte de los revisores para elevar la calidad de los manuscritos. Si las dos evaluaciones fueran completamente divergentes se podría encargar una tercera. La comunicación entre revisores y autores debe realizarse a través del Consejo de Redacción. En caso de solicitarse mejoras, los revisores deben reevaluar el manuscrito tras los cambios.

3.4. DECISIÓN EDITORIAL. A la vista de los informes de los evaluadores externos y de las correcciones efectuadas por los autores, el ponente eleva a debate en el Consejo de Redacción una propuesta de aceptación o rechazo del manuscrito. La decisión final corresponde al Consejo de Redacción como órgano colegiado. La comunicación a los autores será motivada, razonada e incluirá las observaciones de los evaluadores. Los autores recibirán respuesta sobre la evaluación de su artículo en el plazo máximo de dos meses.

4. ENVÍO DE ORIGINALES

Desde el año 2013 todo el proceso editorial se realiza a través de la plataforma OJS, donde encontrará normas actualizadas:

<http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/index>

Es necesario registrarse en primer lugar, y a continuación entrar en IDENTIFICACIÓN (en la sección «Envíos on line») para poder enviar artículos, comprobar el estado de los envíos o añadir archivos con posterioridad.

El proceso de envío de artículos consta de CINCO PASOS (lea primero con detenimiento toda esta sección de manera íntegra antes de proceder al envío).

4.1. En el PASO 1 hay que seleccionar la *sección de la revista* (ETF VII cuenta con tres secciones: Dossier monográfico, artículos de temática variada y reseñas) a la que se remite el artículo; el *idioma*; cotejar la *lista de comprobación de envío*; aceptar el *sistema de copyright*; si se desea, hacer llegar al Editor/a de la revista *comentarios y observaciones* (en este último apartado se pueden sugerir uno o varios posibles evaluadores, siempre que por su capacidad científica sean considerados expertos en la cuestión tratada en el artículo, lo que en ningún caso implica la obligación de su elección como revisores por parte de Consejo de Redacción de la revista).

4.2. En el PASO 2 se subirá el fichero con el artículo siguiendo escrupulosamente las indicaciones que se indican en este apartado:

- * Archivo en formato PDF (que denominamos «original»), sin ninguna referencia a la identidad del autor o autores dentro del texto, eliminando cualquier elemento que aporte información que sugiera la autoría, como proyecto en el que se engloba o adscribe el trabajo. Para eliminar el nombre/s del autor/es en el texto, se utilizará la expresión «Autor» y año en las referencias bibliográficas y en las notas al pie de página, en vez del nombre del autor, el título del artículo, etc. Este es el archivo que se enviará a los revisores ciegos para su evaluación, y por ello se recuerda a los autores *la obligatoriedad* de seguir para este archivo las *normas para asegurar una revisión ciega hecha por expertos*. Tampoco han de incorporarse imágenes, gráficos ni tablas en este archivo (se incorporan en el Paso 4 de manera independiente), aunque sí se debe dejar las llamadas en el texto a dichos elementos allá donde procedan. El archivo ha de ser llamado con su propio nombre: NOMBRE_DEL_ARTÍCULO.PDF. Las *normas de edición del texto* se encuentran más abajo, léalas con atención.

4.3. En el PASO 3 se llenarán todos los campos que se indican con los *datos del autor o autores* (es imprescindible que se rellenen los datos obligatorios de todos los autores que firman el artículo). Igualmente hay que introducir en este momento los datos correspondientes a los campos *Título* y *Resumen*, sólo en el idioma original del artículo, así como los principales *metadatos* del trabajo siguiendo los campos que se facilitan (recuerde que una buena indexación en una revista electrónica como ETF SERIE VII facilitará la mejor difusión y localización del artículo); y, si los hubiere, las agencias o entidades que hayan podido financiar la investigación que a dado pie a esta publicación.

