AC – RESEARCH / 2016

PLATAFORMA DIGITAL DE DIFUSIÓN

PARA JÓVENES INVESTIGADORES

ISABEL GARCÍA GARCÍA
MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN
Coordinadores

Grupo de Investigación
Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

CRÉDITOS

AC – RESEARCH / 2016
PLATAFORMA DIGITAL DE DIFUSIÓN PARA JÓVENES INVESTIGADORES

Isabel GARCÍA GARCÍA
Miguel Ángel CHAVES MARTÍN
Coordinadores

Edita
Universidad Complutense de Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea

Maquetación
Olga HEREDERO DÍAZ

© De los textos: sus autores
© De la presente edición: Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea (UCM)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Los Editores no se responsabilizan de la selección y uso de las imágenes incluidas en la presente edición, siendo responsabilidad exclusiva de los respectivos autores.

ISBN en tramitación

Primera edición: Marzo de 2016



Esta publicación forma parte de los resultados del Proyecto "AC-Research, nueva plataforma digital de difusión para jóvenes investigadores en artes plásticas, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea (II)" (nº proyecto 140), convocatoria 2015 de Proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente, Universidad Complutense de Madrid, Área de Artes y Humanidades.

ÍNDICE

Isabel García García
Miguel Ángel Chaves Martín
Presentación.
07

Diego Fraile Gómez
11
La Guerra de Vietnam y su representación artística en España.

Jennifer García Carrizo
35
Ciudad, comunicación publicitaria y pantallas digitales: el caso de Primark en la Gran Via madrileña.

Lucía López Alonso
67
La intervención de María Teresa León sobre el patrimonio histórico-artístico español.

Alejandra Manzano Pérez
91
Dentro del *White Cube*. La ideología del espacio como objeto artístico.

Alicia Risueño Jurado
115
El compromiso de Antonio Saura.

Carmen Rodríguez Fernández-Salguero
151
El Museo Ambulante de las Misones Pedagógicas. Un intento de sistematización de sus colecciones.

Alicia Sánchez-Matas Jiménez
183
Mariano Fortuny y Marsal: artista y coleccionista, creaciones complementarias.

Natalia de Val Navares
203
La virtualidad fantasmática del límite: geometría y desmaterialización en la arquitectura de museos de Jean Nouvel.

Sara Valverde Muñoz
227
Diez años de dirección artística en el MUSAC (2005-2015): de Rafael Doctor a Manuel Olveira.

Elena Yélamos Martínez
247
Diálogos con la pintura. Los cuadernos de apuntes de Fernando Zóbel.

PRESENTACIÓN

Los textos que configuran el presente libro son el resultado final del Proyecto de Innovación y Mejora de la Calidad Docente, *AC-Research, nueva plataforma digital de difusión para jóvenes investigadores en artes plásticas, arquitectura y comunicación en la ciudad contemporánea* que se ha desarrollado durante el año 2015, dando continuidad al proyecto iniciado el año anterior. Su finalidad fue la creación de una plataforma de expansión para jóvenes investigadores a través de la web del grupo de investigación *Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea*, (Grupo UCM Consolidado. Campus de Excelencia Moncloa, Cluster Patrimonio, http://arteyciudad.com) creando para ello una sección específica dedicada a la Innovación Docente (http://www.arteyciudad.com/index.php/innovacion-docente/).

Motivados por el interés creciente de los alumnos, los miembros del grupo de investigación no han querido nunca dejar al margen de sus actividades y proyectos –que vienen desarrollando regularmente desde su constitución en 2005–, el necesario vínculo que la investigación debe tener con la docencia, participando de esta manera en diferentes proyectos de Innovación y Mejora de la Calidad Docente dentro de las áreas de Humanidades y Ciencias Sociales, con lo que ponen también de manifiesto el carácter necesariamente transversal de sus investigaciones en torno al papel del arte, la arquitectura y la comunicación en la configuración de la ciudad contemporánea,

entendiendo ésta como un complejo de relaciones sociales, artístico-culturales, económicas, demográficas y políticas que se desarrollan en un entorno urbano resultado de la convergencia de todas las técnicas artísticas que dan lugar a la formación de un ambiente tanto más vital cuanto más rico en valores artísticos y patrimoniales.

El proyecto fue un gran reto para el equipo de trabajo que intentó, desde el principio, motivar a los alumnos que terminan sus grados y másteres y, en muchas ocasiones, no saben cómo continuar. El aprendizaje y la formación a veces les pueden resultar insuficientes y, por ello, fue necesario incitarles a proseguir. Por ello, uno de sus objetivos principales fue completar la formación académica de los alumnos, dándoles la oportunidad de participar en un seminario donde presentar sus trabajos, hablar en público, debatir, sugerir… Este seminario se celebró en diciembre de 2015 en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, con la participación en un primer momento de los directores Isabel García García y Miguel Ángel Chaves Martín, presentando la metodología y los criterios fundamentales para la publicación de artículos científicos como base esencial para las futuras publicaciones de los alumnos; una segunda parte del seminario se dedicó a la exposición individual de los trabajos seleccionados y, por último, se concluyó con un debate abierto entre alumnos y profesores.

El acto se convirtió en un instrumento de comunicación entre alumnos y profesores, y el rigor de dicho debate estuvo garantizado por los componentes del grupo de trabajo, quienes en sus diferentes áreas de conocimiento participaron como parte integrante de un sistema de calidad. De este modo se contribuyó a la mejora de la calidad de planes de estudio mediante la reflexión y el debate de alumnos y profesores; al progreso en la calidad de la

enseñanza y aprendizaje y a la creación de un nuevo modelo de inicio a la investigación centrado en recursos digitales.

El proyecto de Innovación Educativa se enmarca así dentro de los nuevos criterios establecidos por el Plan de Bolonia en la configuración del Espacio Europeo de Educación Superior, entre cuyos objetivos está la necesidad de potenciar aptitudes y destrezas del alumno en el proceso educativo mediante un incremento considerable de su participación en el mismo, también en ese momento final especialmente importante en el que se requieren nuevos impulsos que estimulen pautas y orientaciones en el proceso a seguir. Atendiendo a las directrices del nuevo Plan, la incorporación de las Nuevas Tecnologías se hace imprescindible y así se entendió la creación de la nueva plataforma digital AC-Research para jóvenes investigadores.

Para nosotros supone una gran satisfacción poder escribir sobre la última de sus fases, centrada en la publicación de los mejores trabajos de estos jóvenes investigadores. Y por ello, también queremos dar las gracias a los profesores que se encargaron primero de dirigir los trabajos y posteriormente supervisar el proceso de revisión y presentación de los resultados finales: Javier Pérez Segura, Ángeles Layuno Rosas, Idoia Murga Castro, María Dolores Arroyo Fernández y Pilar Aumente Rivas.

Estos trabajos que presentamos son piezas esenciales que promueven el desarrollo de los contenidos aprendidos durante sus procesos formativos y más que pensar en una reutilización son, en nuestra opinión, el inicio a la investigación. Un valioso primer paso para formarse e introducirse en el entorno laboral. Pero además –y más importante aún– forman parte del proceso de la construcción del conocimiento en las artes plásticas, la arquitectura y la comunicación en la ciudad contemporánea.

En definitiva, estos resultados de investigación conectan con esa importante línea que se centra en el fomento de la cultura de calidad en la comunidad universitaria. Sin duda, fue una gran experiencia que en un futuro estimulará la participación de otros estudiantes en los procesos de evaluación de la calidad y en el desarrollo de nuevas habilidades didácticas para un aprendizaje autónomo en un contexto tan global como una plataforma digital.

ISABEL GARCÍA GARCÍA
MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN

La Guerra de Vietnam y su Representación Artística en España

Diego Fraile Gómez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

En este artículo se pretende analizar el impacto de la Guerra de Vietnam en España y cómo se interpretó artísticamente. Para ello se desarrolla un estudio comparado de historia social, política y cultural con el objeto de desvelar el interés que este tema pudo tener para los artistas españoles de finales de la década de 1960. A lo largo del discurso se constatan las relaciones entre la política imperialista de Estados Unidos, la dictadura franquista en España y la vanguardia artística neofigurativa. El clima contestatario condiciona la elección de unos temas por parte de un determinado sector artístico de jóvenes que pretenden batallar la opresión mediante el arte. Se apoyan en tesis derivadas del marxismo, encaminadas a enfriar la imagen y diseccionarla mediante técnicas extraídas de los medios de masas y de la corriente *pop*. Tras una mención a *Estampa Popular*, la atención se centrará en el foco de renovación plástica valenciano en el que se mueven grupos como *Equipo Crónica* o *Equipo Realidad*, seguidos de Rafael Canogar, Juan Genovés y una miscelánea de otros artistas que han tratado el tema.

Palabras clave

Guerra de Vietnam, imperialismo estadounidense, franquismo, neofiguración, iconografía.

THE VIETNAM WAR AND ITS ARTISTIC REPRESENTATION IN SPAIN

Abstract

This article aims to analyse the impact of the Vietnam War in Spain and how it was artistically interpreted there. A comparative study of history, politics and culture has been carried out in order to unveil the interest this subject had for Spanish artists in the late 1960s. Throughout the essay the relations between American imperialism, Francoist dictatorship and neo-figurative avant-garde art in Spain are established. The rebellious climate determines the choice of certain themes by a sector of young artists willing to fight against oppression with art. They rely on thesis derived from Marxism aimed to "cool" and dissect the image using techniques from mass media and pop art. After mentioning *Estampa Popular*, the focus will be on the renovation of Valencian artists such as Equipo Crónica and Equipo Realidad. They will be followed by Rafael Canogar, Juan Genovés and a miscellany of other artists related to the Vietnam War motif.

Keywords

Vietnam War, American imperialism, Francoism, neo-figurative art, iconography

Sumario

1. Introducción
2. La guerra de Vietnam, el despertar de Estados Unidos y el Mayo del 68
3. La España tardofranquista
4. Vuelta al realismo: *Estampa Popular*
5. Un nuevo arte comprometido: el foco valenciano
6. La estela de una guerra: Rafael Canogar y Juan Genovés
7. Otras voces, otras figuras
8. Conclusiones
9. Bibliografía

1. Introducción

Cualquiera que se adentre en el arte español del siglo XX va a toparse irremediablemente con el trauma de la Guerra Civil y la posterior e interminable dictadura franquista. Irse o quedarse. Callar o protestar. Muchos no pudieron siquiera elegir. A medida que las décadas avanzaban, el escaso panorama artístico se debatía entre complacer a la oficialidad, recuperar el pulso de la vanguardia internacional o batallar los demonios nacionales. Los años sesenta fueron el comienzo del fin para el régimen de Franco cuando, por fin, las voces comenzaron a oírse, por mucho que intentaran callarse con sangre y miedo. Irónicamente, la renovación que supuso para el gobierno la ayuda estadounidense también significó la circulación de ideas y, con ellas, una nueva forma de entender la pintura. Por supuesto, no afectó a todos y en aquellos que sí lo hizo se dio en distintos grados. Pero lo importante es que, de forma clara y definitiva, las vanguardias artística y política se habían unido.

Escoger el motivo iconográfico de la Guerra de Vietnam es, además, una oportunidad para realizar un estudio de una sociedad cambiante, de unos nuevos valores, del retorno a la figuración y del clima de protesta nacional e internacional. Estados Unidos se convirtió en el enemigo de los defensores de la libertad frente a la opresión y su vinculación con el régimen franquista no hizo sino aumentar el odio hacia este país desde la oposición en España. La brutal incursión bélica de la primera potencia del mundo en el modesto país asiático se convirtió en un símbolo que hermanó pueblos y luchas por todo el mundo. De este modo, el motivo funciona como un indicador a través del cual rastrear las nuevas sensibilidades artísticas de un decenio que fue, como lo definió Francisco Calvo Serraller (1988: 186). fue "la década del compromiso político".

Para abordar el enfoque propuesto sobre el tema, se hace imprescindible realizar un contexto que defina la significación del conflicto en Vietnam y su impacto internacional, principalmente en Estados Unidos, donde sacudió los cimientos morales de la nación, y en Francia, epicentro de la revolución de la juventud europea. Tras esto y dada la especificidad de nuestro arte, es necesario aportar unas pinceladas sobre la situación de España en los sesenta y, específicamente, tratar las relaciones con el país norteamericano y el principal movimiento ligado a la renovación plástica: el estudiantil. Finalmente se elabora un discurso en el que se aborda la irrupción, desarrollo y herencia del motivo de la Guerra de Vietnam en nuestras fronteras.

Cabe aclarar que se ha decidido analizar este tema iconográfico de forma amplia, no restringiéndolo a la aparición explícita de referencias a la contienda, sino también a todas las ramificaciones a las que esta da lugar. Para ello se ha buscado entre la bibliografía disponible alusiones a Vietnam en el arte español de los sesenta y, cuando ha sido posible, se ha repasado el catálogo de los artistas del momento, con especial atención por los años comprendido entre 1966 y 1969. Posteriormente, se ha insertado el motivo en la trayectoria profesional y estilística de estos para, entonces, confeccionar un relato de carácter global. De este modo se puede comprender mejor el impacto de la Guerra de Vietnam en España y su significado a nivel social, político y artístico.

2. La guerra de Vietnam, el despertar de Estados Unidos y el Mayo del 68

No cabe duda de que la conocida como Guerra de Vietnam fue un conflicto bélico que marcó el período inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial de forma decisiva. No solo afectó a los países implicados en el enfrentamiento, sino que salpicó y

sacudió las conciencias de todos los rincones del planeta. Dada la inusual duración y el barniz claramente ideológico de la contienda, ocurrida justo en los años de la consolidación y explosión de los *mass media*, la Guerra de Vietnam pervivió y pervive en el imaginario colectivo como una batalla de tintes épicos y míticos.

Un conflicto de tal magnitud arrasó con la imagen de garante de libertades que Estados Unidos se había adjudicado, tanto nacional como internacionalmente. El tema de Vietnam y la búsqueda de responsabilidades, de justificaciones y de lecciones fue una obsesión recurrente para la sociedad estadounidense. La verdad inocultable de la guerra cambió una opinión pública modelada desde las instancias del poder, si bien este hecho no se dio hasta los últimos años de la década de 1960, cuando el final del conflicto se encontraba ya cerca. En el campo estricto de las artes visuales, la oposición a las tesis formalistas de Clement Greenberg (1909-1994) y la radicalización de los artistas llevaron a estos a adoptar nuevas estrategias como las *performances* y el arte conceptual, rechazando a la vez la idea de neutralidad del arte ante los conflictos políticos. Toby Clark (2000: 125-132) se ha encargado en una monografía sobre las relaciones entre arte y propaganda de enumerar algunas de las más importantes acciones.

En Francia los fantasmas de la guerra en Indochina estaban aún vivos, a lo que se sumó el reciente conflicto colonial en Argelia. París se convirtió en el centro europeo del panafricanismo, los movimientos de conciencia negra y la crítica al colonialismo en general desde los años veinte, pero aun así nadie pudo prever la celeridad y fuerza de los acontecimientos ocurridos en mayo de 1968. Aunque el movimiento revolucionario cesó tan repentinamente como empezó, su gran fuerza se explica por el amplio abanico de causas que abanderó. Entre ellas, la perspectiva de una revolución global:

> Vietnam se convirtió en el símbolo de la opresión del sistema capitalista americano que se quería derrocar; la revolución de Cuba y la figura del Che Guevara era la toma del poder armada a la que se quería aspirar; Mao y su revolución cultural era la ideología a instaurar (Barreiro, 2009: 389).

Entre los artistas ya se había ido instaurando progresivamente a lo largo de la década un clima de contestación ligado al resurgimiento de lo que Gassiot-Talabot (1929-2002) aglutinó como *Nueva Figuración*. En 1968 la denuncia se convirtió en activismo social y político, de modo que estos y el activismo artístico devinieron sinónimos. Además de organizar exposiciones como *Le monde en question* y *Une salle rouge pour Vietnam*, los artistas hicieron guerrilla cultural poniéndose al servicio de los *Ateliers populaires* y participando directamente en las revueltas. Al igual que en Estados Unidos, el arte conceptual y las *performances* sirvieron de armas de protesta.

3. La España tardofranquista

Los sesenta son conocidos como la década "prodigiosa" debido al milagro económico que la sociedad española vivió durante el lapso de tiempo entre los años cincuenta y los primeros de la década de los setenta. Muchos estudios se han dedicado a analizar este fenómeno, considerándolo como el motor central del cambio social experimentado en la España tardofranquista. Este crecimiento había sido aprovechado por el régimen como arma propagandística, pero se volvió en su contra cuando aquel derivó en una transformación social que acabaría generando fricciones y conflictividad: la protesta y el terrorismo arremetieron contra el Estado con el objeto de privarle de su legitimidad y de posibilidades de subsistencia más allá de la vida del dictador (Tusell, 2005: 228-239).

A pesar del histórico antiamericanismo presente en los sectores españoles más conservadores, el régimen vio a comienzos de los cincuenta una importante oportunidad de integrarse en los circuitos internacionales gracias al acercamiento a Estados Unidos. El cambio vino dado por iniciativa de la gran potencia ante la evolución de la política internacional: la amenaza comunista convertía a España en un deseable centro estratégico de bases militares. Las relaciones bilaterales entre Estados Unidos y España fueron el eje central en materia de política exterior para este último, intentando siempre sacar el mejor partido a una clara situación de desigualdad. Para el gobierno norteamericano el contacto con el régimen franquista se dio exclusivamente con fines estratégicos, ya que este no podía identificarse con una dictadura. Aun así, las ayudas concedidas, aunque notablemente inferiores a las proporcionadas al resto de países europeos democráticos, facilitaron la modernización económica y sociocultural, asimilando a España a patrones del bloque capitalista occidental. Sin embargo, para la opinión pública, lo que perduró fue la imagen del abrazo entre Franco y Eisenhower de 1959: Estados Unidos respaldaba el régimen autoritario (Delgado, 2003: 232-235).

La propia embajada estadounidense detectó la hostilidad y calculó que las críticas a la política en Vietnam iban a seguir acrecentándose. No se equivocaron en este pronóstico: en la protesta social, principalmente en el movimiento estudiantil, el antiamericanismo se identificó más fuertemente con el antifranquismo. Si en 1966 en los eslóganes estudiantiles se gritaba "fuera yanquis de Vietnam y España", en 1967 la consigna era "Franco Franco, qué cabrón, fuera Yanquis de Torrejón". La propaganda antiamericana se había convertido en un arma para criticar a Franco en la universidad. La tensión aumentó en 1968, ya que en España no se entendía la implicación de Estados Unidos en Asia. No eran pocos los que identificaban el bando derrotado en la

Guerra Civil con los vietnamitas, lo cual generaba una evidente ola de apoyo solidario desde todos los sectores de oposición al régimen (Pardo, 2004: 155-170).

La práctica totalidad de los estudiosos que se han acercado al tema del movimiento estudiantil en España coinciden en destacar el importante papel de este como germen y laboratorio de una cultura y hábitos democráticos. En la segunda mitad de la década de los cincuenta este tomó un fuerte impulso y mediante varios frentes de acción, cada vez más politizados y radicalizados, se lanzó a la conquista de una universidad más democrática y autónoma. Este rasgo acabaría por convertirse en reflejo de lo que los estudiantes querían, en un contexto mayor, para el conjunto de la sociedad española (Gómez, 2008: 96-98). El Mayo del 68 francés demostró que "el movimiento estudiantil es capaz de alterar la descomposición del régimen" (Lizcano, 1981: 217) y, ciertamente, su influjo fue notable en las acciones de los estudiantes españoles. Estos asumieron "nuevos métodos de protesta y denuncia como pintadas de eslóganes, ocupación de Facultades o los llamados 'juicios críticos' dirigidos a profesores autoritarios, donde se propugnaba una nueva educación antiautoritaria y democrática" (Perfecto, 2008: 164). Es en este contexto donde se debe inscribir el ya comentado auge del antiamericanismo y del rechazo a la Guerra de Vietnam.

4. Vuelta al realismo: *Estampa Popular*

En el panorama artístico de la España tardofranquista se podía asistir a un progresivo cambio de signo. Los artistas más vanguardistas comenzaban a alejarse de la subjetividad y del grito desagarrado del informalismo dominante en los cincuenta para reflejar una nueva realidad social y política. A finales de 1959 surgió en Madrid el grupo *Estampa Popular* en torno a la figura de José

Ortega (1921-1990). El espíritu del colectivo era claramente antifranquista y, a pesar de que no existían condiciones específicas para formar parte del mismo, se asocia mayoritariamente al grabado y al realismo expresionista de corte social. Multitud de artistas críticos con el franquismo colaboraron de una forma u otra con el grupo, el cual se extendió rápidamente en apenas cinco años por toda España: Andalucía, el País Vasco, Valencia, Cataluña y Galicia. Noemí de Haro García subrayó el hecho de que, a pesar de ser *Estampa Popular* un movimiento muy vinculado al pueblo español, sus integrantes no fueron "impermeables e insensibles a su época, aferrados al anacronismo.

La introducción de nuevas técnicas de reproducción o de temáticas que implicaban la incorporación de nuevas preocupaciones de la protesta (como la Guerra de Vietnam, por ejemplo) son buenas muestras de ello" (2010: 493).



Fig. 1 – *Mare i nen vietnamites*, Enric Marqués, 1966. Colección del artista. Fuente: Casa Pastors, Gerona.

Efectivamente, entre los varios artistas que dedicaron atención al tema, entre otros, se encuentran Enric Marquès (1931-1994), Francisco Álvarez (1936), Juan Luis Montero (1937-1980), Esther Boix (1923-2014), Carlos Mensa (1936-1982) y Reimundo Patiño (1936-1985).

Se pueden encontrar, de este modo, referencias dirigidas a la labor represiva de la potencia norteamericana como la de un linograbado de 1966, firmado por Rams en el grupo de Cataluña, en el que la Estatua de la Libertad blande una porra policial. La identificación entre el pueblo español y el vietnamita se produjo de

la mano de Enric Marqués, que en su *Mare i nen vietnamites*, también de 1966, representa a dos personajes famélicos que trascienden su individualidad y su nacionalidad para convertirse en símbolos de la opresión.