4.4. En el PASO 4 se pueden subir todos los archivos complementarios: *de manera obligatoria se remitirá un archivo con los datos del autor*, y de manera opcional se subirán si los hubiere, individualmente, tanto los archivos con las imágenes, gráficos o tablas que incluya el artículo, como un archivo con la información correspondiente a las leyendas o pies de imágenes, gráficos y tablas. Hay que tener en cuenta las siguientes indicaciones:

- * Archivo en formato compatible con MS WORD con los datos completos del autor y autores: nombre y apellidos, institución a la que pertenece/n, dirección de correo electrónico y postal, y número de teléfono para contacto del autor principal. En este archivo sí se puede incluir la referencia al proyecto en el que se inscriba el trabajo (I+D, proyecto europeo, entidad promotora o financiadora, etc.).
- * Archivos independientes con las imágenes y tablas del artículo. Se enviarán en formato digital (.JPEG, .PNG o .TIFF) con una resolución mínima de 300 ppp. a tamaño real de impresión. Las ilustraciones (láminas, dibujos o fotografías) se consignarán como «FIGURA» (p. ej., FIGURA I, FIGURA 2...). Por su parte, los

cuadros y tablas se designarán como «TABLA». Las Figuras y Tablas se enviarán en archivos individualizados indicando el número de figura/tabla, siempre en formato escalable (.DOC, .DOCX, .RTF, .AI, .EPS, etc.).

- * Archivo en formato compatible con MS WORD con las leyendas o pies de imágenes y tablas (recuerde que en el archivo PDF que llamamos «original» ha de colocar donde proceda la llamada a la Figura o Tabla correspondiente entre paréntesis). El/los autor/es está/n obligado/s a citar la fuente de procedencia de toda documentación gráfica, cualquiera que sea su tipo. La revista declina toda responsabilidad que pudiera derivarse de la infracción de los derechos de propiedad intelectual o comercial.

Durante el Paso 4, al insertar cada archivo complementario se le da posibilidad de que los evaluadores puedan ver dichos archivos. Sólo debe dar a esta opción en los archivos de figuras y tablas, y en el de los pies de foto, siempre y en todos los casos si con ello no se compromete la evaluación ciega. Nunca pulse esta opción en el caso del archivo con los datos el autor/es.

En este momento puede subir también cualquier otro tipo de archivo que crea necesario para la posible publicación del artículo.

4.5. El último, paso, el **PASO 5**, le pedirá que confirme o cancele el envío. Si por cualquier cuestión, decide cancelar su envío, los datos y archivos quedarán registrados a la espera de que confirme el envío o subsane algún tipo de error que haya detectado (una vez se haya vuelto a registrar pulse sobre el envío ACTIVO y luego sobre el nombre del artículo para poder completar el proceso). Igualmente tiene la opción posterior de borrar todo el envío y anular todo el proceso.

5. MODIFICACIÓN DE ARCHIVOS CON POSTERIORIDAD AL ENVÍO DEL ORIGINAL, ENVÍO DE REVISIONES SOLICITADAS EN EL PROCESO DE REVISIÓN Y ENVÍO DEL ARTÍCULO ACEPTADO

Existen diversas circunstancias, como errores del autor/es o las solicitudes de modificaciones o mejoras durante el proceso de revisión, que podrán generar uno o más nuevos envíos por parte del autor/es a esta plataforma. Para todos los casos el autor principal que haya realizado el envío debe seguir los siguientes pasos:

5.1. ENTRAR CON SUS CLAVES DE REGISTRO (recuerde anotarlas en lugar seguro la primera que vez que se registra, aunque es posible solicitar al sistema la generación de nuevas claves).

5.2. PULSAR SOBRE EL ENVÍO QUE LE APARECE COMO ACTIVO.

5.3. Le aparecerá una pantalla con el nombre y estado de su artículo, si **PULSA SOBRE EL TÍTULO DE SU TRABAJO** llegará a la pantalla con los datos completos de

su envío. En esta pantalla encontrará en la parte superior las pestañas RESUMEN, REVISIÓN y EDITAR.