Reimundo Patiño, por su parte, aprovechó la fuerte y rotunda presencia de la mujer campesina en la estampa gallega para lanzar un manifiesto de solidaridad en *Maes do mundo contra a guerra do Vietnam*, grabado de 1968.

5. Un nuevo arte comprometido: el foco valenciano

En la Valencia de 1964 se mantuvieron una serie de reuniones y conversaciones entre jóvenes artistas, la mayor parte provenientes de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, y los críticos Valeriano Bozal (1940), Tomás Llorens (1936) y Aguilera Cerni (1920-2005). Entre otros temas, se discutió de pintura y se vio la necesidad de renovar los planteamientos existentes además de impulsar la labor artística en el contexto "provinciano" de Valencia. Decidieron retomar el lenguaje figurativo que había ensayado ya *Estampa Popular* en Madrid pero superando sus deficiencias, coincidiendo con el triunfo del pop y sus métodos de producción mecánicos y sin perder el compromiso plasmado en la tendencia del realismo social o, como Aguilera Cerni lo definió, "Crónica de la Realidad".

Los pintores Rafael Solbes (1940-1981), Manuel Valdés (1942) y Juan Antonio Toledo (1940-1995) acabarían constituyéndose en un grupo aparte de *Estampa Popular* de Valencia, el *Equipo Crónica* (1964-1981), si bien el último de ellos lo abandonaría un año después. Decidieron trabajar en equipo, como su propio nombre indica, creando imágenes a través de la serialización en las que la huella individual había desaparecido completamente. Pretendían, de este modo, ser cronistas gráficos de la realidad y evidenciar una

serie de problemas sociales y culturales pero desde el prisma de la objetividad y de la racionalidad, superando cualquier interpretación particular.

Tras esta postura se encontraban las teorías de Tomás Llorens, el cual no solo participó en la fundación de *Estampa Popular* de Valencia y, por tanto, del clima intelectual del que surgió el Equipo, sino que además fue su principal crítico, apoyándolos y manteniendo una relación de amistad con ellos. Sus ideas sobre el "distanciamiento brechtiano", según el cual el pintor debía abandonar cualquier impulso emocional en pos de un trabajo colectivo con la realidad como meta, marcó sobre todo la primera producción de Solbes y Valdés.

Los primeros años del *Equipo Crónica* coincidieron con el auge de la protesta social dirigida al imperialismo americano, un período en el que, además, Solbes y Valdés se mostraron especialmente atentos a los acontecimientos sociopolíticos del panorama internacional.

El recurso de la repetición sirve de ingeniosa crítica en la famosa *¡América, América!* (1965), cuyo rostro del ratón Mickey Mouse repitió aparición en *Avionetas* (1966). Las escenas televisadas y fotografiadas de la Guerra de Vietnam se desfiguraron para mostrar su verdadera cara en *Deformación profesional* (1966) y *La metamorfosis del piloto* (1966). El tema iconográfico de los aviones era recurrente en la propaganda bélica, acentuado en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. A pesar de existir carteles vietnamitas en los que estos artefactos aparecen reflejados, está claro que el motivo resonaba en el subconsciente cultural español debido a la labor del Ministerio de Propaganda de la II República en icónicos carteles que, incluso, llegaron a traspasar nuestras fronteras en busca de ayuda.



Fig. 2 – *El realismo socialista y el Pop Art en el campo de batalla*, Equipo Crónica, 1969. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Fuente: Depósito temporal de Manuel Valdés, 2010.

Más compleja en su interpretación resulta *El realismo socialista y el Pop Art en el campo de batalla* (1969). En el mundo artístico de la España de los sesenta –y hasta cierto punto, aún ahora- el *pop art* se veía como un producto manufacturado del capitalismo estadounidense, diseñado exclusivamente para cantar sus alabanzas.

Teniendo esto en cuenta, en un mismo lienzo se enfrentaron dos maneras de ver el arte, una (supuestamente) representante del imperialismo a combatir y la otra, el realismo social, al servicio de la liberación del pueblo. Pero, en un segundo plano, se está atacando el conflicto de la Guerra de Vietnam, presente no solo en las imágenes bélicas escogidas, nuevamente extraídas de los *mass media*, sino también en las dos opciones artísticas, *alter ego* de sus países.

Los integrantes del *Equipo Realidad* (1966-1976), Jorge Ballester (1941-2014) y Joan Cardells (1948), también se conocieron en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y trabaron amistad en el contexto de la "Asamblea Libre de Estudiantes" de la Universidad de Valencia, donde también entraron en contacto con *Estampa Popular* de Valencia y el *Equipo Crónica:*

> En el 64 Cardells y yo decidimos montar un estudio pero sin formar equipo (…) Nosotros seguimos en la Escuela, trabajando dentro del movimiento estudiantil, haciendo nuestros cuadros pero sin profesionalizarnos. Estudiando y colaborando con cosas de tipo gráfico para actos estudiantiles: carteles, pancartas, folletos, etc. Una noche que había que hacer carteles, acudimos a un piso, al que también acudieron los *Crónica*. A partir de ahí nosotros nos planteamos abrazar las propuestas ideológicas y estéticas que se estaban formando en torno a *Estampa Popular*, *Crónica de la Realidad*, etc. y decidimos formar el *Equipo Realidad* (Marín, 1981: 309).

Siempre se relaciona a ambos equipos valencianos, ya que se considera que los *Realidad* adoptaron muchos elementos que ya habían hecho propios los *Crónica*. El contenido era también similar pero, a pesar de ello, la ironía sobre la cultura de masas y la historia franquista tuvo más peso en el *Equipo Realidad* que los conflictos bélicos internacionales. Sí se dedicaron insistentemente a desmontar el mito del sueño americano con obras como *La divina proporción* (1967), *El ladrón de Bagdad* (1967), *El títere y/o los ángeles de la guarda* (1967) o *La alfombra mágica* (1969), aunque para encontrar alguna referencia a la Guerra de Vietnam debemos trasladarnos al contexto del movimiento estudiantil valenciano.

De este se ha ocupado ampliamente Sergio Rodríguez Tejada y gracias a él conocemos pinceladas de la participación de los artistas en el aparato de difusión de los grupos estudiantiles. Nuevamente, el Mayo del 68 francés impulsó la politización de los estudiantes valencianos, que en ese mismo año se implicaron en un bullir de actividades culturales y publicaciones, fusionando arte y política. En enero ya había aparecido la revista *Realidad*, de la Facultad de Ciencias, cuya portada presentaba en primer plano a un policía de uniforme con equipo antidisturbios y una estética propia de la "Crónica de la Realidad". Un mes después reapareció *Diàleg*, revista de oposición en la que el título, a modo de bocadillo de cómic, encabezaba una portada inspirada en la trama de puntos de

Roy Lichtenstein. En ella un policía norteamericano se asomaba a través de un billete de dólar, sustituyendo con su cara la de George Washington. En mayo salió *A colps*, revista de la Facultad de Filosofía y Letras, cuyas ilustraciones eran habitualmente anónimas, con la excepción de la reproducción de una obra de Juan Genovés y una portada interior también de *Equipo Realidad.* Según la interpretación de Sergio Rodríguez Tejada (2009: 171), en la imagen secuencial de esta se ve a unos chicos leyendo un cómic bélico en el que, a su vez, se representa a un soldado norteamericano atacando a un vietnamita, que gritaba por el Sindicato Democrático, lo que identificaba la lucha estudiantil con la de este último y su pueblo.

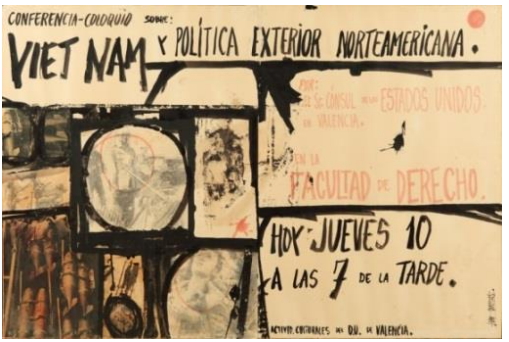


Fig. 3 – Cartel realizado con motivo de una conferencia contra la Guerra de Vietnam. Joan Cardells. Fuente: Universidad de Valencia.

Como se puede constatar, los artistas de la plástica realista social valenciana se implicaron activamente en la creación de Sí nos ha llegado, gracias a la previsión de Elia Serrano, un cartel realizado por Joan Cardells con motivo de una conferencia impartida por el entonces cónsul estadounidense en Valencia en la Facultad de Derecho en contra de la Guerra de Vietnam. Aunque aún en un estilo de reminiscencias expresionistas, muestra recursos como la apropiación de imágenes fotográficas o la compartimentación de la superficie, creando así una suerte de secuencialidad o, al menos, efectos de relación y énfasis.

6. La estela de una guerra: Rafael Canogar y Juan Genovés

La historiografía tradicional ha tendido siempre a agrupar a Rafael Canogar (1935) y Juan Genovés (1930). Ambos son figuras capitales del panorama artístico español contemporáneo y contribuyeron al restablecimiento de la figuración. Ambos utilizaron sus pinceles a modo de crítica antifranquista y, sin embargo, fueron utilizados por el régimen para mostrar una imagen de tolerancia al exterior. Y ambos, sin tratar directamente el tema de Vietnam, son herederos de las mismas imágenes extraídas de los medios que nutrían al *Equipo Crónica* y del clima sofocante de opresión contra el que se rebelaba Europa. No en vano, los dos artistas se movieron en el entorno de "Crónica de la Realidad", bajo el paraguas teórico de Vicente Aguilera Cerni.

Rafael Canogar fue uno de los componentes más notorios del grupo *El Paso*, disuelto en 1960, y, por lo tanto, uno de los máximos exponentes del informalismo en España. A pesar de destacarse por su gesto apasionado, poco a poco comenzó a enfriar su pintura. Entre 1965 y 1966 fue invitado como *Visiting Professor* en el Mills College de Oakland (California), una época en la que debió de ser testigo del ambiente contestatario de la ciudad universitaria californiana, donde la agitación contra la Guerra de Vietnam estaba a la orden del día. Esto tuvo que impactarle, ya que sobre fondos velados realizados en el revés del lienzo Canogar pintó un elevado número de soldados y escenas de tumultos y reyertas. Sus figuras eran anónimas, igual que las capturadas por el objetivo de la cámara fotográfica, y habitaban un mundo indeterminado e irreal, quizás un trasunto de aquel igualmente descontextualizado de las páginas de los periódicos. No hay condena ni ensalzamiento: la decisión sobre su condición moral debía tomarla el espectador. Los ejemplos aparecieron en 1965, se multiplicaron al año siguiente y a partir de 1967, cuando ya el

artista estaba ensayando otro tipo de expresión plástica tridimensional, el motivo se mantuvo. Podemos establecer una línea de continuidad entre estos temas y los que posteriormente trataría obsesivamente, esta vez directamente relacionados con el contexto español: protestas, ojos vendados, bocas amordazadas y miembros atados.



Fig. 4 – *El soldado,* R. Canogar, 1967.
Fuente: Colección del artista, Madrid.

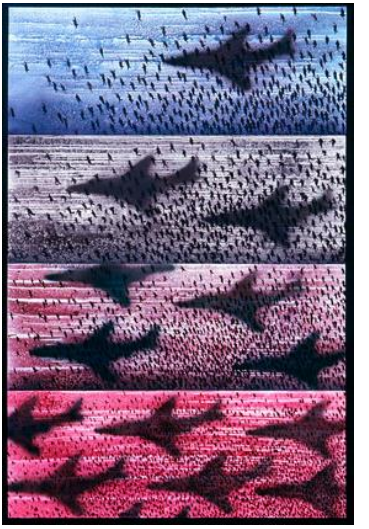


Fig. 5 – *Escalada,* Juan Genovés, 1967.
Fuente: Malborough Gallery, Londres.

Juan Genovés dejó pronto su Valencia natal para instalarse en Madrid, donde el informalismo era hegemónico. En un acto de rebeldía artística se unió al grupo Hondo, conformado en 1960, para reivindicar la necesidad de una vuelta a la figuración en consonancia con el resto de Europa. Entre 1964 y 1965 investigó dos temas: el hombre solitario en collages de ropa y la multitud anónima, cuyas siluetas estereotipadas, dispuestas sobre superficies planas, obtenía mediante sellos de caucho. Con esas

obras se le pidió organizar una exposición para la sala de la Dirección General de Bellas Artes, un hecho sin precedentes que el *ABC* publicó en portada y que se convirtió en una manifestación pública de oposición, a pesar de los intentos de la oficialidad por neutralizar su carácter subversivo. Incluso los universitarios madrileños se hicieron con el catálogo y se apropiaron de las imágenes para utilizarlas como protesta (Vergniolle, 2008: 310).

Las masas que pintó Genovés conectaron potentemente con el público por su claridad, simplicidad y urgencia. Representaban personas perseguidas y ejecutadas o, como diría Valeriano Bozal, víctimas de una caza humana.

El artista trabajaba en series que tenían una base fotográfica que, sin embargo, se situaban sobre espacios completamente indefinidos, como en una pesadilla. La secuencialidad potenciaba el mensaje de amenaza y su forma de desarrollarse se ha comparado con los inicios de la televisión o con el cine (Vergniolle, 2008: 311): figuras humanas huyendo despavoridas de un sujeto que los apunta con un visor telescópico o bajo la sombra de aviones –una vez más- que debían resultar familiares para aquellos que habían visto las trágicamente cotidianas imágenes de la Guerra de Vietnam.

Estas frías imágenes, mucho más crudas que la ironía vista anteriormente, remitían también a una realidad que era la española, donde las manifestaciones eran reprimidas con contundencia y la libertad de expresión una quimera.

7. Otras voces, otras figuras

Ciertamente, "Crónica de la Realidad" y su órbita parecía el terreno más fértil para el análisis del panorama internacional, siempre en consonancia con los propios acontecimientos nacionales. El tema de la Guerra de Vietnam apenas rozó el

imaginario de otros artistas en el país, y aquellos que sí se aproximaron de una manera más o menos directa lo hicieron siempre por su vinculación a la oposición. Michelle Vergniolle Delalle, que ha estudiado la pintura de signo antifranquista en España, recoge dos personalidades que aprovecharon la crítica al conflicto bélico para arremeter contra el régimen: procedentes del ámbito derivado del informalismo, tanto Josep Guinovart (1927-2007) como Josep Grau Garriga (1928-2011) lo abordaron tangencialmente.

El primero, barcelonés y cercano a la abstracción, participó en una exposición organizada en 1967 en el hospital de Santa Creu de Barcelona en homenaje a Picasso, donde presentó una obra que cita elementos del *Guernica* y del *Osario* para componer, según Michelle Vergniolle Delalle, una suerte de cruz que denuncia el martirio de países como Vietnam –recuérdese que el famoso lienzo antibélico del malagueño se había convertido en un símbolo de las protestas contra la guerra en Estados Unidos-. Lo mismo podría decirse del *Cristo de la percha*, en el que las citas recordaban que el dolor de la madre del *Guernica* –y, por extensión, de las madres españolas- era el mismo que el de las madres vietnamitas.

Josep Grau Garriga nació en el seno de una familia de "vencidos" y se opuso al gobierno franquista en un principio mediante grabados, ya que la producción de tapicería a la que entonces se dedicaba y los encargos de la alta sociedad aún no se lo permitían. Nunca abandonó la pintura y la figuración y entre 1967 y 1969 realizó toda una serie de collages en papel sobre temas sociales y políticos, entre los que se encontraba uno dedicado a la contienda vietnamita, *Lovely war*. Al no haberse podido encontrar una reproducción de la citada obra, resulta imposible comentar la técnica o iconografía utilizada para tratar el tema. Michelle Vergniolle Delalle (2008: 207) sí describe otras obras temáticamente relacionadas: *Objetos de consumo*, donde un friso

de niños americanos se divierten con juguetes de guerra mientras les sobrevuela un avión ensangrentado; *Último vuelo*, que representa bombarderos y ruinas humeantes; y *La Fuerza II*, obra en la que la gran águila negra norteamericana tiene por corazón a la fortaleza volante.

En el entorno neofigurativo, la sequía es más llamativa, ya que mucho de sus representantes procedían del ámbito valenciano o habían tenido relación con "Crónica de la Realidad". Como excepción que confirma la regla encontramos a Juan Barjola (1919-2004). Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y una beca de la Fundación Juan March le permitió viajar a París en 1960, lo que quizás pueda explicar su sensibilidad con respecto al tema de Vietnam.



Fig. 6 – *Escena de guerra I,* Juan Barjola, 1967. Fuente: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Cercano a las deformaciones de Bacon y, hasta cierto punto, de las de Picasso, Barjola mutila cuerpos y escenarios de un mundo propio. En 1967 realizó *Escena de guerra I* obra en la que se puede ver cómo un par de soldados, con los típicos cascos norteamericanos, observan un cadáver sanguinolento. Los tonos ensombrecidos de los militares contrastan con el pálido gris de la persona muerta, presentada como un mártir.

8. Conclusiones

Que la amistad con Estados Unidos era un asunto controvertido en la España de los cincuenta y sesenta parece un hecho constatado, tanto para la oposición como para el propio régimen, que intentaba sacar tajada del gigante del capitalismo después de que "Mister Marshall" dejara al país esperando unas ayudas que nunca llegaron. Pero, desde luego, quienes más aprovecharon el tirón para censurar una dictadura caduca gracias a la bandera de barras y estrellas fueron aquellos en los que las ideas de izquierda, radicales y utópicas, comenzaban a calar. *Estampa Popular*, el primer grupo organizado para simplemente hacer un arte protesta que llegara a la población, sin pretender promocionar a sus miembros, advirtió en su lenguaje expresionista, aún muy ligado a la tradición hispana, la necesidad de descalificar los actos del aliado nacional. Al igual que ocurría en otras partes del mundo, el campesinado español se asimilaba al vietnamita y la opresión americana se ponía a la altura de la que ejercía el gobierno español.

La identificación total entre arte y oposición se dio en el clima valenciano, donde se juntaron varios factores clave: una nueva generación de críticos, artistas noveles y el inquieto movimiento estudiantil. Todos tenían en común la juventud, esa misma juventud que en Europa se politizaba y radicalizaba y se levantaba contra el imperialismo y que quería un nuevo modelo social. Esto implicó una nueva corriente teórica que asimiló la neofiguración y las técnicas derivadas del *pop* a la disección de una sociedad a derribar, aquella que Estados Unidos y España, unidos por la alianza y la comparación con Vietnam, representaba. Las icónicas imágenes del *Equipo Crónica* jugaron un papel primordial, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras, si bien hay estudiosos que se han preguntado realmente la efectividad de la protesta o si el éxito comercial y el cerrado circuito del arte anestesiaron el

componente subversivo, tolerado por el régimen al considerarlo completamente inofensivo. Más impacto tendría, a la larga, la unión de juventud estudiantil y juventud artística, que unieron fuerzas para intentar cambiar a través de la cultura el panorama sociopolítico del país. Junto a la apertura de mente que supuso la tímida introducción del consumismo, el legado que estos dejaron se hizo sentir en la década siguiente, cuando la descomposición del régimen era ya un hecho inevitable.

Rafael Canogar y Juan Genovés se introdujeron en el ámbito de la oficialidad y gritaron fuerte a través de sus mudas pinturas por la libertad, removiendo las conciencias del público gracias a la exposición mediática y al carácter simbólico pero directo de la iconografía de sus obras. Nuevamente, la barbarie norteamericana de la guerra y la violencia se ponía en el mismo plano de las brutales represiones, las mordazas, los ajusticiamientos y la caza humana en España. Para comunicar el mensaje se potenció la investigación artística: el lenguaje de los *mass media*, el *collage* y la tridimensionalidad sirvieron para denunciar, pero sin perder su propia entidad estética. No fueron, desde luego, las únicas tendencias artísticas del país, del mismo modo que no todos dedicaron su obra a enfrentarse al franquismo. Apenas se pueden encontrar en la actualidad otros ejemplos fuera del núcleo comentado, si bien los existentes presentan también una clara vocación de protesta en la que se podían encontrar novedades que se alejaban de la neofiguración, como es la cita a símbolos como el *Guernica*. Aún queda mucho por investigar en este terreno.

El motivo de la Guerra de Vietnam en el arte español de la segunda mitad de los sesenta permite delimitar el surgimiento y la difusión de una corriente estética que respondía, irremediablemente, al contexto cultural y sociopolítico nacional e internacional de un determinado momento. Desde luego, no era la

primera vez en la historia de España que esto ocurría: Goya, muerto en el exilio, se mantiene como una figura legendaria en el imaginario contemporáneo. Juan Carlos Mainer, en su ensayo sobre la vanguardia literaria española titulado *La Edad de Plata*, afirmó que "la literatura [y el arte] en España es casi siempre una apuesta a favor de la historia política y corre, por lo tanto, los mismos riesgos que ésta" (1975: 279). Desde la Guerra de Vietnam ha pasado ya casi medio siglo. España y el mundo han cambiado definitivamente sus circunstancias. Las imágenes plásticas, sin embargo, conservan toda su fuerza.

9. Bibliografía

BARREIRO LÓPEZ, P. (2009). "Una obra de contestación vale una granada o un fusil: arte, contestación y lucha en las protestas del 68", en M. CABAÑAS BRAVO (Coord.) (2009): *Arte en tiempos de guerra*. Madrid: CSIC.

BOZAL, V. (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. II: 1940-2010*. Madrid: Antonio Machado.

CALVO SERRALLER, F. (1988). *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza.

CLARK, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid: Akal.

DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. (2003). "¿El «amigo americano»? España y Estados Unidos durante el Franquismo", *Studia Historica. Historia Contemporánea* (21), 231-276.

FERNÁNDEZ DE MIGUEL, D. (2012). *El enemigo yanqui. Las raíces conservadoras del antiamericanismo español*. Madrid: Genueve Ediciones.

FLORENSA, S. Y SÁNCHEZ JIMÉNEZ, J. (1998). *La España del desarrollo. Años de «boom» económico*. Madrid: Cambio 16.

GÓMEZ OLIVER, M. (2008). "El Movimiento Estudiantil español durante el Franquismo (1965-1975)", *Revista Crítica de Ciências Sociais* (81), 93-110.

HARO GARCÍA, N. DE (2010). *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta*. Tesis doctoral dirigida por Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LARGO ALONSO, M. T. (2002). *La Guerra de Vietnam*. Madrid: Akal.

LIZCANO, P. (1981). *La generación del 56. La universidad contra Franco*. Barcelona: Saber y Comunicación.

MAINER, J. C. (1975). *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet.

MARÍN VIADEL, R. (1981). *El realismo social en la plástica valenciana. 1964-1975*. Valencia: Nau Llibres.

NAVARRETE LORENZO, M. (1995). "El movimiento estudiantil en España. De 1965 a 1985", *Acciones e investigaciones sociales* (3), 121-136.

PARDO SANZ, R. (2004). "Las relaciones hispano-norteamericanas durante la presidencia de L. B. Johnson: 1964-1968", *Studia Historica. Historia Contemporánea* (22), 137-183.

PERFECTO GARCÍA, M. A. (2008). "El movimiento estudiantil durante el Franquismo" en M.D. CALLE VELASCO Y M. REDERO SAN ROMÁN, (Coord.) (2008): *Movimientos sociales en la España del siglo XX*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

RODRÍGUEZ TEJADA, S. (2009). *Zonas de libertad. Dictadura franquista y movimiento estudiantil en la Universidad de Valencia. Vol. II (1965-1975)*. Valencia: Universidad de Valencia.

TUSELL, J. (2005). *Dictadura franquista y democracia, 1939-2004*. Barcelona: Crítica.

VERGNIOLLE DELALLE, M. (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Universidad de Valencia.

CIUDAD, COMUNICACIÓN PUBLICITARIA Y PANTALLAS DIGITALES: EL CASO DE PRIMARK EN LA GRAN VÍA MADRILEÑA

JENNIFER GARCÍA CARRIZO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La nueva tienda insignia de Primark se ubica en el edificio número 32 de la Gran Vía, un espacio históricamente atractivo que le aporta aires de monumentalidad y que fue concebido para dar cobijo a los grandes almacenes Madrid-París, con los que comparte varias características, como su espacio más representativo, el *hall* central. En él, Primark ha incorporado un espectacular complejo de pantallas digitales. A través de ellas consigue dinamizar el punto de venta, configurar un espacio icónico y simbólico, desempeñar una función social de entretenimiento e interactuar, gracias a las redes sociales, con sus clientes, haciéndoles sentir que forman parte de una comunidad. Es así como se consiguen crear experiencias de compra nuevas, innovadoras y atractivas para los consumidores, consiguiéndose que permanezcan más tiempo en él y se fidelicen con la marca.

Palabras clave

Ciudad, comunicación, publicidad exterior, pantallas digitales, *merchandising,* grandes almacenes, Gran Vía, Primark.

CITY, ADVERTISING COMMUNICATION AND DIGITAL SCREENS: ANALYSIS OF THE PRIMARK IN THE GRAN VÍA OF MADRID

Abstract

The new flagship store of Primark is located in the building number 32 at Gran Via, an historical and attractive space. It gives to Primark a monumentality air due to it was designed to house the Madrid-Paris department stores. Both share several features, such as the importance of the central hall, where Primark has built a spectacular complex of digital screens. Through them, the space gets more dynamism and sets a landmark in the city. They also play some social functions and allow interactions through social networks with their customers, making them feel part of a community. Thus, they manage to create an innovative and attractive experience for consumers in order to engage them.

Keywords

City, communication, outdoors advertising, digital screen, merchandising, department stores, Gran Vía, Primark.

Sumario

1. Introducción
2. Aspectos metodológicos
3. La Gran Vía: luces, comercio y espectáculo
4. La *flagship shop* Primark – Gran Vía
5. Conclusiones
6. Bibliografía

* Quisiera agradecer a Alejandra de la Riva Sainz, de *Primark Press Office Spain*, su amabilidad y el tiempo dedicado para este trabajo.

1. Introducción

La publicidad surge al amparo de las grandes ciudades debido a que tiene su germen en el comercio y es una pieza fundamental de la sociedad de consumo, cobrando especial importancia en ella a partir de la Revolución Industrial (Checa, 2007).

> La historia de la publicidad está ligada a la historia de las ciudades (...). Una ciudad, está caracterizada por ser una agrupación de gente que no produce suficientes bienes básicos para autoabastecerse. Su supervivencia depende del comercio. (...) Donde haya una ciudad habrá comercio, y donde haya comercio se hará necesario llamar la atención (Eguizábal, 1998: 19).

Es por ello que comunicación publicitaria y ciudad van de la mano, siendo esta última un espacio concebido como vehículo publicitario para las empresas, que recurren a ella para colocar sus discursos y dar a conocer sus productos y a sí mismas, construyendo una imagen de marca producto o marca corporativa que les hace ser más competitivos en el mercado.

1.1. Objeto de estudio de la investigación

En el último siglo, la ciudad ha experimentado una profunda transformación mediante una revolución tecnológica en torno a las nuevas tecnologías de la información (Borja y Castells, 1997).

Dichas tecnologías no solo han roto las barreras físicas de la comunicación provocando que estemos hiperconectados, sino que han provocado que le ocurra lo mismo a la ciudad, apareciendo de este modo una urbe conectada, comunicacional e informacional. Una ciudad que, a través de la implementación de estas nuevas tecnologías, consigue interactuar con sus públicos apareciendo, de este modo, ciudades centradas en la comunicación. Es en este tipo de ciudades en las que aparecen las diferentes pantallas digitales como marco para la publicidad exterior y la comunicación.

Ciudades de las que cabe destacar su carácter comercial, pero también sus rasgos más tecnológicos.

Estamos ante una ciudad conectada e inteligente, pero también una ciudad *light* o ligera, sin sustancia (Bender, en Soja 2008: 351). Una ciudad que se ha puesto al servicio del consumo perdiendo identidad propia; una urbe de símbolos en la que aparecen hitos o mitos que se erigen en el paisaje urbano como puntos de encuentro para los ciudadanos y de referencia para los visitantes de la ciudad (Amendola, 2000: 126).

Pero, sobre todo, como señala Castells (1995), una ciudad informacional (1995). Una metrópolis comunicacional en la que las prácticas culturales digitales son cada vez más frecuentes y los espacios se renuevan y adaptan constantemente a las nuevas condiciones que la tecnología les ofrece (Canevacci, 2008):

> No es la ciudad de las tecnologías de la información profetizada (...) Es la ciudad de nuestra sociedad (...). Es una ciudad hecha de nuestro potencial de productividad y de nuestra capacidad de destrucción, de nuestras proezas tecnológicas y (...) de nuestros sueños y nuestras pesadillas. (...) Es nuestra circunstancia (Castells, 1995: 18).

Esta digitalización de la sociedad, su informatización y el imparable auge de las nuevas tecnologías han traído consigo grandes cambios en todos los ámbitos, incluido el mundo de la publicidad y el de la comunicación comercial (Madinabeitia, 2010).

Y es que los comercios, junto con la ciudad como escenario en el que cobra sentido y, especialmente gracias a los espacios públicos dedicados al ocio, la cultura y las relaciones comerciales, han evolucionado adaptándose a las nuevas tecnologías (Ortíz y Montemayor, 2015: 95).

1.2. La tienda y el espacio comercial como espacio comunicativo: el *merchandising*

Al igual que las nuevas tecnologías han influido en la ciudad y en la forma que nos comunicamos, lo han hecho en la forma en la que el comercio se desarrolla en los espacios urbanos. Cada vez se dedica menos tiempo a ir de compras y se recurre más a hacerlo a través de internet, lo que ha provocado que el diseño de los comercios pase a ser un pilar fundamental de los mismos en busca de lograr dos objetivos que incrementen la afluencia a la tienda: tecnificar y emocionar (Francisco, 2008: 10). Ya no se trata solo de distribuir funcionalmente las mercancías, sino de que su exhibición en el comercio ha de generar una emoción en el consumidor a través de los elementos visuales, sonoros y olfativos para poder desarrollar una marca dentro de ese comercio que sea deseada por sus consumidores, una marca aspiracional (Francisco, 2008: 12).

Para ello se recurre al *merchandising*, es decir, a un conjunto de acciones y técnicas que comprenden la presentación, ordenación, colocación de producto y control de la apariencia que el punto de venta ofrece al cliente (Pardo, 2015), implicando necesariamente a todos los sentidos con la finalidad última de generar una experiencia 360º en el cliente que haga que decida quedarse en el establecimiento el máximo de tiempo posible. A través de esta técnica se pretende comunicar la marca gestora del comercio y mantener sus valores configurando un espacio comercial que sea capaz de "crear atmósfera, para atraer y dirigir a los clientes al interior del establecimiento y para maximizar el espacio y el producto de una forma eficiente" (Bailey y Baker, 2014: 10).

Es en la búsqueda de creación de esta experiencia donde las nuevas tecnologías juegan un papel clave. Y es que, no han de percibirse como enemigas de la compra física, sino que han de integrarse los canales *on* y *off line* (Díaz, 2015: 187).

> Se seguirá necesitando un lugar físico en que comprar, pero a través de nuevas herramientas. El contenido será más personalizado y llamativo y las nuevas tecnologías jugarán un papel importante. Lo más destacable será la integración de los desarrollos actuales y futuros en el concepto de "tienda conectada", donde el cliente pueda disfrutar de una experiencia de compra (Díaz, 2015: 187).

Una tienda conectada en la que se recurre al *digital signage*, es decir, a toda aquella comunicación con fines publicitarios que se da a través de soportes digitales e interactivos que se pueden consumir en cualquier espacio público permitiendo ofrecer contenidos dinámicos, personalizados y, en ocasiones, interactivos que ayuden a construir más fácilmente esa experiencia (Díaz, 2015: 184). Así, en este nuevo modelo comercial, mediante elementos proporcionales, cartelería y pantallas digitales, se implementa el uso de los dispositivos móviles y las pantallas digitales, en busca de diferenciarse frente a la competencia.

1.3. Objeto de estudio y objetivos de la investigación

Considerando el nuevo modelo de tienda conectada que está irrumpiendo en los espacios urbanos cada vez más "tecnologicalizados", el objeto de estudio de la presente investigación es el conjunto de pantallas digitales que aparecen en la nueva tienda de Primark en la Gran Vía madrileña entendidas como soporte de publicidad exterior *indoors* digital *(digital signage).*

Considerando este objeto de estudio, y antes de abordar los objetivos a alcanzar en torno al mismo, es necesario esclarecer qué se entiende como publicidad exterior *indoors* digital o *digital signage*. Para ello es necesario recurrir a las diferentes definiciones que se dan de publicidad exterior y *digital signage* por autores como Marta Pacheco (2000: 21), Rey (1997: 216), Luis Jornet (2008: 48) e Iruzubieta (2011: 7). A partir de estas, es posible esclarecer

qué se entiende por publicidad exterior *indoors*[1] digital: aquella comunicación con fines publicitarios que se da a través de soportes digitales e interactivos que se pueden consumir en cualquier espacio público que no está al aire libre sino que es un espacio cerrado.

A partir de este objeto de estudio, el principal objetivo de la investigación es analizar los efectos de la implantación de estas pantallas digitales publicitarias en el espacio arquitectónico de la tienda de Primark en Gran Vía, poniendo interés en cómo ayudan a configurar parte de su estrategia de *merchandising*. Para alcanzar este objetivo principal, aparecen otros secundarios:

- Describir el contexto situacional y el entorno urbano de la Gran Vía, espacio principal en el que se integra el Primark.
- Estudiar cómo se ha remodelado y rehabilitado el edificio Gran Vía 32, en el que se ubica la tienda de Primark–Gran Vía.
- Determinar qué elementos arquitectónicos y estructurales se han implementado en el edificio con la finalidad de desarrollar las capacidades e influencias que las pantallas digitales pueden tener en este espacio comercial.

2. Aspectos metodológicos

La metodología empleada para esta investigación ha sido de revisión bibliográfica con su correspondiente análisis de contenidos, a partir de una investigación documental basada en fuentes secundarias. Estas aparecen recogidas en el epígrafe de referencias bibliográficas y se han centrado en los puntos fundamentales en que se estructura el estudio: la ciudad, las pantallas digitales publicitarias,

[1] Existen dos tipos de publicidad exterior: *indoors* y *outdoors*. La primera es aquella comunicación con fines publicitarios que puede consumirse desde espacios públicos que no están situados al aire libre. La *outdoors* puede disfrutarse desde cualquier espacio público al aire libre.

la Gran Vía de Madrid y su edificio número 32, las técnicas de *merchandising* y los grandes almacenes.

También se ha llevado a cabo un análisis del caso concreto de las pantallas digitales insertadas en el espacio comercial de Primark–Gran Vía, situado en la susodicha calle, en el número 32, y en los edificios circundantes. Para ello, se ha realizado un estudio de las pantallas integradas en este espacio urbano a 8 de enero de 2016 para, a partir de él, generar un mapa de su ubicación y poder estudiar su grado de concentración clasificándolas en función de su tamaño[2], calidad[3], visibilidad[4] y el tipo de redes publicitarias[5] que aparecen en busca de poder determinar el tipo de funciones que desempeñan.

Finalmente, se ha completado esta investigación a través de la técnica cualitativa de la entrevista estructurada a Alejandra de la Riva Sainz, *Primark Press Office Spain*, y cuyas aportaciones han sido incluidas a lo largo del presente documento.

---

[2] Se consideran tres tamaños: grande, mediano y pequeño. Dentro del primero se encuentran aquellas pantallas de dimensiones arquitectónicas que, por su tamaño, ocupan parte de la fachada del edificio. Entre las medianas, aquellas que se insertan en el edificio ocultando algún elemento de su fachada o escaparate pero no la totalidad del mismo y, finalmente, como pequeñas, aquellas que tienen un tamaño que no llega a ocupar un elemento arquitectónico o un espacio completo dentro del edificio y que, en muchos casos, son pantallas de televisión.

[3] Se considera que tienen calidad alta aquellas pantallas que, aún a pesar de tener un tamaño grande o mediano, insertan una imagen sin pixelar; mediana, aquellas que son pantallas de televisión y que, por lo tanto, tienen una serie de limitaciones, y, baja, las que, independientemente de su tamaño, pixelan la imagen.

[4] Tienen visibilidad alta aquellas pantallas que se pueden visualizar desde diferentes puntos de la calle de Gran Vía. Las que tienen una visibilidad media son las que difícilmente se pueden visualizar desde la misma acera en la que se insertan pero se pueden visualizar desde el otro lado de la calle. Y, las clasificadas con una visibilidad baja, son aquellas pantallas que, bien por su entorno, su tamaño o su disposición en el edificio, permanecen casi inapreciables en el paisaje urbano. Así pues, tienen una notoriedad sugerida en el viandante y, sin ser recordadas de forma espontánea, son visibles generalmente solo desde la acera del lado de la calle en el que se insertan.

[5] Existen tres tipos de redes: corporativas (solo insertan publicidad relacionada con su propietario), publicitarias (insertan mensajes comerciales de terceros) y mixtas (insertan ambos tipos de publicidad).

3. La Gran Vía: luces, comercio y espectáculo

Para comprender el sentido con el que surgen pantallas digitales en un espacio comercial, como el creado por Primark en el número 32 de la Gran Vía de Madrid, es necesario entender cómo nace y se desarrolla el espacio urbano en el que se sitúa, considerando sus raíces históricas y su situación actual.

3.1. Surgimiento y desarrollo de la Gran Vía: ciudad *light* y ciudad de las luces

Desde mediados del siglo XIX se comenzó a pensar en la configuración del espacio urbano del centro histórico de Madrid. Se planea abrir una especie de pasillo que conecte la zona centro de la ciudad con la zona de Salamanca por un lado y, por otro, a través de la Plaza de San Marcial (Plaza de España en la actualidad) y Princesa, con los barrios de Arguelles y Moncloa (Baker, 2009: 23). Así, se facilitaba el tránsito en la capital y se descongestionaba la Puerta del Sol saneándose socialmente esta zona degradada y se eliminaban un conjunto de calles estrechas de dudosa higiene. Además se aumentaba la porosidad del casco histórico y ensanche, a la par que se facilitaba la comunicación entre las estaciones de Atocha y Príncipe Pio (Chueca, 2001). Un proyecto que se planteó profundamente haussmanniano:

> Suponía reformas (…) que iban desde los derribos masificados y desplazamientos por igual masivos, por lo que se produjo una nueva zonificación social de tipo horizontal centro-periferia. Una remodelación que (…) forjó (…) bulevares, teatros, cafés, grandes almacenes y lujosas viviendas (Baker, 2009: 23).

Así, con la intención de que Madrid se transformara en un centro metropolitano de cierta envergadura, entre 1910 y 1952 se trazó la Gran Vía, la cual está dividida en tres tramos desiguales cuyos nombre primitivos eran Conde de Peñalver (realizado entre 1910 y 1915), Pi y

Margall (entre 1917 y 1922) y Eduardo Dato (construido entre 1925 y 1929) (Navascués y Alonso, 2002). Pero la importancia de esta calle, más que como proyecto urbanístico, radica en su planificación desde un punto de vista comercial, turístico y de ocio; como lugar de encuentro de los ciudadanos y espacio recreativo y comercial. La Gran Vía "surge al amparo del consumo moderno, de nuevas formas de ocio y consumo: cines, bares, grandes almacenes y (...), a todo cuanto coadyuvaba a la escenificación de dicho consumo" (Baker, 2009: 11), apareciendo en ella a pequeña escala una ciudad light. Aquella ciudad ligera de la que Bender hablaba (en Soja, 2008: 350-352). Un espacio rendido al consumo en el que el urbanismo y la arquitectura pasan a un segundo plano. Es un espacio conocido por sus cines y sus comercios, que nace a imitación de otras calles surgidas en el siglo XIX por toda Europa, como la *Rue de la Paix*, en París, o la *Regent Street* de Londres. De tal forma, mientras inicialmente su primer tramo (Conde de Peñalver) se dedicaba fundamentalmente a los grandes almacenes, en el segundo (Pi y Margall) predominaban salas de cines y teatro y, en el tercero (Eduardo Dato), salas de fiestas y cafeterías.

La Gran Vía era el lugar destinado en Madrid a la ceremonia del consumo. Y, aunque en ella no existían edificios simbólicos configurados a través de instituciones históricas, eso no evitó que fuera el centro de las diferentes funciones ceremoniales. Ceremonias que, revestidas de la escenificación del consumo, simbolizaron las "novedades económicas, tecnológicas y culturales que no guardaban apenas relación con las tradiciones hispanas" (Baker, 2009: 105) y que hicieron que la vida madrileña girara en torno a ella gracias al espectáculo que representaba en sí misma.

La Gran Vía se erigía como el corazón metropolitano de Madrid (Navascués y Alonso, 2002). Un espacio dedicado al consumo moderno que, acompañado de una cultura de masas emergente, lo dinamizó e hizo que la ceremonia fuera continua. Para ello, el

comercio tuvo que recurrir a la publicidad buscando "proyectar su mundo en el plano de los imaginarios individuales y colectivos y para su escenificación, porque era la mediación precisamente en el terreno de los símbolos la que unía a productores-vendedores y compradores" (Baker, 2009: 112). Así, la publicidad se incorpora a este espacio urbano desarrollando diferentes prácticas visuales, verbales e incluso auditivas que importó directamente desde Norteamérica, inaugurándose de este modo una conexión simbólica con la ciudad de Nueva York.

Un vínculo que se empieza a establecer a principios de siglo al importar todas aquellas ceremonias relacionadas con el ocio, el consumo y el espectáculo estadounidense. De tal forma, se asimila este espacio como una mezcla de Broadway y la Quinta Avenida y, hacia los años veinte y treinta, termina por configurarse en el imaginario de los madrileños como una representación a pequeña escala de lo que sería la ciudad estadounidense.

Este espacio urbano se plantea como centro de la gran metrópolis de Madrid, en la que tiene gran importancia, al igual que en las ciudades a las que pretende asemejarse, la luz. La Gran Vía además de ser un espacio considerado como una micro ciudad ligh, es *the city of the lights*. Si hay algo a lo que sirva la luz, es al consumo y a los escenarios que este crea en los escaparates de los grandes almacenes y en las tiendas, ayudando a incidir en el espacio público, motivando a quienes lo ocupaban a abandonarlo. Fachadas e iluminación del escaparate que tenían una importancia trascendental al ser un primer encuentro con el posible comprador:

> La clave era la creación de una dinámica espacial vestíbulo-portada-acera que, mediante la utilización de luces y espejos, englobaba al viandante mientras que le transformaba en espectador de su propio espectáculo y de ahí a un consumidor de otro espectáculo en el interior del cine (Baker, 2009: 211).

Un primer encuentro entre el comerciante y un potencial cliente que llegaba a la Gran Vía de forma voluntaria, callejeando, pero con la finalidad última de comer, beber, comprar algo en algunos almacenes e introducirse en un palacio cinematográfico. En otras palabras, *flânear*, consumir la calle con todo el espectáculo que la rodeaba.

Fue por ello por lo que la publicidad luminosa y los carteles de neón invadieron desde su nacimiento la Gran Vía mercantilizando y poniendo al servicio de marcas y comerciantes el espacio público, pero siempre teniendo como referencia aquellos espacios neoyorkinos que no quedaban reducidos a Broadway, sino comprendían la totalidad de la ciudad. En la Gran Vía aparecen diferentes neones que funcionan en el plano simbólico al insertarse en distintos edificios de referencia, al igual que lo hacen en Times Square. Luces de neones que, junto con otras fuentes de iluminación, la arquitectura, los comercios, restaurantes, cines y sus gentes, hicieron de la Gran Vía un gran espectáculo teatralizado digno de los grandes bulevares de Haussman en París o de los nuevos espacios de las ciudades americanas. Espectáculo que se veía ampliado, cómo no, en la vida nocturna, cuando la concentración lumínica brillaba con todo su esplendor en mitad de la oscuridad y el cine acumulaba "fantasiosamente a todas las capas de la sociedad urbana" (Baker, 2009: 146). Todo ello hacía que el *flâneur* que paseaba por la famosa calle madrileña se sintiera profundamente enamorado de este espacio urbano y en un estado de ensoñación que le conducía a sentirse parte de la ciudad soñada y deseada de la que tanto ha hablado Amendola (2000: 126-127).