- 5.3.1. Si lo que quiere es *añadir algún archivo complementario* porque haya sido mal recibido, porque haya sido olvidado o por subsanar cualquier error advertido por parte del Editor/a o del propio autor/a, entre en la pestaña RESUMEN y pulse sobre la posibilidad de *añadir fichero adicional*. Igualmente puede en este momento modificar o complementar los metadatos del artículo.
- 5.3.2. Si el envío ha sido aceptado en primera estancia por el Consejo de Redacción, y dentro del proceso de revisión por pares ciegos se le notifica alguna sugerencia de *mejora o modificación*, entonces deberá entrar en la pestaña REVISIÓN, donde encontrará detallado todo el proceso y estado de la revisión de su artículo por parte del Editor/a y de los Revisores/as, allí podrá subir una nueva versión del autor/a en la pestaña DECISIÓN EDITORIAL. Recuerde que aún debe mantener el anonimato de la autoría en el texto, por lo que los archivos con las correcciones y revisiones deben ser remitidos aún en formato .PDF.
- 5.3.3. Una vez finalizado y completado el proceso de revisión por pares, si el artículo ha pasado satisfactoriamente todos los filtros se iniciará la *corrección formal* del trabajo de cara a su publicación tanto en la edición electrónica como en la edición en papel de la revista. Después de registrarse y pulsar sobre el título debe entrar en la pestaña EDITAR y seguir las instrucciones que le notifique el Editor/a. En este momento y de cara al envío del artículo para su maquetación y publicación, el *archivo original* que en su momento remitió en .PDF para la revisión, siempre exento de imágenes, figuras o tablas, debe ser ahora *enviado en formato de texto, preferiblemente compatible con MS WORD*.

6. VERSIÓN POST PRINT

Además de lo anterior, existe la posibilidad de publicar una versión post print de su trabajo en la revista electrónica con anterioridad a la versión definitiva maquetada. Para ello, en esta fase se le requerirá para que junto a la versión definitiva en formato compatible con MS WORD sólo con el texto que se remite a la imprenta (junto a los archivos con las imágenes, figuras y tablas si las hubiere, que ya había remitido el autor/es en el primer envío), ha de remitir una versión completa de su artículo en .PDF ya con el nombre/s del autor/es, así como con las imágenes o tablas incorporadas, junto a las leyendas precisas, incluidas al finalizar el texto, antes de la bibliografía. La puede subir registrándose e incluyéndola en los archivos complementarios del apartado RESUMEN. De esta forma el autor verá en la versión electrónica, con una importante antelación con respecto a la versión en papel, el artículo definitivo aprobado, y podrá citar como prepublicado su artículo (este archivo, lógicamente, es de carácter provisional, no va paginado, y es sustituido con posterioridad cuando se incorpora la versión definitiva).

Si el autor se demora o incumple los plazos en las fases de Revisión o Edición, el Consejo de Redacción de la revista puede decidir la no publicación del artículo o su postergación automática para un número posterior.

7. NORMAS DE EDICIÓN

Las siguientes normas de edición deben ser tenidas en cuenta para el archivo «original» editado en .PDF (Paso 2):

7.1. DATOS DE CABECERA

- * En la primera página del trabajo deberá indicarse el **TÍTULO DEL TRABAJO EN SU LENGUA ORIGINAL Y SU TRADUCCIÓN AL INGLÉS**. Recuerde que *no debe aparecer el nombre del autor, ni la institución a la que pertenece* (debe remitirse en un fichero independiente en el paso 4: añadir ficheros complementarios).
- * Un **RESUMEN EN CASTELLANO DEL TRABAJO, JUNTO A SU CORRESPONDIENTE VERSIÓN EN INGLÉS**, *no superior a 1.000 caracteres con espacios*. En el resumen es conveniente que se citen los objetivos, metodología, resultados y conclusiones obtenidas.
- * Se añadirán también unas **PALABRAS CLAVE, EN AMBOS IDIOMAS, SEPARADAS POR PUNTO Y COMA (;)**, que permitan la indexación del trabajo en las bases de datos científicas. Éstas *no serán inferiores a cuatro ni excederán de ocho*.
- * En caso de que la lengua del texto original no sea el castellano, ni el inglés, el título, el resumen y las palabras claves se presentarán en el idioma original, junto con su versión en castellano e inglés.
- * Las ilustraciones se enviarán en fichero independiente a este texto «original», igualmente se remitirá un archivo con la relación de ilustraciones y sus correspondientes leyendas (pies de imágenes).

7.2. PRESENTACIÓN DEL TEXTO

- * El **FORMATO DEL DOCUMENTO** debe ser compatible con MS WORD. El tamaño de página será DIN-A4. El texto estará paginado y tendrá una extensión máxima de 50.000 caracteres con espacios, sin contar la bibliografía.
- * Las **IMÁGENES Y TABLAS**, así como la relación numérica y la leyenda, tanto de las figuras como de las tablas, se adjuntarán en archivos aparte (en el paso 4). Se consignarán como FIGURA1, FIGURA 2... Por su parte, los cuadros y tablas se designarán como TABLA 1, TABLA 2... Las referencias a ilustraciones deben

estar incluidas en el lugar que ocuparán en el texto. Su número queda a criterio del autor, pero se aconseja un máximo de 15 imágenes. En todos los casos debe citarse la procedencia de la imagen. Al comienzo del trabajo se podrá incluir una nota destinada a los agradecimientos y al reconocimiento de las instituciones o proyectos que financian el estudio presentado.

7.3. ESTILO

- * El texto se presentará sin ningún tipo de formato ni de sangría de los párrafos, y con interlineado sencillo.
- * Se utilizarán únicamente tipos de letra con codificación UNICODE.
- * Las citas literales, en cualquier lengua original, se insertarán en el cuerpo del texto en redonda, siempre entre comillas dobles. Si la cita supera las tres líneas se escribirá en texto sangrado, sin comillas.
- * Se evitará, en lo posible, el uso de negrita.
- * Las siglas y abreviaturas empleadas deben ser las comúnmente aceptadas dentro de la disciplina sobre la que verse el trabajo.
- * Los términos en lengua original deberán escribirse en cursiva, sin comillas: *in situ, on-line*.
- * El resto de normas editoriales se ajustarán a lo indicado en: Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.

7.4. BIBLIOGRAFÍA

Las citas bibliográficas en las notas se atendrán a las siguientes normas:

- * LIBROS. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título de la obra en cursiva. Lugar de edición, editorial, año, y, en su caso, páginas indicadas.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

Si la persona reseñada es director, editor o coordinador, se hará constar a continuación del nombre y entre paréntesis (dir., ed., coord.).

Si los autores son dos o tres se consignarán todos, separados por comas y uniendo el último con «&». Si el número de autores es superior a tres, se citará el primero y se añadirá *et alii* o «y otros»; otra posibilidad es indicar «vv.AA.»

- * Los libros editados en SERIES MONOGRÁFICAS se deben citar con el título de la obra entre comillas dobles, seguido del título de la serie en cursiva, su número, y a continuación, lugar de edición, editorial y año, y, en su caso, páginas indicadas.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * Cuando se trate de CAPÍTULOS incluidos en un libro, se cita el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, la preposición «en» y a continuación la reseña del libro según las normas anteriormente citadas.

MELCHOR GIL, Enrique: «Elites municipales y mecenazgo cívico en la Hispania romana», en NAVARRO, Francisco Javier, & RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco: *Élites y promoción social en la Hispania romana*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1999.

- * Para las PONENCIAS, COMUNICACIONES DE CONGRESOS O SEMINARIOS, etc. se reseña el autor, el título de la colaboración entre comillas dobles, el título del congreso o seminario, y el lugar y año de celebración en cursiva, seguido de los editores o coordinadores si los hubiera, lugar de edición, editorial y páginas correspondientes.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del viii Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * Las TESIS DOCTORALES INÉDITAS se citan haciendo constar el autor, el título en cursiva, la universidad y el año.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Tesis doctoral inédita), UNED, 2003.