3.2. La Gran Vía en la actualidad: pantallas digitales en el entorno de Primark

Independientemente de las sucesivas remodelaciones que se han dado en la Gran Vía (1921, 1972, 2002 y 2009), su carácter

comercial no se ha alterado y la importancia que en ella siempre han tenido los escaparates y la iluminación, especialmente durante la noche, sigue intacta. De hecho, en 2010 se aprueba una Ordenanza, por la que se conforman las "Escenas encendidas en Gran Vía y Callao" con el objetivo de "crear focos de atención y espacios de referencia ligados al espectáculo en los que albergar eventos cinematográficos o relacionados con otros aspectos culturales" (Ayuntamiento de Madrid, 2010).

Gracias a ello, se permiten insertar en el tramo comprendido entre Callao y la Plaza de España diferentes letreros luminosos y pantallas digitales al entender que este, junto con la Plaza del Callao, son "espacios urbanos dotados con iluminación especial con objeto de focalizar la atención, resaltar las actividades que se desarrollan en las salas y convertirse en espacios urbanos atractivos para la celebración de eventos relacionados con la cultura y el espectáculo" (Ayuntamiento de Madrid, 2010).

A partir de esta normativa, emergen diferentes pantallas en la Gran Vía con una finalidad clara: revitalizar cultural y comercialmente una zona de la ciudad que ha pasado "de tener glamour a ser una calle vulgar, nutrida de hamburgueserías, tiendas de *souvenirs* y franquicias" (Florencio Delgado, en García Gallo, 2013). Estas pantallas se instalan en este espacio con la finalidad inicial de "preservar y potenciar las actividades de cines, teatros y salas de espectáculos como signo de identidad urbana en la Gran Vía" (Ayuntamiento de Madrid, 2010) buscando, a la par, asimilar la Gran Vía a Nueva York.

Poniendo el foco de atención en el segundo tramo de Gran Vía, aquel en el que se concentran gran parte de los comercios y en el que, en el número 32, se puede hallar el objeto de estudio de esta investigación, el Primark–Gran Vía, cabe determinar que, desde que en 2010 el Ayuntamiento de Madrid aprobara el proyecto relativo a las

Escenas Encendidas, han ido emergiendo diferentes pantallas digitales. Actualmente, en este tramo de la calle, más de una docena de comercios incorporan pantallas digitales, bien sea insertas en sus fachadas y escaparates a partir de pantallas concebidas con una finalidad publicitaria o a través del uso de pantallas de televisión.

La totalidad de ellas tiene una explotación corporativa (inserta exclusivamente mensajes publicitarios de su titular), lo cual se debe a que es en este tramo donde se encuentra la mayor concentración de comercios, generalmente textiles, que buscan promocionar sus objetos usando estas pantallas a modo de escaparates. Escaparates cambiantes y mutantes que permite mostrar la variedad de objetos que el viandante podrá encontrar en su interior.

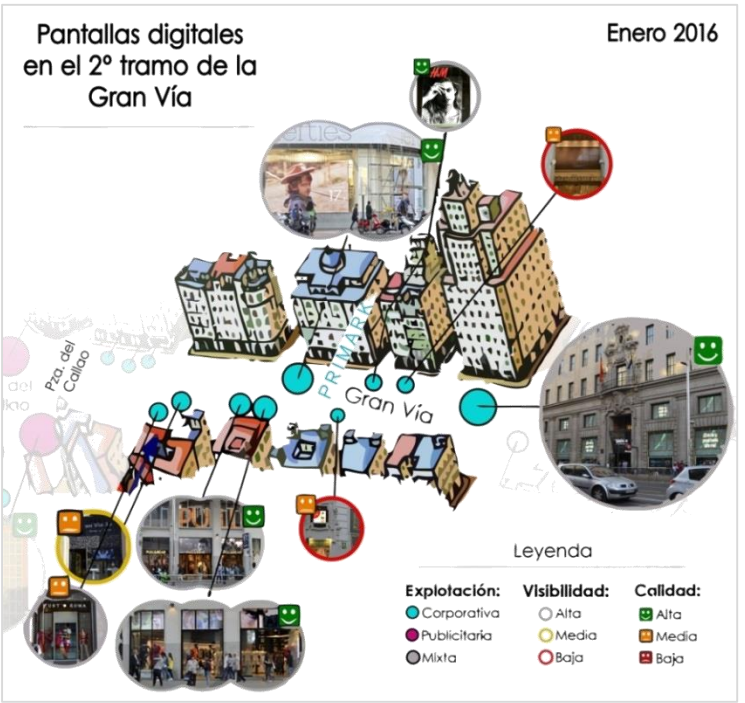


Fig. 1 – Situación, tipo de explotación, visibilidad y calidad de las pantallas digitales colindantes al Primark–Gran Vía a enero de 2016. Fuente: elaboración propia.

Las pantallas han hecho que una calle que se estaba deteriorando por la decadencia de la industria del cine y el teatro se revitalice, consiguiendo que se siga manteniendo como un punto de referencia turístico, tanto por su oferta comercial, como por su luminosidad y ambientación (Ayuntamiento de Madrid, 2010).

Aunque lo realmente curioso es como Primark-Gran Vía, en busca de la diferenciación con los comercios que enmarcan su puerta de acceso, tanto lateral (Lefties y H&M) como frontalmente (Pull&Bear y la Tienda Oficial del Real Madrid), no recurre a la incorporación de pantallas digitales en su fachada principal.

4. La *flagship shop* Primark–Gran Vía

La *flagship store* [6] de Primark en España se encuentra anclada en el número 32 de la Gran Vía madrileña, un edificio con una historia interesante si se tiene en cuenta la función que desempeñó anteriormente como gran almacén. Considerando esto, y para poder comprender más correctamente las remodelaciones realizadas por Primark antes de instalarse en el edificio, es necesario hacer un repaso por la historia de este edificio y la finalidad con la que se conciben sus espacios.

4.1. Historia del Edificio Gran Vía 32: de grandes almacenes a *flagship store*

El edificio número 32 de Gran Vía tiene una larga historia de idas y venidas. Entre 1924 y 1933 dio cobijo a los Almacenes Madrid-París; a partir del 1934 y hasta 2002, a los almacenes SEPU (Sociedad Española de Precios Únicos), a la agencia española de turismo CARCO y al cine Madrid París (Monumenta Madrid, 2015); y a partir de 2002, a las

[6] La tienda más importante de una marca en un país (de ahí su nombre, *flagship*, buque insignia).

tiendas de Lefties, Mango, Sephora y H&M mientras que, en la actualidad, Sephora ha sido sustituida por Primark.

A causa de estos cambios, ha sido numerosas veces remodelado, a partir del proyecto original del arquitecto Teodoro de Anasagasti, que lo concibió como espacio contenedor de los que serían los primeros grandes almacenes de Madrid. Almacenes que, inspirados por la tipología tradicional de los grandes almacenes parisinos Lafayette (Hernández, 2010), disponían de un gran patio central, una bóveda y una escalera imperial (Monumenta Madrid, 2015), las cuales han sido recuperadas recientemente con la remodelación del edificio para la inserción en él de la *flagship store* de Primark.

Es curioso como rasgos característicos de aquellos primeros Almacenes Madrid-París son también parte de los definitorios en el caso del Primark–Gran Vía. Así, ambos comparten el hecho de estar organizados por unidades de venta y secciones; recaudar considerables cifras de negocio; tener precios inferiores a los de otras tiendas y obtener ganancias gracias a la gran cantidad de venta y disponer de precios fijos (Niefa, 1984: 54). Pero además, el nuevo Primark comparte rasgos de los Almacenes SEPU que luego se instalaron en este edificio, especialmente aquellos que los definían: un precio unitario bajo accesible a todos los bolsillos que consigue la atención del público hacia cientos de artículos cuya necesidad no se ha planteado de antemano (Niefa, 1984: 57). Además, es curioso, como desde su inicio, tanto los Almacenes Madrid-París como los SEPU, pretendían, quizás sin ser conscientes de ello, generar una experiencia de compra:

> La intención del gran almacén era reunir en un gran edificio todos los artículos de consumo (…), con el aliciente de que el habitante pueda adquirirlos (…) de la manera más cómoda posible (aparcamientos, escaleras mecánicas, ascensores, secciones específicas de productos a la venta según las plantas del edificio y con gestión independiente, exposición estudiada de objetos a

> exhibir, música ambiental,…). En definitiva, desde un punto de vista conceptual, este fenómeno vendrá caracterizado por dos ideas: entrada o circulación libre y precio fijo sin posibilidad de regateo (Urrutia, 1984: 82-83).

Y, aunque es cierto que la estructura original y estos rasgos definitorios del espacio del edificio 32 de la Gran Vía se perdieron cuando en él se instaló la agencia española de turismo CARCO y el cine Madrid París, la remodelación de 2011 logró reconvertir el edificio en un producto único y exclusivo mediante la recuperación de su unidad de uso comercial en todas las plantas excepto las tres últimas ocupadas por la cadena SER desde 1925 (anteriormente, Unión Radio) (Gallego, 2005) (Cushman and Wakefield, 2015). Además, se recupera el gran patio central y la cúpula esquinada de hormigón armado cubierta por una linterna de hierro y cristal, atribuida a la escuela de Eiffel, rescatando así la iluminación natural y la transparencia espacial del espacio original (Urrutia, 1984: 76).

Es así como se recuperó el atractivo original del edificio y se reavivó el interés por el mismo como sede de un gran espacio comercial. A finales de 2015, pasó a ser ocupado por Primark, que instaló su *flagship store* Primark–Gran Vía en él, ya que cumple todos los requisitos necesarios para ello: tiene una arquitectura significativa y permite implementar un diseño cuidado, creativo y bien definido que ayuda a configurar un entorno en el que se puede lograr una experiencia de compra diferente y única para los clientes, trasladándoles, a la par, los valores de la marca (CAAD Shop Desing, 2015).

De esta forma, Primark, la empresa irlandesa nacida en 1969 con más de 250 tiendas en ocho países de Europa (Jones, 2015), inaugura su tienda-escaparate más lujosa en el centro neurálgico del comercio de la capital española. Primark–Gran Vía se convierte en un

espacio representativo, siendo la segunda tienda más grande del mundo con sus 12.500 m^2 (Ferrero, 2015), que pretende "revitalizar el área como una de las principales arterias comerciales de Madrid" (Sanz, 2015) y ayudar a recuperar las calles adyacentes e impulsar la economía de la zona.

4.2. Proceso de adaptación del espacio Gran Vía 32 a Primark–Gran Vía

El objetivo de Primark al iniciar la remodelación y adaptación del edificio número 32 de la Gran Vía para que pase ser parte de una de sus tiendas es configurar "un producto único y exclusivo mediante la recuperación a su estado original del uso comercial" (Cushman y Wakefield, 2015). Y es que, en un contexto publicitario, comunicacional y comercial en el que "la tienda física sigue teniendo peso pero ya no puede ser solo un lugar para la compra", el espacio dedicado a la venta de productos ha de "sofisticarse con el objetivo de que el consumidor tenga una experiencia distinta" (PwC, 2015). Por ello, Primark recurre a configurar su tienda insignia en un espacio importante de la urbe aprovechando un edificio icónico de la Gran Vía para implementar en él diferentes herramientas, entre ellas las pantallas digitales, que permitan hacer del espacio de venta un espacio experiencial único y fascinante para su visitante.

La configuración de este espacio comercial y experiencial comienza por recuperar el edificio en el que se asienta el proyecto Primark–Gran Vía, ya que a través de él se conseguirán trasladar valores de monumentalidad y grandiosidad a la marca. Se busca provocar que los visitantes de este espacio no solo sientan que se encuentran en una de las tiendas más importantes de la marca, lista para ofrecerles todo tipo de productos, sino que realmente sufran la experiencia de sentirse en un espacio histórico y glamuroso que se rinde a sus pies.

Un espacio que no ha perdido esa esencia de los antiguos grandes almacenes que más tienen que ver con una especie de palacio que con un espacio comercial actual. Por ello, no solo se mantiene la fachada original del edificio (la cual además está protegida y no puede ser modificada), sino que además, se recupera la estructura original en planta de Gran Vía 32 y aquellos Almacenes Madrid-París.



Fig. 2 – Fachada del Primark–Gran Vía. A pesar de ser la única de las tiendas existentes en el edificio que carece de escaparate, es la más llamativa gracias a la incorporación de su logotipo mediante rótulos luminosos en los ventanales de la segunda planta. Fuente: Primark, 2015.

Primark, en primer lugar, respetando la fachada original del edificio, prescinde del tradicional escaparate, transformando el espacio disponible en fachada en puerta de acceso a la tienda. Así no solo consigue diferenciarse de sus colindantes competidores, Mango y H&M (Ferrero, 2015), sino que convierte esta puerta de entrada gigante en un tercer escaparate (Bailey y Baker, 2014: 79) provocando un cambio en la formula clásica de llamar la atención de los viandantes: "ya no se trata tanto de que el comprador vea un objeto en el escaparate (…), le interese y pase a comprarlo (…),sino que todo el mundo interior del gran almacén se convierta en un puro escaparate" (Urrutia, 1984: 79). Así, al igual que la conocida tienda de obsequios de V. C. Morris, en San Francisco, "tiene la perversa peculiaridad de que carece de escaparates" logrando diferenciarse de la competencia

mostrando una "entrada silenciosa, dispuesta a engullir a los viandantes" (Pevsner, 1980: 315).

El espectáculo y la demostración de productos se traslada al interior de la tienda y, más concretamente, se manifiesta unos metros más allá de la entrada, donde el visitante podrá encontrar el espacio más significativo de Primark–Gran Vía, el hall principal de la planta baja, al igual que el de todo gran almacén que se preciara. Este presenta "un grandioso espectáculo realzado gracias a la luminosidad de la cúpula abovedada que corona la azotea de la planta cuarta" (Martínez, 2015). Un elegante espacio central en el que se conserva la escalinata original de los grandes almacenes (García del Moral, 2015) y que se configura como el momento de verticalidad y de luz en el recorrido del edificio asegurando la visión desde abajo hacia arriba y el descubrimiento de la mercancía expuesta y permitiendo observar la multitud que recorre la tienda: "la clientela, en movimiento constante, acaba por ser incorporada a los fastos del comercio, formando parte, junto a la abundancia material y a la actividad general, de una atmósfera global de invitación al consumo" (Serrano, 2006). Así, a través del hall, se consigue configurar el espectáculo del consumo que sirve como punto de observación del tránsito de la multitud en el gran almacén desde cualquiera de las diferentes plantas del edificio: a modo de estructura panóptica, ofrece "comunicación visual directa entre las diferentes partes" (Serrano, 2006).

Pero, lo importante del hall no es solo su distribución en planta, la cual se usa para presentar diferentes maniquíes con las propuestas de tendencia[7], sino en sección: "lo importante no es su suelo sino sus paredes" (Serrano, 2006). A través de ellas se pueden observar las diferentes plantas y secciones en las que se distribuye el espacio comercial. Además, en estas paredes, se ha incorporado un complejo

[7] Ideas apuntada por Alejandra de la Riva Sainz en la entrevista realizada el 18 de enero de 2016.

de pantallas digitales a modo de elemento arquitectónico que pretenden maravillar a las personas que visiten el Primar-Gran Vía.



Fig. 3 – *Hall* central (principal) de los Almacenes Madrid-París en 1924. Fuente: www.tinyurl.com/zqt7mhu



Fig. 4 – Presentación del mismo espacio, configurado por el Primark–Gran Vía. Fuente: www.tinyurl.com/zy42sn9

Mediante once video-paredes de tecnología cinética con audio digital envolvente se busca que el cliente pueda sumergirse en una experiencia 360º de audio y vídeo a través de videos de campañas publicitarias de Primark, animaciones y todo tipo de contenidos (Bailey y Baker, 2014: 164).

A través de estas pantallas digitales, se consigue transformar el espacio del hall en una especie de contenedor que funciona a modo de spot televisivo tridimensional (Collins y Allan, 2009: 12).

Un espacio que consigue crear una conexión con el público desencadenando una respuesta emocional en él que lo estimula a comprar en el establecimiento de la marca mediante la atracción, la sorpresa, el entretenimiento y, en definitiva, la seducción de los espectadores a través del efecto *wow* (Bailey y Baker, 2014: 12).

A pesar de que estas pantallas digitales alteran sustancialmente el espacio, desarrollando una serie de funciones en él, no modifican la función principal del hall en los grandes almacenes, ya que la

alternancia de pantallas y su transparencia posibilitan que este sea la colmena de observación del edificio (Serrano, 2006).

Así, por un lado, desde la planta baja se pueden percibir los espacios superiores gracias a la alternancia de las pantallas y los huecos libres y, desde las diferentes plantas, también es posible observar la actividad comercial gracias a que las pantallas digitales implementadas son transparentes y actúan a modo de espejo de dos caras.

Las pantallas permiten emitir un contenido a la par que es posible visualizar a través de ellas por el lado contrario. De este modo, se logra conservar la concepción del espacio y la magnitud del edificio y absorber la máxima luz de este espacio central coronado por la cúpula (Urrutia, 1984: 78).

No ha ocurrido lo mismo con la gran escalinata y su balaustrada. Y es que, la nueva configuración del espacio del hall a través de las pantallas digitales ha hecho que esta pierda el protagonismo que inicialmente tenía en los grandes almacenes (Pevsner, 1980: 321), además de que, por cuestiones legales, no ha sido posible conservar la balaustrada original.

Debido a su escasa altura, ha sido necesario incorporar placas de cristal que, en las plantas superiores, protegen la balaustrada original mientras que, en la escalinata central, la sustituyen. Así, estas placas de cristal permiten conservar el diseño original de la balaustrada de un modo u otro: o la protegen como se ha visto, o la sustituyen, como ocurre en la escalera principal, donde incorporaran en ellas grabado el dibujo de la estructura metálica original. Todo ello, impulsando los efectos de las pantallas digitales gracias a la capacidad de reflexión del cristal.



Fig. 5 – Las pantallas digitales permiten ver a través de ellas de modo que, cuando el contenido se proyecta en parte de ella, el otro espacio no aparece en negro, sino que es posible visualizar qué hay detrás de él (1). Igualmente, si nos sitúanos detrás de estas pantallas, es posible visualizar el otro lado de la tienda, en lugar del contenido que esta está proyectando. Por otro lado, las planchas de cristal incorporadas permiten sustituir la balaustrada (2) o protegerla (3), a la vez que reflejar el contenido emitido por las pantallas digitales (4). Fuente: García Carrizo, 2016.

4.3. Función de las pantallas digitales en Primark–Gran Vía

A pesar de que Primark**–**Gran Vía se asienta en un edificio histórico, no ha dudado en introducir elementos tecnológicos en él para darle aires de innovación y actualidad tecnológica. Por ello, no solo incorpora pantallas digitales en su gran hall principal, sino que también lo hace en las diferentes secciones en las que está distribuida la tienda, acompañadas con rótulos de neón que configuran un ambiente envolvente que propicia una experiencia diferenciadora al visitante. Tanto las pantallas principales, como las secundarias, desempeñan una serie de funciones y tienen sus consiguientes efectos en el espacio comercial de Primark.

Comenzando por las principales, cabe decir que estas pantallas LED proporcionan un "efecto *wow* que se suma a la experiencia generada en el punto de venta por la solución audio/visual". Audio e imagen están completamente integrados creando un impacto real que hace que "no sólo se hable de la espectacularidad de la tienda sino que, además, se consiga incrementar la fidelidad del cliente y las ventas" (Theanne, en MOOD, 2015). Es por ello que, estas pantallas se erigen como un símbolo y un icono en la Gran Vía, gracias a la espectacularidad de la instalación y a lo característica de la misma (el hecho de que integre audio e imagen y los sincronice, como ninguna instalación de pantallas *outdoor* puede hacer). Así, estas pantallas digitales publicitarias ayudan a convertir este espacio comercial en un punto de interés para los foráneos, el cual es objeto de deseo que "debe ser necesariamente visitado para vivirlo" (Baladrón, 2007).

De este modo, estas no solo erigen ese espacio comercial como un lugar simbólico, sino que lo atrezan desarrollando en él una función estética (Olivares, 2009) que aparte de decorar las paredes del hall principal, les otorga una imagen más innovadora, tanto a ellas como a Primark. Una imagen de modernidad que mejora la reputación del espacio comercial y de la marca ya que es "en la publicidad multimedia de las marcas situadas en los espacios públicos donde más innovaciones se pueden encontrar en la actualidad" (Ortiz y Montemayor, 2015: 95). Así, aparecen conceptos como "modernas", "innovadoras", "dinámicas", "creativas" y "atractivas", que se relacionan irremediablemente a este espacio urbano (Cuende Infometrics, 2014: 17).

Además, gracias al tipo de contenido que proyectan, desarrollan una función social y, más concretamente una función informativa y de entretenimiento (Pacheco, 2004: 124). A través de ellas es posible visualizar diferentes contenidos publicitarios y corporativos que pretenden dar la bienvenida a los clientes. Algunos han sido

diseñados específicamente para ellas aunque, otros, buscan dar coherencia a esos contenidos proyectados en otros soportes, como las redes sociales. También se muestran imágenes de Primania de vez en cuando; es decir, *selfies* que los compradores de Primark se han realizado junto con sus productos adquiridos. De esta forma se consigue interactuar con los visitantes de la tienda, animándoles a subir a sus perfiles sociales sus fotografías para que sean proyectadas en este espacio. Es así como a través de este *merchandising* digital, visual, sonoro e interactivo se consigue combinar ventajas de los medios digitales con el espacio físico del establecimiento (Bailey y Baker, 2014: 163).