- * ARTÍCULOS DE REVISTA. Apellidos en versalitas seguidos del nombre del autor en minúsculas: título del artículo entre comillas dobles, nombre de la revista en cursiva, tomo y/o número, año entre paréntesis, páginas correspondientes.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * DOCUMENTOS. En la primera cita debe ir el nombre del archivo o fuente completa, acompañado de las siglas entre paréntesis, que serán las que se utilicen en citas sucesivas. La referencia al documento deberá seguir el siguiente orden: serie, sección o fondo, caja o legajo, carpeta y/o folio. Si el documento tiene autor, se citan los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, seguido del título o extracto del documento entre comillas dobles y la fecha.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * REPETICIÓN DE CITAS. Cuando se hace referencia a un autor ya citado, se pondrán los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, la abreviatura *op. cit.* y la página o páginas a las que se hace referencia.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

Si se han citado varias obras del mismo autor, se pondrá después de los apellidos en versalitas y el nombre en minúsculas, el comienzo del título de la obra en cursiva, seguido de puntos suspensivos y las páginas correspondientes.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Cuando se hace referencia a un mismo autor y una misma obra o documento que los ya citados en la nota anterior se pondrá *Idem*, seguido de la página correspondiente. Si se hace referencia a un mismo autor, a una misma obra o documento y en la misma página, se pondrá *Ibidem*.

AUTHOR GUIDELINES

You must **register and log in** to submit a paper and follow the status of your submission.

Submitted articles must be original and unpublished. The journal considers manuscripts in Spanish or any other language (preferably English).

Submitted articles must follow the guidelines specified in this section and also include the following files:

I. FOR POSSIBLE PUBLICATION

- * A file (called 'original' hereafter) containing the article edited with a word processor (preferably a DOC file) adhering to the guidelines below. The 'original' file will not include images or tables.

2. FOR SUBMISSION AND REVIEW

- * A PDF file (the author must convert the 'original' file into a PDF file). This file must not contain references to the identity of the author or authors within the text (the file will be sent to the external reviewers for a blind peer-review). This file INCLUDES images and tables, along with their accompanying captions. Note that this file must follow the instructions to ensure blind review by experts. The author will, however, provide his/her details (name, academic affiliation, e-mail and postal address) when registering on the website.

1. THE 'ORIGINAL' DOC FILE MUST FOLLOW THE GUIDELINES BELOW

I. TITLE PAGE

- * The title page will indicate the title of the paper in its original language and its translation to English. The author's name and academic affiliation. An abstract of the paper in both English and Spanish of no more than 1,000 characters (with spaces). The abstract should outline the article's aims, method, results and conclusions. Keywords, in English and Spanish, must also be included to facilitate indexing the paper in scholarly databases. Keywords must be between four and eight. If the original text is not written in English or Spanish, the abstract and keywords must be presented in the text's original language, along with the translation to Spanish and English. Images must be sent separately in a different file, together with a third file containing the titles of the images with their corresponding captions.

2. TEXT

- * The file must be in DIN A4 format (Word processor). The text must be numbered and should not exceed 50,000 characters (with spaces), not including bibliography.
- * Headings preceding different sections of the article must be clearly distinguished. Quotations are enclosed in quotation marks; names and quotations in foreign languages are set in italics.
- * Avoid using bold where possible.
- * Do not indent paragraphs; use single-line spacing (1).
- * References to illustrations must be inserted in the place they will occupy within the text. The author is free to use as many as he/she considers necessary; however, a maximum of 15 images is advised. The source of the image must be cited.
- * *Figures and tables:* Send figures and tables in digital format (JPEG, PNG or TIFF for pictures; EPS, SVG, IA —any vector format— for tables and graphics) with at least 300 ppp resolution in print size. Simple table texts must be formatted in Word format. Illustrations (prints, drawings or photographs) will be referred to as “Figures” (e.g., Figure 1, Figure 2). Charts and tables will be referred to as “Table”. Figures and Tables must be sent in a separate file indicating the number of the figure/table and their place within the text.
The author is obliged to cite the source of all graphic material, regardless of the type of material. The journal declines all liability for the infringement of intellectual or commercial property rights.
- * *Style:* Acronyms and abbreviations can be used provided they are widely accepted in the discipline. Do not use decimal points when referring to years (e.g. 1980), Latin terms and quotations are set in italics: *et alii, in situ*. If the author uses a type of script that is not based on the Unicode encoding, the special typographic font must be included with the paper.