Así, "las pantallas LED, aparte de servir de soporte informativo y publicitario, transmiten una imagen tecnológica de la ciudad al encontrarse estratégicamente localizadas en el circuito más céntrico y turístico" (Vizcaíno-Laorga, 2007: 139). Estas pantallas digitales consiguen tener una función simbólica, icónica y social (informativa y de entretenimiento) y se convierten en configuradoras de un diálogo a través de las redes sociales gracias a su capacidad para interactuar con los usuarios a través del uso de *hashtags*, lo cual configura una experiencia para los clientes de Primark–Gran Vía que consigue fidelizarlos (Spade, en Bearne, 2014) y aumentar el tiempo de estancia en el espacio comercial. Y es que, gracias a este tipo de técnicas, se consigue implicar al cliente con el producto (Bailey y Baker, 2014: 138): cuando el caminante pasa al interior de la tienda y se percata de que los elementos digitales proyectan una serie de fotografías que pertenecen a sus iguales, pasa a sentirse parte de una especie de club configurado por Primark y Primania. Es así como se consigue fidelizar a ese caminante o visitante, que pasa a ser un potencial cliente (Lebar, en Bearne, 2014), lo cual es la prioridad de este tipo de tiendas insignia, más allá de incitar a la compra (McKenzie, en Bearne, 2014).

Aunque, sin duda, la función más importante que desarrollan estas pantallas digitales es la de proporcionar dinamismo al edificio. Un dinamismo que es tanto visual como sonoro, ya que, gracias a estas pantallas digitales, las paredes del hall han podido audiovisualizarse (Muñíz, 2013), haciéndose dinámicas tanto visual como sonoramente. Además, todo en Primark–Gran Vía está pensado para propiciar el tránsito de los consumidores, lo cual es evidente si se considera que Primark se dirige a un público joven, menor de 35 años, preocupado por las tendencias y con una actitud dinámica (Martínez de Larramendi, 2009).

Es por ello que la totalidad de elementos instalados en el edificio pretenden hacer de él un espacio más dinámico. No solo las pantallas digitales incitan al cambio y al movimiento constante, sino que el *merchandising* y la distribución de la tienda también lo hacen. Así, se promueve el tránsito de los clientes a través de un recorrido circular tanto en planta baja como en las superiores, en las cuales se gestiona el punto de venta en torno al hall principal y una distribución abierta. Se crean así espacios diáfanos con una visión de los límites y de fácil orientación, lo cual otorga una mayor circulación de los clientes (Pardo, 2015). La planta baja de Primark–Gran Vía se gestiona mediante una distribución flexible por grupos, que anima a los compradores a moverse circularmente por las diferentes secciones, mientras que las plantas superiores se organizan en torno al *hall* principal, propiciando el tránsito circular.

Todo el espacio en su conjunto está pensado para ser mutable, para variar constantemente y atraer continuamente a nuevos clientes a la *flagship store* de la marca: varían los productos con la finalidad de aumentar las visitas de los clientes (Ziskind, Villanueva y Nuevo, 2011), varían los contenidos dinámicos proyectados en las pantallas digitales y varían los propios clientes. Es así como el edificio se

convierte en un espacio cambiante que mucho tiene que ver con la idea de gran almacén clásico. Este, era concebido con la idea de pequeña ciudad dentro de la ciudad. Una ciudad en la que "el movimiento, la preponderancia de la circulación como fuerza generadora de sistemas, la adaptación del espacio a las multitudes y la integración de estas dentro del paisaje urbano son elementos que encontramos tanto a una como a otra escala" (Serrano, 2006).

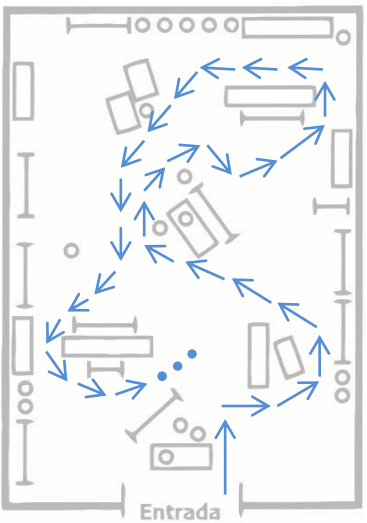


Fig. 6 – Ejemplo de un desplazamiento hipotético en la planta baja de Primark–Gran Vía. Fuente: García Carrizo a partir de Bailey y Baker, 2014: 59.

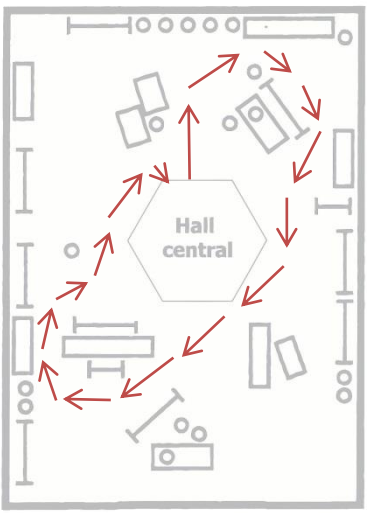


Fig. 7 – Ejemplo de un desplazamiento hipotético en las plantas superiores de Primark–Gran Vía. Fuente: García Carrizo a partir de Bailey y Baker, 2014: 59.

Es por ello que todos los elementos que se integran en él están pensados para favorecer ese dinamismo. Desde las pantallas digitales hasta los elementos situados en su entorno, sirven para incrementar esa función dinámica y audiovisualizadora de las pantallas principales. Lo hacen tanto la escalinata de la planta principal, que estimula e introduce el movimiento circular que tendrá lugar en torno al hall en las plantas superiores (Serrano, 2006), como

las placas cristalinas que protegen la balaustrada original y las escaleras metálicas.



Fig. 8 – Las placas de cristal que recubren la balaustrada original del edificio contribuyen al dinamismo en el espacio comercial. Fuente: García Carrizo.



Fig. 9 – Las placas de cristal que recubren las escaleras metálicas también reflejan los contenidos, de las pantallas digitales. Fuente: García Carrizo.

En cuanto a las pantallas digitales de menor formato que a modo de *display* publicitario *indoors* se sitúan en los diferentes departamentos y secciones, cabe destacar que son usadas a modo de maniquís digitales en las que se da apoyo y se destacan los productos más importantes de la colección (Bailey y Baker, 2015: 169). A través de ellos se pretende, aparte de trasladar una serie de valores homogéneos relacionados con el espacio comercial (dinamismo, innovación, tecnología, etc.), que el producto que anuncian, el cual se encontrará situado en las mesas colindantes, se transforme en el protagonista de la sección (Iglesias, 2014).

Así, a través de un modelo de *digital signage* atractivo en el que se integran en ubicaciones clave de tráfico pantallas digitales que emiten un contenido cuidado, es como se consigue fidelizar al público conectando con él y acercándole las colecciones y productos a la venta.

5. Conclusiones

Primark–Gran Vía es un espacio comercial que se configura para lograr crear experiencias de compras innovadoras y atractivas; para que los consumidores interactúen en y con el punto de venta, y para que permanezcan más tiempo en él. Es así como la marca logra fidelizarlos.

Con esta finalidad, se ubica en un edificio históricamente atractivo que le aporta aires de monumentalidad, a la par que incorpora un complejo de pantallas digitales en su espacio más representativo, su hall central. A través de ellas consigue dinamizar el punto de venta, configurar un espacio icónico y simbólico, desempeñar una función social de entretenimiento y conseguir interactuar, gracias a las redes sociales, con sus clientes, haciéndoles sentir que forman parte de una comunidad.

6. Bibliografía

AMENDOLA, G. (2000). *La Ciudad Postmoderna, la Magia y el Miedo de la Metrópolis Contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones.

AYUNTAMIENTO DE MADRID (2010). *Escenas encendidas en Gran Vía y Callao* [en línea]. Consultado el 25 enero 2015 en www.tinyurl.com/nb3kft9

BAILEY, S. Y BAKER, J. (2014). *Moda y visual merchandising*. Barcelona: Gustavo Gili.

BAKER, E. (2009). *Madrid cosmopolita: la Gran Vía, 1910-1936*. Madrid: Marcial Pons.

BALADRÓN PAZOS, A. J. (2007). "Reflexiones sobre la omnipresencia publicitaria en el contexto urbano: la ciudad anuncio", en A. BALADRÓN PAZOS, E. MARTÍNEZ Y M. PACHECO RUEDA (Coord.) (2007): *Publicidad y ciudad. La comunicación publicitaria y lo urbano: perspectivas y aportaciones.* Sevilla: Comunicación Social, 75-93.

BEARNE, S. (2014). *In-store tech, sales driver or hype?* [en línea]. Consultado el 1 enero 2016 en www.tinyurl.com/hsgwamo

BORJA, J. Y CASTELLS, M. (1997). *Local y global*. Madrid: Taurus.

CAAD SHOP DESIGN (2015). *¿Qué es una flagship store y por qué están tan de moda?* [en línea]. Consultado el 20 enero 2016 en www.tinyurl.com/hd67dgd

CANEVACCI, M. (2008). "Cuerpos-Espacios sonoros", *Signo y Pensamiento*, XXVII (52), 31-41.

CASTELLS, M. (1995). *La ciudad informacional*. Madrid: Alianza.

CHECA GODOY, A. (2007). *Historia de la publicidad*. La Coruña, Oleiros: Netbiblo.

CHUECA, F. (2001). *Historia de la arquitectura española*. *Tomo II*. Madrid: COAM.

COLLINS, B. Y ALLAN, D. (2009). *Iin-store digital media* [en línea]. Consultado el 31 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/zjfvt3z

CUENDE INFOMETRICS (2015). *Geomex: Outdor/OoH Advertising Measurement System* [en línea]. Consultado el 18 febrero 2015 en www.cuende.com/geomex.htm

CUSHMAN Y WAKEFIELD (2015), *Gran Vía 32* [en línea]. Consultado el 2 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/hwd6584

DÍAZ, O. (2015). "PLV y digital signage", *Alimarket*, noviembre, 184–187.

EGUIZÁBAL MAZA, R. (1998). *Historia de la publicidad*. Madrid: Fragua.

FERRERO, C. (2015). *9 datos sorprendentes sobre la apertura de Primark que ha revolucionado Gran Vía* [en línea]. Consultado el 2 enero 2016 en www.tinyurl.com/j67qkrc

FRANCISCO, M. (2008). *Pop: gráfica en puntos de venta*. Barcelona: Index Book.

GALLEGO, L. M. (2015). *Edifico Madrid-París* [en línea]. Consultado el 2 enero 2016 en www.tinyurl.com/z7pyonj

GARCÍA DEL MORAL, M. (2015). *Hubo vida antes de Primark* [en línea]. Consultado el 2 enero 2016 en www.secretosdemadrid.es/hubo-vida-antes-de-primark

GARCÍA GALLO, B. (2013). *Callao Times Square* [en línea]. Consultado el 14 abril 2015 en www.tinyurl.com/pnjqa5o

JORNET JOVÉS, L. (2007). *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario. Antecedentes, evolución e integración de las distintas concesiones municipales de 1986 a 2005 en Barcelona*. Barcelona: Universitat Ramon Llull. FCCB –

Comunicació [en línea]. Consultado el 10 enero 2015 en hdl.handle.net/10803/9208

HERNÁNDEZ, M. J. (2010). *De cuna del 'glamour' a epicentro del consumo* [en línea]. Consultado el 20 enero 2016 en www.elmundo.es/especiales/gran_via/ocio/de_compras.html

IGLESIAS, R. (2014). *Lefties, el último en llegar, el primero en integración digital* [en línea]. Consultado el 31 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/zsnak3f

IRUZUBIETA, G. (2011). *Libro Blanco del Digital Signage*. Madrid: Edipo.

JONES, J. (2015). *Un tour por la tienda* [en línea]. Consultado el 30 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/hcuckn3

JORNET JOVÉS, L. (2007). *Aceptación social del mobiliario urbano como servicio público y soporte publicitario*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat Ramon Llull. FCCB – Comunicació.

MADINABEITIA, E. (2010). "La publicidad en medios interactivos", *Telos* (82), enero-marzo, 13-54.

MARTÍNEZ, M. (2015). *Grandes Almacenes Madrid-Paris* [en línea]. Consultado el 2 diciembre 2015 en www.rutasconhistoria.es/loc/grandes-almacenes-madrid-paris

MARTÍNEZ DE LARRAMENDI, J. L. (2009). *Primark: ponte guapa, paga menos* [en línea]. Consultado el 30 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/hctpznp

MONUMENTA MADRID (2015). *Grandes Almacenes Madrid-París* [en línea]. Consultado el 5 enero 2016 en www.tinyurl.com/hzar4sd

MOOD (2015). *Caso de éxito: Primark* [en línea]. Consultado el 30 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/z5pkzkb

MUÑÍZ, J. A. (2013). "En torno a la «audiovisualización» de la comunicación publicitaria", *Revista Pangea* (4), 245-262.

NAVASCUÉS, P. Y ALONSO, J. R. (2002). *La Gran Vía de Madrid*. Madrid: Encuentro Ediciones.

NIEFA, G. (1984). "Evolución comercial de la Gran Vía", en VV.AA. (1984): *Establecimientos tradicionales madrileños. Tomo IV*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1984, 43-65

OLIVARES F. (2009). "Cidade limpa" y la contaminación publicitaria en la ciudad", *Revistas de Estudios de Comunicación Zer, 14* (26), 253-275.

ORTÍZ, M. A. Y MONTEMAYOR, F. J. (2015). "*Brand placement* en espacios públicos y transmisiones deportivas en televisión", *Telos* (99), 94-103.

PACHECO RUEDA, M. (2000). *Cuatro décadas de publicidad exterior en España*. Madrid: Ediciones de las Ciencias Sociales.

— (2004). "La función social de la publicidad exterior", en R. EGUIZÁBAL MAZA (eds.): *La comunicación publicitaria. Antecedentes y tendencias en la sociedad de la información y el conocimiento,* Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, 117-134.

PARDO, M. (2015). *Visual merchandising, el vendedor invisible* [en línea]. Consultado el 29 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/zxnbdqq

PRIMARK (2015). Página web oficial [en línea]. Consultado el 1 enero 2016 en www.primark.com

PEVSNER, N. (1980). *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Gustavo Gili.

PWC (2015). *Total Retail 2015: Retailers and the Age of Disruptio* [en línea]. Consultado el 31 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/z2dyl7n

REY, J. (1997). *Palabras para vender, palabras para soñar*. Barcelona: Paidós.

SANZ, E. (2015). *Amancio Ortega compra la antigua sede de Prisa por 400 millones de euros* [en línea]. Consultado el 29 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/nk9merj

SERRANO SASETA, R. (2006). "Aspectos urbanos y arquitectónicos de los grandes almacenes de París", *Scripta Nova*, *X* (211).

SOJA, E. W. (2008). *Postmetrópolis*. Madrid: Traficantes de Sueños.

URRUTIA, A. (1984). "Evolución del Gran Almacén", en VV.AA. (1984): *Establecimientos tradicionales madrileños. Tomo IV*. Madrid: Cámara de Comercio e Industria, 1984, 75-84.

VIZCAÍNO-LAORGA, R. (2007). "La ciudad percibida: tradición y tecnología", en A. J. BALADRÓN, E MARTÍNEZ PASTOR Y M. PACHECO RUEDA (Coords.) (2007): *Publicidad y ciudad*. Sevilla, Zamora: Comunicación Social, 129-146.

ZISKIND, J. M., VILLANUEVA, J. Y NUEVO, J. L. (2011). *Primark: el poder de las gangas* [en línea]. Consultado el 30 diciembre 2015 en www.tinyurl.com/zkvq3sn

La intervención de María Teresa León sobre el Patrimonio histórico-artístico español

Lucía López Alonso
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente artículo revisa y reivindica el papel de María Teresa León en todas las dimensiones de la cultura en las que participó a lo largo de su vida, centrándose en la de su defensa durante la guerra civil española, siendo secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas, directora de teatro en el frente republicano o líder del extraordinario salvamento del patrimonio de los más importantes museos amenazados por el conflicto. Ejemplo de mujer de la Generación del 27, defendió escribiendo los derechos de su sexo pero, pese a su afortunada formación, también sufrió en primera persona la desigualdad de oportunidades. Durante la República inició su compromiso con todo aquello que enlaza el arte con la política y el estudio de la Historia con la memoria, que mantendría no sólo en la guerra sino también entre las dificultades del exilio, y que se ve culminado en *Memoria de la Melancolia.* Autobiografía atropellada por la desmemoria del alzhéimer, es sin duda el mayor y más especial tesoro que contiene su obra.

Palabras clave

España, República, guerra, exilio, salvamento, mujer, cultura, política, literatura, teatro, plástica

MARIA TERESA LEON'S INTERVENTION ON SPANISH CULTURAL HERITAGE. REPUBLIC, WAR AND EXILE

Abstract

This article wants to give visibility to María Teresa León and her role in all dimensions of the culture that she participated throughout her life and, particularly, during the Spanish civil war. Secretary of the Alliance of Antifascist Writers, theatre director in the Republican front or leader of the extraordinary rescue of the heritage of the most important museums threatened by conflict, she was member of 27's Generation. She defended writing women's rights but, despite her successful training, she also suffered firsthand the inequality of opportunity. During Republic she began her commitment to everything that links art with politics and the study of history to memory; after that during war and exile too. That is culminated in *Memoria de la Melancolia*, autobiography what she wrote already sick of Alzheimer. It is undoubtedly the largest and most treasured possessioncontaining her work.

Keywords

Spain, Republic, war, exile, rescue, woman, culture, politic, literature, theatre, fine arts.

Sumario

1. Testimonio de policentrismo
2. Antes de la guerra. Caballo verde para la poesía, terraza con rosas para la revolución
3. Guerra Civil. Intelectuales en combate
4. Exilio. Un arte adherido a la huida
5. Conclusiones. La memoria tartamuda
6. Bibliografía

1. Introducción

Sin pretender redundar en tópicos, puesto que ya se ha escrito mucho sobre los años de la guerra civil española, este artículo se propone abordar el panorama cultural, irremediablemente marcado por la guerra, de entre las muertes de Lorca y Machado o, lo que es lo mismo, desde el fin de la República y el despliegue del destierro. La mirada central elegida es la de María Teresa León, figura precisamente interesante para el caso por su recorrido artístico interdisciplinar, que abarcó prácticamente todos los polos del patrimonio cultural.

Para empezar, León fue escritora. Comenzando como periodista para madurar en la ficción (cuentos y novelas), nunca abandonó del todo esa necesidad de hacer crónica de la realidad sociopolítica que la rodeaba, produciendo revistas como *Octubre* o publicando libros como *La historia tiene la palabra (noticia sobre el salvamento del tesoro artístico en España)*.

Sin dejar de escribir, María Teresa León asumió las labores de protección del patrimonio siendo parte de esos equipos que, de forma incluso anónima, aunaron fuerzas para rescatar un total de casi veinte mil cuadros amenazados por la guerra. "El Gobierno de la República consideró inmediatamente necesario ampliar su capacidad de actuación, encomendándole el cuidado de 'todas las obras, muebles o inmuebles, de interés artístico, histórico y bibliográfico' que se encontrasen en peligro", escribe Gonzalo Santonja (León, 2009) sobre la Junta de Salvación del Tesoro Artístico en el prólogo de una edición reciente de *La Historia tiene la palabra*.

Pero tal vez porque nunca llegó a pertenecer oficialmente a dicha Junta, aunque no sólo hizo parte de la custodia y evacuación de las obras del Prado, sino que se le encargaron personalmente

similares tareas de defensa de los objetos artísticos de Toledo y el Monasterio de El Escorial, León no ha sido incluida explícitamente en los escasos homenajes a las personas del salvamento cultural en la Guerra Civil: el abandono fue la otra enfermedad que sufrió, con respecto a este papel o incluso al de escritora, eclipsada inmerecidamente por su marido Rafael Alberti.

Precisamente a causa del poeta y pintor, María Teresa convivió con estas dos facetas del arte en su vida cotidiana y matrimonial además de en su propia labor creativa, en la cual el arte se tradujo, por último, en una faceta más: la del teatro, que ella acercó a la multitud. Dirigió las *Guerrillas del Teatro*, entre otros proyectos, hasta su exilio en 1938 (desde el que, por cierto, incursionaría en el mundo audiovisual de la radio, el cine y la televisión), como otra defensa de la cultura igual de rotunda que la de las cajas negras.

Por todo esto, en definitiva, el artículo pretende visibilizar la figura de María Teresa León, que luchó por devolver la cultura a los olvidados, quizá sin saber que ella pasaría a ser uno de ellos. Y, a través de su perspectiva, de su voz "policentrista", analizar qué fue del patrimonio artístico en esos años del conflicto español tras los que un pueblo que, después de protestar pidiendo un cambio (Generación del 98) y habiendo obtenido un período de esplendor cultural (República), sería de repente devuelto a la servidumbre, con la dictadura franquista.

2. Antes de la guerra. Caballo verde para la poesía, terraza con rosas para la revolución

María Teresa León nació en Logroño en 1903 pero sus primeros recuerdos consistentes pertenecerían a Madrid, a la "casa de unos tíos famosos que tenía" (León, 1977: 23), donde estudiaba al salir del colegio. Se trataba nada menos que del matrimonio Menéndez

Pidal-Goyri: él, el historiador medievalista fundador de la Filología Hispánica; ella, la primera mujer española que estudió en la Universidad. Ambos, aquellos novios que en su viaje de bodas habían ido recogiendo las canciones del folclore castellano por la ruta de El Cid.

En la casa de los Menéndez Pidal pudo escuchar el romancero y leer con voracidad todo lo demás, sin que ninguna monja, como sucedía en el colegio, seleccionara lo que se debía leer y censurara lo que no. El ejemplo de su prima Jimena, que estudiaría el bachillerato en casa, se sumaría a ese ambiente para terminar de provocar el vínculo que María Teresa estableció, y defendería para siempre, entre tener cultura y ser libre. A través de su tío Ramón, la niña María Teresa entró en contacto, ignorante en esos momentos de lo ilustre de sus nombres, con los grandes personajes de la Generación del 98 y los literatos del Realismo español. Así, en sus memorias cuenta cómo coincidía en el Parque del Oeste con un anciano y casi ciego Benito Pérez Galdós, tomando el sol junto a algún nieto, y cómo la Condesa de Pardo Bazán le dedicó una de sus novelas deseándole que siguiera su camino de mujer de letras. De la misma manera, nombra el continuo contacto con Américo Castro, Merimée o Bartolomé Cossío.

En 1924, mudada la familia León-Goyri a Burgos, ya trabajaba como redactora en el *Diario de Burgos*. En el periodismo local vio un territorio para su entrenamiento, pero firmaba como Isabel Inghirami, haciendo un homenaje artístico a D'Annunzio. De literata a literato.

María Teresa se había casado en Barcelona en 1920 con Gonzalo de Sebastián, pero tan sólo ocho años después, y a pesar de los dos hijos que tuvieron, el matrimonio se disolvió. No era feliz, y no tuvo miedo: ese mismo año, tras volver de unas conferencias a las que acudió en Argentina, publicó *Cuentos para soñar*, con ilustraciones de su amiga pintora Rosario Velasco y

prólogo de María Goyri. Sacó a la luz nuevos cuentos, sin dejar de lado el periodismo. De hecho, lo siguió empleando de plataforma para reivindicar lo marginal (en sus artículos que trataban temas tan incómodos como la pobreza o el aborto) y para criticar la cultura de la ciudad de Burgos, comentando recitales poéticos, estrenos teatrales o las conferencias del Ateneo.

Entonces se instaló en la capital y les conoció a todos. El primero de ellos fue Antonio Machado. María Teresa fue a la casa de Emiliano Barral interesada por la cerámica, y a quien encontró fue a Machado: "Cerca de la ventana estaba un hombre sentado, con el abrigo y el sombrero puestos, las dos manos apoyadas en un bastón" (León, 1977: 209). El segundo ya fue compañero de generación: "Pedro Salinas. Nunca había admirado a nadie tanto. Ni siquiera a Federico García Lorca" (León, 1977: 76). Por eso María Teresa nunca habría esperado que dentro del propio grupo del 27 algunos hombres no llegaran a verla más que como un objeto encantador y no la reconocieran ni reivindicaran como sujeto creador de su misma talla.

Lo tuvieron que hacer ellas solas. Salir de su condición de subordinación, de ese silencio impuesto entre los platos, el decoro y la ropa. Las mujeres entre la generación del 14 y la del 27 creyeron en lo que eran por sí mismas –su pensamiento, su cultura– y gracias a que pudieron conquistar el liceo, conquistaron acto seguido el despacho y el voto. Sin dejar de ser cien por cien invisibles, empezaron a ser conocidas, y eso ya fue mucho: lograron el solemne avance con todos los demás por la vida pública; disfrutaron como ellos las satisfacciones de recibir y hacer cultura. Y lo mejor fue que se constituyeron mujeres modernas sin despreciar la tradición, el pasado, sino integrándolos en sus creaciones y concepciones. La memoria, habían escrito los antiguos, es uno de los pozos inagotables del placer de la

existencia. Así que la memoria fue su revolución, la revolución de las invisibles, mientras ellos definían las narrativas maestras de la historiografía. Incluso antes de que llegara la República estas mujeres tomaron conciencia de que la cultura conecta con la libertad, aprendieron que tenían que poner sus esfuerzos al servicio del cambio social, e hicieron historia. Orgullosa de caminar por la cornisa que comunica el arte y la política, María Teresa León se afilió al Partido Comunista Español.

En 1931, la proclamación de la República le sorprendió, junto a Rafael Alberti, en Rota, con Ignacio Sánchez Mejías. El joven régimen no tardó en fomentar y difundir iniciativas culturales, y a Rafael y a ella se les concedió una pensión para estudiar el teatro europeo. Viajaron a Berlín, Dinamarca, Bélgica, Noruega y Holanda. Pasaron ese invierno en París, al abrigo de la amistad de Pablo Picasso, y en 1932 viajaron por primera vez a la Unión Soviética.

Se casaron una mañana del otoño de 1933, el año en que él estaba empezando a publicar sus poemarios más revolucionarios y que ambos habían asistido al Congreso Internacional de la Paz en Amsterdam. Allí habían conocido a Henri Barbusse, que desde entonces publicaba en su revista *Monde* los cuentos de María Teresa. Pero ella supo que España necesitaba menos cuentos y más gestos discrepantes: crearon la revista *Octubre*, "Organo de los Escritores y Artistas Revolucionarios". Aunque en ella participaron diversos intelectuales republicanos que terminaron firmando más que la propia María Teresa, *Octubre* fue concebida en la azotea de la calle Marqués de Urquijo donde vivía el matrimonio Alberti-León: "Nosotros llenamos la enorme terraza de flores. Cuántos amigos subieron a ella, desde Buñuel a Serrano Plaja, a Petere... José Bergamín subió con su *Cruz y Raya* y nosotros le recibimos con *Octubre*. Más tarde apareció Pablo Neruda con su *Caballo verde para la poesía* (León, 1977: 85). En ese ambiente de defensa

cultural María Teresa publicó sus libros *Huelga en el puerto* y *La libertad sobre el tejado*, preocupadas sus metáforas por el elemental respeto a los derechos humanos.

Rafael y María Teresa fueron invitados al I Congreso de Escritores Soviéticos, en Moscú, por relaciones culturales con la Organización Internacional de Ayuda a los Revolucionarios. Allí conocieron a Einsenstein, con quien fueron a Odessa, a Boris Pasternak y a Gorki, quien preguntó por la situación de España. Le entregaron "un álbum con grabados de don Francisco de Goya. 'Los desastres de la Guerra'. Era el año 1934" (León, 1977: 51).

Y es que el año 34 no sólo fue el del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, sino el de la Revolución de Asturias. En Madrid cargaba la policía. "No eran aún días de guerra, pero a Rafael lo habían amenazado de muerte, y ya habían atentado contra algunos políticos, entre ellos, el doctor Luis Jiménez de Asúa" (León, 1977: 32).

Les encargaron recorrer los pequeños pueblos españoles para hablar de la reforma agraria que ofrecía la República y, tras ello, de nuevo el matrimonio Alberti-León fue enviado por el secretario del Partido Comunista Italiano, exiliado en París, en 1935 como emisario del Socorro Rojo Internacional a Norteamérica, a explicar lo que acababa de pasar en Asturias y obtener recaudación. Así que llegaron a Nueva York y contaron cómo la "niña bonita" de aquel 14 de abril había acabado entregada a una ultraderecha agresiva. Tras conocer a John Dos Passos, de Estados Unidos viajaron a Cuba, donde la dictadura de Fulgencio Batista había echado al pueblo a los tiburones de la ignorancia, como iba a suceder en España.

La última parada americana quizá fue la que más les permitió acercarse al arte: México, el de los murales nuevos. Orozco ya había

muerto, pero los otros dos monarcas pictóricos de México les acogieron. Diego Rivera ofreció a León presidir, como árbitro neutral, una discusión en el Palacio de Bellas Artes. León preguntó cómo era que allí había tanto interés por la pintura, y la respuesta fue que lo que importaba era el cambio político, el despertar social: "La pintura y la lucha son artes de masas (...) las Musas y Marte se han puesto a andar juntos" (León, 1977: 137). Siqueiros, por su parte, le prometió que olvidaría "los espacios pintables para vestirse el uniforme" (León, 1977: 138) si España lo requería. Años más tarde, ella recibiría las cartas del Siqueiros artillero desde el frente de Extremadura. "Como hubiera podido hacerlo Leonardo Da Vinci, daba una lección de estrategia coloreada y delineada como un cuadro, desplegando su mural en el paisaje" (León, 1977: 138). O como había ocurrido en la Primera Guerra Mundial, cuando el Picasso de los arlequines, escribiendo a su amigo el poeta Apollinaire, que estaba en el frente, le dio una idea para la artillería, inventando la pintura de camuflaje militar.

3. Guerra Civil. Intelectuales en combate

La cultura en España estaba en vela. Sabía que podía ser asaltada en cualquier momento, que el primer tiro de la guerra civil la alcanzaría a ella. María Teresa y Rafael estaban en Ibiza aquel 18 de julio de 1936, y se dijo en Madrid que los franquistas los habían fusilado en la isla, como a Lorca en Granada. Les aconsejaron refugiarse en el monte: ser escritores les convertía en peligrosos. Pero los campesinos no les dejaron solos. Y se entendieron, campesinos y escritores. Al menos hasta que se oyeron gritos cerca del Museo Cartaginés: "Era Rafael que trataba de evitar que (...) sacasen de la iglesia santos y ornamentos o que entraran en el museo tan dormido y quieto. Habían encendido una hoguera. Rafael iba de uno en uno convenciéndoles de que dejaran vivos los

ángeles" (León, 1977: 164). Esos hombres no sabían ni leer ni escribir. A las Misiones Pedagógicas les había faltado República. Cómo iban a pretender, entonces, que protegieran el patrimonio, si no habían oído nunca nada sobre esas tumbas cartaginesas que había bajo las retamas. "Peligrosos" para los ideales de los sublevados, tomaron conciencia de sí, formando la Alianza de Escritores Antifascistas, que en 1937 organizó el Primer Congreso Internacional de Escritores Antifascistas y en la que nombraron a María Teresa nada menos que secretaria general y presidenta de su Comité de Propaganda, que se las arreglaría sencillamente con un camión, regalo de Elsa Triolet y Louis Aragon. Y como él, fueron muchos los escritores de todo el mundo los que acudieron a un congreso en medio de un país en conflicto armado. Las sesiones se hicieron en la Valencia donde sobrevivía la República, en la Barcelona solidaria y en la Madrid sitiada.

Pero lo importante de ese "frente de las letras" es que no lo formaron sólo intelectuales consagrados, sino artistas anónimos. Proliferaron la cartelería explícita, los boletines de trinchera y los cantares populares en esos tiempos de guerras, en los que, como había escrito Lorca, fue necesario mirar a izquierda y derecha para que el corazón aprendiera a estar tranquilo. Y escribir para no consumirse. León dirigió una nueva publicación, *El Mono Azul,* hoja semanal de la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En la revista escribieron poetas y escritores del 27 como Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Emilio Prados, Juan Chabás, Hernández y Alberti; de la del 36, como Serrano Plaja, Antonio Aparicio y Herrera Petere; escultores y escenógrafos como Alberto, Miguel Prieto Anguita, Santiago Ontañón; periodistas como Rosario del Olmo y Jaime Menéndez Fernández; musicólogos como Vicente Salas Viú y pintores como José Vela Zanetti, así

como muchos otros intelectuales entre los que cabe destacar a José Bergamín.

Es cierto que en *El Mono Azul* escribían literatos, más que periodistas, y por ello nunca persiguió la objetividad. Convencidos de su resistencia republicana, autores como JRJ empujaron con palabras tan cuidadas y en ocasiones ampulosas como las de sus poemas, al pueblo español a alzar la bandera del valor y la conducta, sin dejar de reconocer, a la vez, que esa opción no sería fácil: "Bien sé que es imposible alumbrar del todo la sombra, que nada enorme es perfecto. Pero que la destrucción y la muerte no pasen más de lo inevitable" (Juan Ramón, agosto de 1936). Publicaron el *Romancero de la Guerra Civil* –de nuevo el protagonismo de lo popular–, que fue dedicado a Lorca. Porque todos los redactores eran artistas y, por ende, la defensa de la memoria –también artística– les posicionaba más allá de la política, a través de un compromiso policéntrico.

A esta alianza de intelectuales y artistas se le cedió un palacio abandonado en Madrid, el de los marqueses de Heredia Spínola, donde pondrían a salvo muchísimas obras de arte del patrimonio de los museos del país. Todo se debió a la creación de la Junta de Salvación del Tesoro Artístico: a través de un primer decreto, publicado el 23 de julio de 1936, se habló de una Junta de siete intelectuales que debía proteger las obras de arte de los palacios ocupados (el de Liria y el de Alba, entre otros) llevándolas a los museos, a la que se llamó Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico; estallaron las críticas, les tildaron de "irresponsables de mesa de café" (Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, 1936: 3). Ante la guerra, la urgencia parecía demandar sólo armas y alimentos y la opinión popular comenzó a ser que, mientras esto faltaba, se había creado con cinismo una "guardería pictórica": "Velázquez, Grecos, Goyas,

Murillos, Rubens, etc, perfectamente bien de salud y emboscaditos en profundas subterráneas galerías" (Álvarez Lopera, 1982).

Pero a los intelectuales esto no les frenó: Bergamín redactó un manifiesto que era un llamamiento al respeto de la tradición histórico-artística de la capital sitiada, que firmaron Rosa Chacel y su esposo Timoteo Pérez Rubio, María Zambrano, Altolaguirre y Cernuda, Buñuel y Gómez de la Serna. El 2 de agosto de 1936, un nuevo decreto pasaba a llamarla Junta de Conservación y Protección del Tesoro Artístico, especificando en sus artículos que, pese a su carácter provisional y sin ánimo de lucro –ningún trabajo de la Junta llegaría a tener jamás retribución alguna–, estaba autorizada para nombrar auxiliares y así llevar a cabo una defensa total, no sólo de esos palacios ocupados.

Hasta el 2 de enero del 37 no hubo un nuevo decreto ("las circunstancias actuales exigen la mayor autoridad para la protección, no sólo de nuestro patrimonio cultural, sino de la riqueza nacional de la República", decía el documento, estableciendo la unificación bajo la Dirección General de Bellas Artes todo el trabajo, oficial o delegado, de la Junta), pero sí habían pasado muchas cosas: el 16 de noviembre habían caído las bombas al lado del Museo del Prado. Habían llovido los cristales de las casas desde la fuente de Neptuno hasta la Glorieta de Atocha, por lo que ni el museo ni la Biblioteca Nacional eran ya seguros para guarecer. Se había propuesto, entonces, como almacén el cercano Banco de España. Pero, al comprobarse que no reunía las condiciones adecuadas para los cuadros, Josep Renau, Director General de Bellas Artes, ordenó a la Junta de Salvación del Tesoro Artístico la evacuación a Valencia de cuarenta y dos obras maestras del Museo del Prado, entre las que se encontraban *El jardín del amor* de Rubens, *El lavatorio* de Tintoretto, una tabla de Van der Weyden, Murillos, Grecos, Riberas y, de Velázquez, *La rendición de*

Breda, *Las hilanderas*, el *Retrato ecuestre del Conde-duque de Olivares* y *La fragua de Vulcano*.

Desde el 24 de noviembre, por su parte, el Ministerio de Jesús Hernández reunía en Madrid a científicos, médicos y psiquiatras junto a intelectuales como José Gutiérrez Solana, Machado, Moreno Villa, Aurelio Arteta, el director del Museo de Arte Moderno y la directora del Grupo Escolar Carlos Marx para tender puentes a favor del salvamento del patrimonio. Así, la Junta Central del Tesoro Artístico, a la que pertenecían Ángel Ferrant, Lafuente Ferrari y Pérez Rubio, que había comenzado a desempeñar "labores de incalculable valor, entre ellas la recogida de obras de arte de museos, iglesias, palacios y colecciones particulares para catalogarlas y protegerlas de los bombardeos y/o saqueos rebeldes" (Pérez, 2013: 76), así como la preservación de monumentos al aire libre como la Fuente de Cibeles, tuvo que dejar de almacenar las obras, que iban llegando de todo el país, en el depósito del Prado (también se protegían en los del Museo Arqueológico y en la iglesia de San Francisco el Grande), y poner proa a su traslado inaplazable.

María Teresa nunca llegó a pertenecer administrativamente a la Junta de Timoteo. Pero, gracias a ese decreto que permitía que se acudiera a terceras personas para proteger el museo dirigido por Ramón Pérez de Ayala, fue a León, junto a Alberti, a quienes encargaron los envíos a Valencia de la mayor cantidad posible de cuadros. "Cuando llamamos Rafael y yo a las puertas del Museo, nos hicieron bajar por una escalerilla insospechada. Jamás soñé siquiera descender por ella, y mucho menos llevando en la mano un documento oficial autorizándome a empresa tan grande" (León, 2009).

El museo tenía un hoyo en el muro, los sacos terreros no eran defensa suficiente. Pero tampoco la evacuación de Madrid sería fácil: prepararon las famosas cajas de madera –más de dos mil–

que debían proteger los cuadros durante el traslado "con las medidas apropiadas a cada caso, ignifugadas y embreadas, (…) lacradas y precintadas" (León, 2009), pero siempre con la sospecha de no estar haciéndolo perfecto. "El Ministerio de Instrucción Pública y de Bellas Artes autoriza a María Teresa León para evacuar inmediatamente, de acuerdo con usted, aquellas obras que sean más importantes y cuyo estado de conservación lo permita" (Alberti, 1937), transcribe Alberti en su relato de los hechos. Ella decidía, sin ser funcionaria ni nada parecido, y el gobierno fue cuestionado por tomar esa decisión. Sonaba a locura: sin actas ministeriales ni, como ya se ha mencionado, demasiados embalajes o forraciones, ella consiguió los materiales para asegurar las condiciones en que debían viajar las obras maestras. Y Sánchez Cantón, el subdirector del Prado, que lo primero que hizo fue oponerse a la evacuación del *San Juan Evangelista* de El Greco y la *Dama que descubre el pecho* de Tintoretto, acabó colaborando: "No; aquel trabajo nadie lo deshacía por la noche" (León, 2009).

Tras los embalajes, las obras estaban entre dos fuegos: el de la guerra y el de la noche, pues se decidió iniciar el traslado de madrugada. María Teresa cuenta cómo, por ejemplo, el *Aquelarre*, la *Riña a Garrotazos* y *Una manola* de Goya no llegaron a salir, quedándose con su propia oscuridad en la del Prado, pero cómo el *Carlos V* de Tiziano y las *Meninas* se colocaron, fijos dentro de sus cajas, en vertical en los camiones con extintores, partiendo hacia el Colegio del Patriarca y los sótanos de las Torres de Serranos valencianos. Ya en el 38, el Museo del Prado consiguió asilo en el gerundés castillo de Perelada, hasta que cruzó la frontera y se quedó en Ginebra, donde sus obras maestras estarían expuestas en el Palacio de las Naciones desde el 1 de junio al 31 de agosto de 1939. Cuando absolutamente todo el arte salvado volvió al museo madrileño y se abrieron al público las salas restauradas, sólo

entonces, María Teresa dice en *La Historia tiene la palabra* que se recordó la labor republicana de esos "rojos" –Rubio, León, Alberti…– que habían sido acusados de locos inexpertos:

> Cuando nuestro Museo del Prado comenzó su éxodo, casi todos esos graves señores ocupados de hablar, turbios los ojos, de ninfas del Tiziano y evas de Cranach (…) no vacilaron en soltar su pobre chorrito de veneno contra los ¡salvajes españoles! Nosotros fuimos los salvajes número uno; ellos, los número dos, tres o cuatro, por orden de invasión (…) Si quien nos interroga no hubiera sido (…) Jean Cassou, seguramente hubiéramos dicho 'Nos los comimos; los vendimos; rompimos a hachazos las molduras; entregamos lo que se resistía al fuego; y, ya ve usted, (…) como el arte es inmortal, el Museo del Prado ha llegado a Ginebra (León, 1977: 217).

Y es que lo más bello de todo el salvamento de las obras del Prado fue que un grupo de milicianos analfabetos se atareó en salvar lo que no entendía –"lo que antes les había sido negado en el reparto de los bienes comunes" (León, 2009)– junto a un grupo de intelectuales que no había pertenecido tampoco antes a las instituciones museísticas madrileñas. Y que no sólo preservaron el patrimonio amenazado sino que trataron de mejorarlo: "Afortunadamente, los restauradores del Museo del Prado podían trabajar bajo las bombas" (León, 2009)".

Se recuperaron Grecos como la *Virgen de la Caridad,* y Christian Zervos viajó a España para verlo, así como en agosto del 37 toda una delegación extranjera llegó para conocer de cerca la protección del tesoro artístico. Pérez Rubio recibió al antiguo director del British Museum, Frederic Kenyon, y le enseñó los almacenes de Madrid. A María Teresa, dentro del Palacio Real, los ingleses le dijeron que las armaduras estaban mal cuidadas, y que ella respondió que las que necesitaban vaselina eran las manos de tantas mujeres despellejadas de trabajos.

En Toledo las casas, rajadas por las bombas, caían al Tajo: la guerra había tomado también esa ciudad patrimonial y Francisco Ciutat, oficial de Estado Mayor de la República, llamó a la puerta de los Alberti-León.

> Toledo era para el oficial una plaza fuerte defendible, pero también un museo. (…) Éste fue mi primer contacto con tan grave problema, se me mostró la posibilidad de una Toledo destruida por una suma de enemigos: el fuego, la metralla, el derrumbamiento, el agua, el frío, el desconocimiento de su valor, la falta de decisión al llegar la amenaza directa (…) (León, 2009).

Así que León dejó el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, donde también trabajó en el almacenamiento del arte amenazado, y se fue a Toledo, asumiendo el salvamento del tesoro de toda una ciudad, decididamente apoyada de nuevo por Pérez Rubio, así como acompañada de Alberti. Perdida Oropesa, dio la voz de alarma sobre las obras de Illescas, y allí acudió Emiliano Barral. Se dio la contradicción de que en ambos lugares se había dado la orden de que la población fuera evacuada, pero no se dejaran poner a buen recaudo las obras de arte, probablemente por el miedo –a que no volvieran– que emanaba de la ignorancia de los alcaldes. Lograron el rescate de las obras de El Greco, pero al escultor aquel frente le costó la vida.

Una vez conseguidos los traslados de los Grecos a Madrid, León fue autorizada por el propio nuevo presidente, Largo Caballero, para dirigirse con el mismo objetivo a El Escorial, junto a Arturo Serrano Plaja y Antonio Moñino. Y es que las tropas sublevadas no iban a tardar en acercarse al tan simbólico monasterio, por lo que había que retirar de allí sus cuadros y objetos preciados. Con el acuerdo del alcalde socialista, León se acercó al Real Monasterio junto a Marcelino Macarrón, "entonces fiel y diligente trabajador de la República" (León, 2009), que fue como técnico para descolgar los cuadros y desmontar los otros objetos artísticos: manuscritos y

códices árabes, cofrecillos, portapaces... Plaja, Alberti y Bergamín llegaron al día siguiente para colaborar, y entonces fueron saliendo de allí *El Descendimiento* de Van Der Weyden, *El sueño de Felipe II* de El Greco, Goyas y otros muchos más cuadros que, tras dormir un tiempo en el Prado, terminarían viajando hasta Valencia superando el Puente de Arganda junto a todos los otros.