3. FOOTNOTES

Bibliographic references cited in notes will follow the guidelines and sequence specified below:

- * Books. Capitalized small caps last name followed by the author's first name in lowercase: title of the book in italics. Place published, publisher, year, and, when appropriate, page numbers.

KAMEN, Henry: *La Inquisición*. Madrid, Alianza, 1982, p. 55.

If the book is an edited volume, this will be indicated in parenthesis after the editor or compiler's name (ed. / comp.).

If the book is authored by two or three authors, list all names. Where there are more than three authors, list the first followed by *et al.*

- * If the publication is part of a MONOGRAPHIC SERIES, the title must be enclosed in quotation marks, followed by the title of the series in italics, the volume number, place published, publisher, year, and, where appropriate, page numbers.

MANGAS MANJARRÉS, Julio: «La agricultura romana», *Cuadernos de Historia* 16, 146, Madrid, Grupo 16, 1985, pp. xx-xx.

- * When citing BOOK CHAPTERS, list the author's name, title of the book section in quotation marks, the word "in", and the details of the book as specified above.

WOOD, Paul: «Modernism and the Idea of the Avant-Garde», in SMITH, Paul & WILDE, Carolyn (eds.): *A Companion to Art Theory*. Oxford, Blackwell, 2002, pp. 215-228.

- * When referencing SEMINAR AND CONFERENCE PAPERS, list the author's name, the title of the paper in quotation marks, the name of the conference or seminar, the conference location and date in italics, followed by the editors names (where appropriate), place published, publisher, and page numbers.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Estela Beatriz: «La concesión de la ciudadanía romana como instrumento de dominio», *Actas del viii Coloquio de la Asociación Propaganda y persuasión en el mundo romano. Interdisciplinar de Estudios Romanos*, Madrid, 2010, BRAVO CASTAÑEDA, Gonzalo & GONZÁLEZ SALINERO, Raúl (eds.), Madrid, Signifer, 2011, pp. 81-90.

- * When citing UNPUBLISHED DOCTORAL THESES, list the author's name, the title in italics, the university and the year.

ARCE SÁINZ, M.^a Marcelina: *Vicente Rojo*, (Unpublished doctoral thesis), UNED, 2003.

- * For JOURNAL ARTICLES, capital small caps for the author's last name, followed by the author's name in lowercase: the title of the article in quotation marks, the journal's name in italics, volume and/or issue, the year in parenthesis, page numbers.

BRINGAS GUTIÉRREZ, Miguel Ángel: «Soria a principios del siglo XIX. Datos para su historia agraria», *Celtiberia*, 95 (1999), pp. 163-192.

- * **ARCHIVAL SOURCES.** The first citation must include the complete name of the repository or source followed by its acronym in parenthesis, which will be used in subsequent citations. The document must be referenced as follows: series, section or collection name, box or file, folder and/or folio. If the document is authored, capitalize the author's last name and name in lowercase, followed by the title or the document extract in quotation marks, and the date.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid (ARCM), Fondos Diputación, Inclusa, caja 28, carpeta 13, fol. 2. ARROYO, Fernando: «Cuenta de los gastos de mayordomía», julio de 1812.

- * **SUBSEQUENT FOOTNOTES.** When referencing an author previously cited, capitalize in small caps the author's last name, name in lowercase, the abbreviation *op. cit.*, and the page numbers referred to.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *op. cit.*, pp. 26-28.

If more than one work by the same author is cited, capitalize in small caps the author's last name followed by the first name in lowercase, a short title containing the work's key words in italics, followed by three dots, and the page numbers.

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, José María: *Historia económica...*, pp. 26-28.

Where two consecutive notes refer to the same author and source, publication details are given in the first note. *Idem*, followed by the corresponding page numbers, is used in the second note.

When referring to the same author, source or document, and page number, use *Ibidem*.



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 Bienal 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

Tradición 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)