Encauzados los itinerarios de rescate de las obras de arte, Alberti dirigía el Museo del Romanticismo, la Junta protegía también la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los estudiantes de Bellas Artes dibujaban carteles con consignas llamando al entendimiento, contra la destrucción del patrimonio. María Teresa, por su parte, no dejó el arte al resguardo de los exaltados o de los despachos, sino que lo siguió sacando con firmeza racional a los frentes y a las calles. Esta vez, a través del teatro.

Vicedirectora y directora en la práctica del Consejo Central del Teatro, que dirigían Renau y Ontañón siendo el director de honor Machado, los vocales Casona, Alberti y Margarita Xirgú y el secretario Max Aub, León fundó las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro, para ir hasta la línea de fuego con su teatro. Para visitar, por ejemplo, en Guadarrama al batallón Alpino. Y hasta experimentó lo de ser actriz, en el primer aniversario de la muerte de García Lorca –siendo la Belisa de *Don Perlimplin*– y en la despedida a las Brigadas Internacionales en el Palacio de El Pardo.

Además ella formó una segunda compañía, la del Teatro del Arte y Propaganda, que dirigía en el edificio del Teatro de la Zarzuela. Fue el Teatro del Arte el que trajo por primera vez a España una obra soviética, presentando *La tragedia optimista,* superando la tradicional reposición del *Don Juan Tenorio* o sustituyendo los hasta la fecha irrenunciables programas de zarzuelas por textos de Mark Twain, Chejov y Maeterlink.

Mientras el Grupo Altavoz del Frente montó en el vestíbulo del Capitol la exposición *Arte de guerra,* el Teatro de la guerra actuaba gratis en cárceles y hospitales. Alberti publicaba nuevas obras teatrales y María Teresa colaboraba con *Ayuda*, Boletín de Orientación Teatral, y hasta daba clases particulares, junto a Luis Cernuda, a los chavales de las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro que se acercaban al palacio rojo de los Escritores Antifascistas para hablar de *La Celestina* (Arias, 2003: 369). La prensa lo criticó, pero sólo tras ciento diecinueve funciones, en 1938 se disolvieron las Guerrillas, cuando los Alberti-León decidieron huir a Francia.

4. Exilio. Un arte adherido a la huida

Partieron al exilio francés en un avión, porque su amigo Neruda, cónsul de Chile enviado a París para organizar el traslado a su país de un gran grupo de desterrados españoles, les iba a acoger en su casa del Quai de L'Orloge, donde vivía junto a Delia del Carril, al lado del Sena, y les iba a conseguir trabajo en la radio parisina. En *Memoria de la Melancolía*, León describe cómo se desprendió sin preocupaciones de otras cosas, pero no de las esculturas de Alberto y de los cuadros, algunos Domínguez Bécquer y otros rescatados por ella misma de la casa de un asustadísimo Gutiérrez Solana. El 6 de marzo del 39 se desplazaron a Alicante y, después, viajaron de Orán a Marsella en barco, viajando siempre en tercera clase. Sólo al llegar a Francia y ver en el puerto a tantos amigos saludando, y hasta fotógrafos, debió de entender aquella tripulación quién era esa pareja que viajaba sin equipaje ni dinero y el miedo a flor de piel.

No mucho después fueron despedidos del equipo de traductores de la Radio francesa: no estaba bien visto dar trabajo a

enemigos del Régimen franquista. Y es que las democracias europeas ya no eran ni seguras ni íntegras para el republicano español; en el mismo año que la pareja Alberti-León enfrentó el exilio transoceánico, llegando a Buenos Aires el 3 de marzo, Hitler y Franco se encontraron en Hendaya, para que Himmler enseñara a la policía española a ser Gestapo.

Cuando en 1941 nació Aitana, la hija de María Teresa y Rafael, el matrimonio *transterrado* no tenía la nacionalidad Argentina ni dinero para comprar una cuna. Tan sólo una cédula de legalidad y un libro, *Contra viento y marea*, cargado del temblor de la memoria. Al año siguiente, León empezó a trabajar en la revista *Cabalgata*, así como en diversos programas de radio: *El Mundo*, *Belgrano*, *Splendid*. Pero de nuevo en la radio la censuraron; esta vez, por repetir veinte veces en un mismo programa de sus *Charlas con María Teresa León* –programa de monográficos que fue dedicando al arte que admiraba, del teatro clásico español a Picasso– la palabra "libertad", al leer un himno de Rubén Darío, y por no eliminar la palabra "cama" de un texto de Lorca que también recitó.

Mientras Alberti publicaba *El Adefesio* y *Entre el clavel y la espada,* León escribía el guion de *Los ojos más bonitos del mundo* y *La Historia tiene la palabra*, recibiendo premios por sus labores de edición y traducción (*Cándido,* de Voltaire), preparando un guion (*El gran amor de Bécquer*) y hasta experimentando poniendo voz al cortometraje *Pupila al viento*, o haciéndose cargo del programa de televisión *Buenas noches, mucho gusto*, del Canal 13 de Argentina. Y aquel Cid de su adolescencia en casa de los Menéndez Pidal-Goyri volvió a su memoria, porque había sido un desterrado*;* León volvió a la novela publicando un libro sobre él en 1954 y sobre su Jimena en 1960, cuando se cumplía una década de su publicación de *Las peregrinaciones de Teresa,* aquella santa que

había sido su tocaya también en el carisma castellano. Una mujer fuerte entre dificultades.

Sí, pudieron escribir en el exilio, e incluso viajar. Fueron en 1946 a Chile con Neruda, visitaron en 1960 a Hemingway y Nicolás Guillén en Cuba, después de pasar por Venezuela, Colombia y Perú, y conocieron China en el 57, tras un viaje por Europa el año anterior: Polonia, Rusia, Rumanía, Checoslovaquia y a la Alemania de su amigo Brecht.

Y fue precisamente en una cervecería alemana en el centro de Buenos Aires donde los intelectuales del exilio republicano establecieron una peña: Gori Muñoz, su esposa Maricarmen, que había sido actriz de La Barraca, y Manuel Ángel Ortiz se juntaban allí también con algún artista americano, como Toño Salazar. Aunque también se vio con frecuencia, de la misma manera, con poetas exiliados (Juana Ibarborou, o Guillén, junto al que participó en 1947 en *La poesia al servicio de la verdad*, un homenaje a Lorca desde la Federación de Sociedades Gallegas que presentó María Teresa, así como con poetas argentinos como Roberto Alifano, el íntimo de Borges) sólo por la descripción de esa peña ya queda patente que Alberti se sintió en Buenos Aires más que escritor, artista plástico: sus liricografías empezaron a exponerse en la década de los cincuenta en galerías argentinas (*Van Riel*), uruguayas *(Artebella)* y venezolanas *(Acquarella)* al tiempo que incursionaba en el mundo de la publicidad y el diseño gráfico para la marca Suchard, como Dalí y sus anuncios de chocolate. Por eso en los 60 se mudaron más cerca del museo de Bellas Artes, coincidiendo con que Alberti expuso por primera vez en un museo, el Museo Nacional de Bogotá.

También Picasso les invitó al Sur de Francia, el viaje en el que más cerca estuvieron de España después del éxodo, para celebrar

su 80 cumpleaños con los amigos con los que siempre había compartido las inquietudes artísticas, el compromiso político y, entonces, la opción del exilio, la de no volver al menos todavía pero sin dejar de reivindicar la esperanza de España. Poetas como

Oliverio Girondo despedirían al matrimonio Alberti-León en el Teatro Odeón de Buenos Aires en el año 63: el exilio desde entonces se iba a llamar Roma.

Comenzaron, quizá, en esa ciudad de anfiteatro, basílica y termas donde también María Zambrano pasó parte de su exilio, los años de mayor ligazón de María Teresa a la conservación del patrimonio así como a la plástica contemporánea, a través del mundo de las galerías. Son muchas, así pues, las fotografías que testimonian las labores de selección comisarial que desempeñó María Teresa en las exposiciones de Rafael, empezando por las de la *Galleria Penelope* de Roma y de la *Galleria del'Arte* de Milán en el 65, el mismo año que Rafael obtuvo el primer premio de grabado en la V Rasegna di Arti Figurative de Roma, por sus originales aguafuertes.

Puede que por la barrera del idioma, Alberti apostó más por los pinceles (témpera, acuarela,...) que por la lírica mientras vivió en el Trastevere, experimentando con otras técnicas como el collage o la cartelería, pero despuntando en la punta seca: pintores y grabadores como Quatrucci, Vedova, Cagli o Mastroianni le enseñarán el desconocido grabado a plomo. Y en esos años en que Alberti publicó el catálogo *Picasso, el rayo que no cesa* y el poema con grabados y dibujos a color *Los ojos de Picasso,* que se expusieron en la *Galleria Il Segno,* León siguió indagando en el patrimonio cultural español a través de la figura de Miguel de Cervantes.

En el 65 María Teresa recibió en su casa romana a algunos miembros de la Comunidad Europea de Escritores, inspirada en la

Alianza de Escritores Antifascistas. Y en 1967, aquel año en que conoció a Allen Ginsberg y que ya era amigo de Motherwell, Matta, Tapies, Saura y otros artistas de la "batalla por lo moderno comprometido" (Pérez, 2016: 66), Alberti publicó *Homenaje a Miró*, poema liricografiado. En Milán se celebró *El lirismo del alfabeto*, exposición que trajo consigo la publicación de sus serigrafías, que iría seguida, al año siguiente, de otra exposición en la *Galleria la Margherita* y el montaje en el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Y entonces, en el 70, salió a la luz *Memoria de la Melancolía*: cuando León ya no podía esconder el terrible alzheimer que padecía en su vida pública -la habían tenido que cesar en su puesto en la Junta del Centro Histórico y Artístico de Anticoli Corrado-, concluyó la obra que la salvaría de la tristeza, esa lepra de dentro, y de la propia desmemoria. En efecto, la huella del alzheimer se percibe desde las primeras páginas, en las que León ya grita por escrito: "Memoria para el olvido" (León, 1977: 321). Roma es para ella el reconocimiento de su enfermedad.

Entre la memoria, el olvido y la frialdad de su marido, que no asumió la nueva situación familiar con el tacto que ella hubiera merecido, debió de vivir en el 71 el homenaje gráfico que Alberti le hizo a Picasso, que celebraba su 90 cumpleaños con la exposición en el Palacio de los Papas de Avignon, así como el homenaje que un grupo de artistas italianos y españoles rindió al Rafael grabador, pintor y poeta en el 72, o su propio premio, la Medalla de la Cultura.

Tras treinta y ocho años de exilio, aquel final de abril de 1977 León no se dio cuenta de que Rafael y ella estaban regresando a España. Franco había muerto, pero demasiado tarde: a León se le solaparon las paradojas. Del destierro físico había pasado al destierro de la memoria. En 1984 quedó internada en un geriátrico

–la Residencia Geriátrica Ballesol– donde murió el 13 de diciembre de 1988. Escribió que preferiría que a su lápida llevaran libros, en vez de dejar flores. Su lápida del cementerio de Majadahonda tiene grabados unos versos de Alberti que parecen el culmen de su conjuro a la memoria, de su "detente, tiempo".

No pudo reconocer su patria y su patria no la reconoció a ella. Y es que el único homenaje a su obra que se realizó en el asentamiento de la democracia en España, se limitó a un curso de El Escorial, de la Universidad Complutense de Madrid, que no tuvo lugar hasta 1990. Antes de eso, el artículo de su marido -que le valió el Premio Mariano de Cavia- publicado al día siguiente de su fallecimiento. Después, con la distancia del tiempo, de nuevo la invisibilidad y la certeza de que, mientras cualquiera de sus títulos no se encuentre con facilidad en las librerías españolas, cosa que hoy aún no pasa, León no habrá regresado del destierro.

5. Conclusiones. La memoria tartamuda

Escritura, Historia y las guerras de la memoria son los temas esenciales que este artículo ha intentado tratar a través del testimonio de la artista. Revisando su vida en su obra memorialística, escrita con la pérdida de la memoria como base, la voz de María Teresa León convence de la importancia de la tradición, la intervención social del arte, el testimonio de los creadores y la amplitud de visión para entender los acontecimientos. Por estos motivos puede concluirse que, así como María Teresa León y muchas otras personas de las artes y las letras de su generación tomaron como misión, primero, renovar su situación político-cultural (República), después rescatarla (guerra) y más tarde tener que seguir luchando por su importancia (exilio), a través de la promoción de su conocimiento; la cultura actual, adolecida por la escasez de diversidad y, dentro de ella, de

reivindicación de referentes culturales suficientes, se volverá más justa e integradora si asumiera las luces y las sombras de su pasado reciente de un modo menos tartamudo o maniqueo.

6. Bibliografía

ALBERTI, R. (1937). "Mi última visita al Museo del Prado", *El Mono Azul* (18), 117-122.–

ÁLVAREZ LOPERA, J. (1982). *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil española (vol. 1)*. Madrid: Ministerio de Cultura.

ARIAS, S. (2003). "María Teresa León", en G. SANTONJA (Comp.): *Homenaje a María Teresa León en su centenario.* Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

LEÓN, M. T. (1977). *Memoria de la melancolía.* Barcelona: Ediciones Picazo.

— (2009). *La historia tiene la palabra (noticia sobre el salvamento del tesoro artístico español)*. Madrid: Endymion.

JUNTA DE INCAUTACIÓN Y PROTECCIÓN DEL TESORO ARTÍSTICO (1936). "Una nota de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico", *El Sol*.

PÉREZ SEGURA, J. (2013), *Timoteo Pérez Rubio*, Madrid: Instituto de Cultura Fundación Mapfre.

— (2016). "Robert Motherwell. Herido por España", *Descubrir el arte* (203).

DENTRO DEL *WHITE CUBE*. LA IDEOLOGÍA DEL ESPACIO COMO OBJETO ARTÍSTICO

ALEJANDRA MANZANO PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Pensemos en una exposición modelo de arte contemporáneo: un ambiente neutro, de paredes blancas, silencio, iluminación artificial, una continuidad narrativa, pequeñas cartelas y textos introductorios. Un "cubo" que contiene una secuencia de obras perfectamente espaciadas entre sí que permite una contemplación sosegada, una experiencia estética que llega a lo sublime, como un lugar atemporal separado del mundo y que a su vez nos da seguridad sobre aquello que estamos observando… El icono al que nos referimos es el *White Cube* convertido en el espacio hegemónico para la recepción de la obra de arte contemporáneo.

No obstante, descubriremos que el *Cubo Blanco,* lejos de ser un simple lugar expositivo y de su aparente simplicidad formal, es un espacio fuertemente codificado con toda una ideología detrás de ese manto formalista de neutralidad: un espacio impregnado de las connotaciones que le confieren tanto el material que contiene como el sistema cultural, político y económico en el que había surgido, y que paradójicamente entran en contradicción con su pretendida neutralidad. Se trata de un recorrido a través del siglo XX y comienzos del XXI que ha marcado la recepción y crítica de dicha forma espacial, y que inevitablemente lleva implícita la crisis y revisión del concepto de museo.

Palabras clave

White Cube, MoMA, ideología, inevitabilidad histórica, naturaleza sacramental, cuestionamiento contracultural, museo tardocapitalista, Guggenheim.

INSIDE THE *WHITE CUBE*. THE IDEOLOGY OF SPACE AS AN ARTISTIC OBJECT

Abstract

Consider a model of contemporary art exhibition: a neutral environment, with white walls, silence, artificial lighting, a narrative continuity, small brackets and introductory texts. A "cube" containing a sequence of perfectly spaced works that allows a peaceful contemplation, an aesthetical experience that reaches the sublime, as a timeless place separated from the world and that gives us certainty about what we are observing... The icon to which we refer is the White Cube, the hegemonic space for the reception of the work of contemporary art.

However, we find that the White Cube, far from being a simple exhibition space and its apparent formal simplicity, is a heavily encrypted space with a whole ideology behind this formalist mask of neutrality: a space influenced by the connotations of the artistic material that it contains and by the cultural, political and economic system where it had arisen, and which paradoxically contradict its supposed neutrality. Throughout the 20th and 21st we will review the acceptance and critique of this spatial form, and inevitably implies the crisis and review of the museum's concept.

Keywords

White Cube, MoMA, ideology, historic inevitability, sacramental nature, countercultural questioning, late capitalist museum, Guggenheim.

Sumario

1. Introducción
2. El MoMA como modelo canonizador y sus antecedentes
3. *Inside the White Cube*. Las coordenadas que rigen el *Cubo Blanco* durante la modernidad
4. Cuestionamiento contracultural. ¡Al metro con *La Gioconda!*
5. La lógica del museo tardocapitalista: *Ceci n´est pas... un "musée"*
6. Conclusiones. ¿Triunfo del *White Cube*?
7. Bibliografía

1. Introducción

El centro del debate del presente artículo ha sido el *White Cube* a raíz de una serie de reflexiones acerca de ese espacio expositivo modelo dedicado al arte contemporáneo.

Se presentan cuestiones como sus orígenes, su ideología, y su relación con los acontecimientos histórico-artísticos, políticos y sociales que condicionaron su evolución. Todo ello con el objetivo de descubrir, en primer lugar, cómo el poder de la forma del *White Cube*, después de su cuestionamiento, actualmente nos ha llevado a un lenguaje de la exposición bien definido (Manen, 2012: 13), asumido como un sistema más de exhibición de la obra de arte, por no decir el más extendido. Y en segundo lugar, se pretende allanar el camino hacia un nuevo campo de investigación acerca de las consecuencias de tratar el espacio expositivo de la galería en su totalidad, como un material artístico más, como tema y lugar.

Debemos recalcar que para su desarrollo hemos recuperado fuentes bibliográficas y material especializado junto con reflexiones y aportaciones propias. Pero ha sido *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* de Brian O'Doherty (2011), el que nos ha servido como punto de partida, puesto que fue su autor quien acuñó el término de *White Cube* e inició su estudio crítico[1]. De esta manera, la novedad de la presente investigación reside en que, habiendo tomado el criterio de Brian O'Doherty como eje vertebrador del discurso, hemos extraído y reinterpretado los conceptos clave, dotándolos de un orden cronológico en la medida

[1] *Dentro del cubo blanco. La ideología de espacio expositivo* es la recopilación de los textos que Brian O'Doherty publicó en la revista *Artforum* entre los años 1976 y 1981. En los cuatro ensayos que componen el citado libro, el autor nos proporciona las herramientas necesarias para comprender la genealogía del espacio expositivo y la percepción del arte que contiene, a través de un discurso donde, a nuestro parecer, los acontecimientos histórico-artísticos se suceden en ocasiones de una manera un tanto confusa.

de lo posible y acotando el tema al discurso museológico del MoMA como modelo canonizador del *White Cube*. Hemos buscado darle continuidad al conectarlo con las reflexiones de Rosalind Krauss sobre la revisión museológica tardocapitalista en su artículo "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista" (1993) cuyo mayor exponente será el museo Guggenheim, para concluir analizando su influencia en el arte contemporáneo y en la museología de los años más recientes, respondiendo a la siguiente pregunta: ¿el *White Cube* ha triunfado?

Hablar de todo ello supone fijar un marco temporal que se extiende a lo largo del siglo XX y comienzos del XXI en el que seleccionaremos los ejemplos que mejor ilustren el marco teórico esbozado, con particular referencia a la escena contemporánea de Nueva York, aunque con alusiones puntuales al ámbito europeo.

Finalmente, el libro de O'Doherty recoge en su epílogo unas palabras que sirven de arranque de nuestro estudio: "Observemos las contradicciones inherentes al lugar en que el arte se muestra y se vende" (2011: 104).

2. El MoMA como modelo canonizador y sus antecedentes

Desde su desarrollo, el espacio destinado a la exhibición del arte experimenta un cambio radical que tendrá una gran trascendencia en los acontecimientos histórico-artísticos e institucionales.

Después de los *studioli* renacentistas, las cámaras de maravillas manieristas, las galerías romanas del siglo XVIII, o el modelo ilustrado del Louvre, es a comienzos del siglo XX cuando se inaugura bajo la dirección de Alfred H. Barr el Museum of Modern Art de Nueva York (1929), que supondrá la puesta en práctica del

White Cube y su institucionalización como modelo museológico a imitar, "no solo diciendo qué había que ver sino también cómo había que verlo" (Jiménez-Blanco, 2014: 131).

Para la formulación acerca de lo que era el arte moderno y lo que debía ser un museo dedicado a este tipo de arte, estaría enormemente influenciado por la Bauhaus y por las más tempranas manifestaciones de exhibiciones modernistas en los museos y exposiciones europeas después de la I Guerra Mundial, especialmente en Alemania (Barker, 1999: 30), entre ellos el Landesmuseum de Hannover, bajo la dirección del carismático Alexander Dorner, donde Barr tuvo la oportunidad de admirar el *Abstrakt Kabinett* diseñado por El Lissitzky[2], y el Folkwang Museum de Essen[3].



Fig. 1 –*Abstrakt Kabinett*, El Lissitzky, 1928, Landesmuseum de Hannover. Fuente: http://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-



Fig. 2 – Folkwang Museum de Essen, sala dedicada al expresionismo abstracto. Fuente: Barker, 1999: 30.

[2] El *Abstrakt Kabinett* está considerado una de las primeras aportaciones críticas a la definición institucional de museo y al diseño de exposiciones en el siglo XX.

[3] Este museo estaba impregnado por un ambiente expresionista que se sentía no solo en las obras sino en la decoración con muebles medievales, arte primitivo y paredes de colores que dejaban el ladrillo a la vista, evocaba el caos emocional y las influencias de los artistas expresionistas (Barker 1999).

museum-el-lissitzky/

El joven director, siendo extremadamente selectivo, para el diseño de las salas del MoMA adoptaría estas nuevas técnicas de exhibición basándose en los estudios de los artistas abstractos[4] y en la sobriedad arquitectónica del Estilo Internacional para la sede definitiva inaugurada en 1939[5].

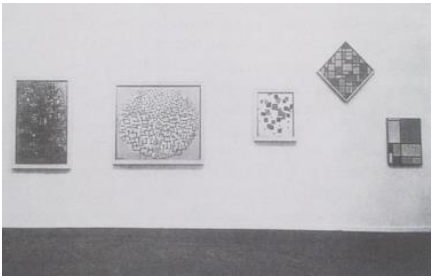


Fig. 3 – Sala de la exposición *Cubism and Abstract Art,* en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1936. Fuente: Jiménez-Blanco, 2014: 130.



Fig. 4 – Galería del Metropolitan Museum de Nueva York, 1900. Fuente: Barker, 1999: 29.

Había ideado una museología inmaculada, austera, pedagógica, desprovista de ornamentación o cualquier tipo de distracción en una arquitectura fría, distante, muy tecnológica donde canonizar las obras maestras de la modernidad. En definitiva un lugar eterno de apreciación estética, en el que, como el neoplasticismo de

[4] El discurso del MoMA en lugar de seguir un recorrido cronológico, describía el arte del siglo XX como una línea de progreso -o un torpedo siguiendo la metáfora de Barr- partiendo de la figuración de los impresionistas y postimpresionistas hasta la abstracción. Véase SANDLER, I. Y NEWMAN, A. (ed.) (1989. *Alfred H. Barr, Jr. La definición de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1989.

[5] En sus inicios el MoMA no contaba con un moderno edificio *ex professo*. El museo abrió inicialmente en una pequeña oficina alquilada en el Heckcher Building y en 1932 se mudaría a la que había sido la mansión de John D. Rockefeller, hasta que finalmente en 1936 el patronato adquirió los terrenos para la construcción de la sede actual, inaugurada en 1939.

Mondrian, se lograba esa síntesis entre lo sacro y lo moderno, la exaltación espiritual y la estética (Jiménez-Blanco, 2014).

Una vez conocidos sus orígenes[6], a continuación nos introduciremos en el análisis formal del *Cubo Blanco* de acuerdo a los parámetros de O'Doherty, bajo la consideración de criterios como su naturaleza sacramental y la inevitabilidad histórica.

3. *Inside the White Cube*. Las coordenadas que rigen el *Cubo Blanco* durante la modernidad

El *White Cube* es el escenario de un discurso estético que transformó la percepción del arte. Pero esta experiencia estética no la ha conseguido el espacio por sí solo, sino que toda innovación dentro del espacio expositivo está íntegramente relacionada con las nuevas manifestaciones artísticas que lo cargan de contenido. O'Doherty (2011: 19-81) denomina a esta cuestión "proceso de inevitabilidad histórica", a partir del cual haremos un recorrido por aquellos movimientos artísticos que desde el plano pictórico contribuyeron a conformar la ideología del *White Cube*.

Examinando este proceso nos damos cuenta de que, mientras las leyes compositivas y estructurales clásicas permitían que los cuadros fuesen colgados de manera hacinada, desde finales del siglo XIX y a lo largo del XX, el arte evoluciona hacia unos parámetros que rompen con la perspectiva central, con el marco y, en consecuencia, con la condición de cuadro como ente individual.

Si esta evolución es asociada por O'Doherty en primer lugar con la aparición de la fotografía (2011: 19-39), de un modo u otro estos avances tuvieron su continuación en el romanticismo y el

[6] Para saber más veáse KANTOR, S. G. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.

impresionismo[7]. Al construir la composición a partir de la línea del horizonte, nos podemos imaginar cómo una fuerza invisible atraviesa los límites del marco separando inevitablemente los cuadros los unos de los otros "como si hubiera una fuerza magnética que les impidiera permanecer juntos (…) y en ello el gran innovador fue Monet" (O'Doherty, 2011: 27). De este modo, se activó el mecanismo que, gradualmente, acabaría nutriendo y atribuyendo a la pared las cualidades propias del arte.

Ya entrados en el siglo XX, mientras el cubismo proyectaba el plano pictórico hacia fuera, justificando así la aparición del *collage*, Matisse por su parte continuaría con estos avances de extensión lateral haciendo crecer sus pinturas y sustituyendo el valor de profundidad por el de planitud.

De manera paralela, surge otra de las fuerzas transformadoras del espacio expositivo, formas artísticas que progresivamente ocupan físicamente el contexto impulsadas por el *collage*: si los *Merzbau* (1923-1943) de Kurt Schwitters a partir de los años veinte suponían la transición del plano pictórico al espacio arquitectónico, dando continuidad a esas prácticas que miden los límites entre el arte y la vida, será en 1938 cuando Duchamp dé el paso definitivo hacia el desarrollo de la maleabilidad del espacio expositivo con dos gestos muy influyentes para la historia del arte: *1200 Bags of Coal [1200 sacos de Carbón]* en la *Exposition Internationale du Surréalisme* y, cuatro años después, *Mile of String [Milla de Cuerda]* en la exposición *First Papers of Surrealism* (1942). Por primera vez un

[7] En el romanticismo, se aboga por el uso de la línea del horizonte como elemento estructural frente a la perspectiva central impuesta desde el renacimiento; con ello desaparece la invención de cuadro como ventana más allá del muro, a favor de la creación de un espacio pictórico de poca profundidad que se expande hacia los laterales. Por otro lado, con el impresionismo se sustituye el espacio ilusorio por uno literal, ya no se trata de una mímesis de la realidad, sino que el espectador es plenamente consciente de que está ante formas inventadas.

artista desarrolla en un solo gesto dos de las coordenadas fundamentales de la modernidad: huir de la ilusión con la salida literal del marco del cuadro al espacio expositivo y dejar al público totalmente desconcertado.



Fig. 5 – Instalación *1200 Bags of Coal*, Marcel Duchamp, 1938. Fuente: http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/

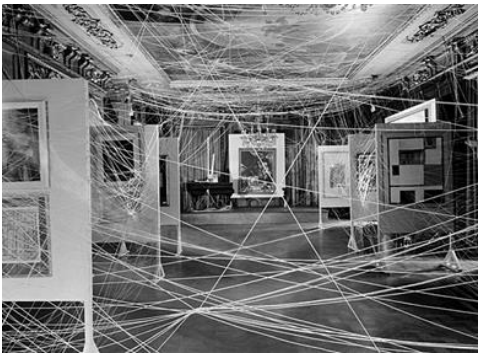


Fig. 6 – Vista de la instalación *Mile of String [Milla de Cuerda],* Marcel Duchamp, 1942. Fuente: http://www.e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/

Pero lo que realmente nos interesa es que con este gesto marca las primeras directrices de lo que será el "museo vacío": si O'Doherty (2011: 67) en los años sesenta comentaba que "en los dos gestos duchampianos no se reconoce el otro tipo de arte que está a su alrededor y que queda convertido en papel para empapelar paredes"; Rosalind Krauss casi veinte años después escribía sus impresiones tras su visita a la exposición de la colección Panza en el Musée d´Art Moderne de París, donde, más que las propias obras, lo que llamaba la atención era la presencia imponente del *White Cube*, transformando las salas del museo y desplazando la propia colección: "(...) los cuadros y las esculturas parecen increíblemente diminutas e inconsecuentes, algo así como postales, y las salas adoptan ese aspecto abarrotado, recargado,

culturalmente irrelevante de muchas de esas tiendas de regalos y curiosidades" (Krauss, 1993: 17).

En ambos comentarios, resulta evidente la primacía del espacio como material principal, frente a la "insignificancia" del objeto artístico relegado al estatus de mera decoración, de ahí el concepto de "museo vacío", en dos contextos tan diferentes como una exposición dedicada al surrealismo en los años cuarenta y otra sobre el minimalismo en los noventa.

Estas primeras manifestaciones de la expansión hacia la escala de lo ambiental justificarían una serie de posteriores ocupaciones del entorno expositivo en las que el espacio cae bajo el dominio del artista como un material más de creación. Se había abierto el camino a un ámbito artístico que tendrá un gran desarrollo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Pero el impulso definitivo que recibiría la pared hacia el camino de su activación estética vendría de la mano de los lienzos del expresionismo abstracto y el *color field* –"el movimiento más imperialista a la hora de exigir un espacio vital" (O'Doherty, 2011: 36)–.



Fig. 7 – Instalación en la galería Leo Castelli, Nueva York, Frank Stella, 1964. Fuente: http://www.castelligallery.com/history/4e77.html

Sus cuadros, renunciando al marco, entablan un diálogo con la pared y poco a poco definen implícitamente sus propias condiciones de ocupación del entorno, en el que cada obra

requiere de un espacio propio lo bastante grande como para que surta todo su efecto antes de que tome el relevo la obra siguiente, alcanzando la armonía entre el efecto de conjunto e independencia. Así parte de la mística del plano pictórico se traslada al contexto del arte, lo que supone un estímulo para la creación de exposiciones en las que la estética del montaje es primordial.

> Stella desarrollaba exhaustivamente la pared, de suelo a techo, de esquina a esquina. (…) El carácter plano del cuadro, sus bordes, su formato y la pared mantenían un diálogo que no tenía precedentes (O'Doherty, 2011: 35).

En definitiva, tomamos prestadas palabras de Josu Larrañaga (2001: 12) al sostener que tanto en el sentido literal como en el metafórico, el plano del cuadro se estaba rompiendo hacia delante, hacia el espacio del espectador y hacia los lados, apropiándose del espacio expositivo.

Bajo estos principios, junto con un ambiente neutral, que presenta un arte aislado del exterior, incontaminado por la presencia humana y al margen de los asuntos mundanos como el dinero y la política, se crean unos campos de fuerza perceptivos tan potentes relativos a la creación artística que confieren al arte un carácter sagrado, revelándose así la naturaleza sacramental del espacio y creando un entorno comparado en ocasiones con la atmósfera reverencial de una iglesia (Barker, 1999: 34): "Un museo es un templo en el que el Tiempo queda suspendido" (Bazin, en Duncan, 2007: 29).

Recordemos que aquí ya no estamos hablando de exposiciones en las que se presentaban cuadros como ventanas que daban acceso a un espacio ilusorio al que se nos invitaba a entrar, sino de la presentación de un arte que ha expulsado del plano pictórico al observador tras la desaparición de la perspectiva, por lo que se

hace necesaria la redefinición de su estatus dentro de este nuevo espacio atemporal o "no-lugar" en el que se encuentra. Por ello, O'Doherty (2011: 39-61) divide al observador que se adentra en el *White Cube* en dos entes, la Mirada y el Espectador [sic][8], con actuaciones distintas en lo que a la percepción del arte se refiere: mientras que la función de la Mirada es la observación, "aprehende el objeto artístico inmediatamente" (González Castro, 2011: 38) y es especialista en el arte formalista, aquel que conserva la bidimensionalidad del plano pictórico, la modernidad dominante; el Espectador, por el contrario, entorpece la acción de la Mirada, experimenta el arte recorriendo el espacio real y se siente a gusto con todas aquellas manifestaciones que la Mirada considera "impuras" como el *collage*, un arte biográfico, próximo a la vida.

Esto se puede entender como una metáfora del tipo de público que reclamaba el MoMA bajo la autoridad del *White Cube*. La Mirada representaría a la plutocracia neoyorkina, a los dirigentes de la estructura que sustenta al mundo artístico, que como público privilegiado se consideran altamente instruidos en la materia pero que no ven más allá del arte abstracto –recordemos que Alfred Barr definía el arte moderno como un camino hacia la abstracción– y del formalismo de Clement Greenberg (Fanés, 2006).

La conclusión de este primer apartado acerca del análisis descriptivo de las claves para entender el *White Cube* durante la modernidad sería cómo a través de la naturaleza sacramental y su inevitabilidad histórica se activó el mecanismo que acabaría nutriendo y atribuyendo a la pared las cualidades propias del arte, asegurando su potencia estética con una riqueza de contenidos capaz de modificar todo lo que en él se acoge. La intervención de William Anastasi en la Dwan Gallery en 1967, *Seven Sites. West Wall*,

[8] O'Doherty se refiere a la Mirada y al Espectador en mayúsculas, por lo que el texto sigue el mismo patrón.

es el mejor ejemplo para entender la fuerza estética y la riqueza de contenidos que la pared posee por sí sola. En ella el artista fotografió los muros de la galería y colgó las fotografías sobre los mismos, dando lugar a una doble lectura: aquella relacionada con la simple contemplación de los factores objetivos que dan a lugar a la obra, como los enchufes y las medidas de la pared; o bien una interpretación donde el tema principal de la exhibición es la impronta del diálogo que habían entablado anteriormente las obras con la pared, la propia historia de la modernidad.

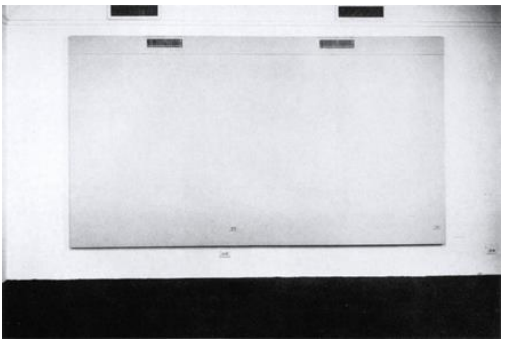


Fig. 8 – Instalación *Seven Sites.West Wall*, William Anastasi, 1967. Fotografía de Walter Russell. Fuente: http://documentassion.tumblr.com/post/61189511676

Hasta tal punto llega esta relación de total dependencia del objeto con respecto al espacio –algo que ya había anticipado Duchamp con sus *readymade*– que la sola incorporación de cualquier objeto al contexto del *Cubo Blanco* le confiere categoría artística: fuera de él es inexistente como obra de arte[9].

Sin embargo, "la aparente neutralidad de la pared blanca es una ilusión" (O'Doherty, 2011: 74). Con la rotundidad de esta afirmación nos adentramos en la dirección crítica del trabajo, dirigiendo

[9] En las salas dedicadas a la exhibición de la colección de arquitectura y diseño del MoMA, objetos utilitarios que forman parte de nuestro día a día son expuestos de una manera selectiva y elevados al estatus de obras de arte a través de una presentación altamente estetizada.

nuestra atención hacia su cuestionamiento: ¿cuál es la realidad que se esconde tras las paredes blancas?

4. Cuestionamiento contracultural. ¡Al metro con *La Gioconda!*

Tras las II Guerra Mundial, mientras en el mundo occidental bajo el imperialismo americano brotaban museos de arte moderno que emulaban el modelo museológico del MoMA, y en un contexto artístico que aún tenía por ídolo a Clement Greenberg[10], un malestar generalizado de espíritu contracultural se fue gestando entre jóvenes, intelectuales y artistas, al evidenciarse no solo el sentido autorreferencial del concepto espacial del *White Cube* y el hermetismo de su discurso museológico, sino también que era mucho menos neutro de lo que aparentaba: en realidad se trataba de un espacio altamente codificado donde la estética se transforma en elitismo y negocio de acuerdo a los criterios de la sociedad que lo impulsa.

Ante esta situación los artistas comenzaron a reflexionar sobre el papel asimilador del espacio expositivo e inician una serie de actuaciones –herederas de la ya nombrada potencia estética de la que se había nutrido la pared– que buscan poner en evidencia las estrictas leyes de la modernidad a favor de un nuevo acercamiento entre museo, arte y vida y que llevarán a la consideración del espacio de la galería como gesto artístico en sí mismo.

En 1958 Yves Klein presentó en la galería Iris Clert de París *Le Vide [El vacío]. La especialización de la sensibilidad al estado*

[10] Durante la Guerra Fría, el expresionismo abstracto –difundido por Greenberg– como representante de un arte genuinamente americano emblema de los valores capitalistas de libertad e individualismo, se había convertido en el activo más importante en la proyección nacional e internacional del MoMA como símbolo patriótico y cultural.

material primario en sensibilidad pictórica estabilizada. "Lleno de indignación metafísica ante el definitivo materialismo burgués, aquel que se apropia y conserva la vida como si se tratara de un sofá" (O'Doherty, 2011: 83), supo sacralizar y desmitificar al mismo tiempo el marco institucional y comercial que dominaba el arte. Es decir, por un lado provocaría la pretendida sacralización que se le atribuyó al espacio expositivo a lo largo de la modernidad: por fuera azul y por dentro vacío y blanco, el espacio expositivo desierto se transformó en la imagen tanto de los ideales místicos de Klein como del *White Cube*. Por otro lado, al explorar la idea del vacío a través de una galería y una vitrina blanqueadas desprovistas de arte, se interpreta como una sátira sobre la idea de exposición en general y el museo en particular. Al presentar el espacio en su totalidad, éste se hace transparente y se deja al descubierto su contenido implícito, su artificialidad imbuida de consumo y espectáculo que convierte al arte en un "producto de boutique" (O'Doherty, 2011: 84). Con este gesto Klein en 1958 continúa el camino abierto veinte años antes por Duchamp del espacio como contrincante dialéctico y del concepto anteriormente citado de "museo vacío".

Por su parte, algunos museos, principalmente europeos, que habían seguido el modelo canonizador del MoMA, entre ellos el Stedelijk Museum de Amsterdam, comenzaron a asumir que debían convertirse en un lugar más accesible, cómplice con los artistas y movimientos más actuales, mediante exposiciones rompedoras y participativas, en contraste con el observador distante y privilegiado que demandaba la caja inmaculada del *White Cube*.



Fig. 9 – *Dylaby (Dynamisch Labyrint),* Stedelijk Museum, 1962. Fotografía de Ed van der Elsken. Fuente: http://www.stedelijkstudies.com/journal/blinking-brains-corporate-spectacle-and-the-atom-man/

Aunque los avances conseguidos en esta dirección a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, se vieron acallados por la política de arte internacional estadounidense, lo cierto es que estas expresiones se convertirían en los cimientos del gran cambio que experimentaría el arte a partir del estallido de la revolución de mayo del 68. En este contexto contracultural, la comunidad artística se unió al activismo político recuperando la convicción en el valor revolucionario de la cultura bajo un enfoque más confrontacional, poniendo de actualidad las proclamas del Manifiesto Futurista de 1909 y la famosa frase de Adorno (1967) "museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética" (en Jiménez-Blanco, 2014: 144).

Estas iniciativas que confrontaban a los artistas con la inmoralidad ideológica de las instituciones culturales comenzaron a ser designadas como "crítica institucional", punto central de la obra de artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke. En la exposición de Hans Haacke *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, a Real Time Social System, as of May 1* en el Guggenheim en 1971, en la que se intentaba demostrar precisamente que el museo es una institución política, se documentaron los abusivos negocios inmobiliarios, entre los que estaban miembros del patronato del Guggenheim, en los barrios neoyorkinos más desfavorecidos. Thomas Messer, director del museo, canceló la exposición y despidió a su comisario, Edward

Fry, argumentando que dichas obras "violan la suprema neutralidad de la obra de arte y que, por consiguiente, ya no merecen la protección del museo". Como interpretación adicional, es interesante cómo Rosalind Deutsche ha sostenido que Haacke confrontaba dos tipos de espacio arquitectónico: la vivienda humilde de la enorme clase baja de Nueva York y la lujosa "neutralidad" de las instituciones dedicadas al arte elevado en el centro de la ciudad (Buchloh, 2012: 544-546).

Sin embargo, fue el MoMA el elegido como el principal campo de batalla artístico e intelectual (Lorente, 2008) debido a la doble moral que había demostrado desde sus inicios: nace con el objetivo de musealizar el arte más reciente, pero muestra un discurso lineal totalmente impermeable a las nuevas manifestaciones artísticas, y defiende la descontextualización social, política y económica pero su papel es clave en la estrategia imperialista estadounidense y el espejo en el que se ve reflejado el *establishment* neoyorkino[11].

En un intento de recuperar su espíritu inicialmente revolucionario, dando a entender que aún respiraba el *air du temps* (Guibault, 2007: 145), las nuevas manifestaciones de la posmodernidad eran incluidas en pequeñas exposiciones en las que, aunque se cuestionase la autoridad del *White Cube*, este continuaba aplicando su método canonizador: mediante un montaje impecable y una narración prefijada, el arte que se exponía en su interior era despojado de su contenido crítico, todo aquello referente a los problemas de su tiempo –totalitarismos, feminismo, capitalismo, cuestiones bélicas,…– era sublimado en favor de una presentación puramente estética. Sería un intento de "institucionalización de la crítica": mientras que el arte se

[11] Es interesante la explicación que facilita Serge Guilbaut (2007: 145) según la cual, el MoMA, en un intento de trasladar una cultura progresista, de libertad y modernidad lo cierto es que a su vez buscaba emitir una imagen de distinción cultural y de estatus de superioridad, algo que, a ojos de la clase empresarial que lo promovía, únicamente se lo confería su aislamiento o desdén hacia la vida cotidiana.

libera, las paredes blancas absorben dichas propuestas y las asimilan, pero en aras de un esteticismo despolitizado pretenciosamente neutral (O'Doherty, 2011: 74; Jiménez-Blanco, 2014: 154-155).

Consecuentemente el museo, que había perdido toda su credibilidad, viendo peligrar su supervivencia, reacciona mediante la institucionalización de un nuevo modelo museológico dentro de un ámbito que Rosalind Krauss (1993) denominó "la lógica cultural del museo tardocapitalista".

5. La lógica cultural del museo tardocapitalista: *Ceci n´est pas... un "musée"* [12]

En el contexto del llamado capitalismo tardío todo pareció transformarse en otra cosa con respecto al concepto del museo tradicional y por extensión del museo de la modernidad, pero pronto se hizo evidente que esos cambios no se produjeron en la dirección que la crítica institucional podría haber esperado. A finales de los años ochenta, con la masificación del acceso a la cultura y bajo el nuevo gobierno Reagan, que supuso la reducción del gasto público y la expansión del sector privado, el museo se empezó a concebir en términos empresariales.

En este ámbito la institución museística comenzó a ver las exposiciones y la arquitectura como una especie de oportunidad comercial, algo así como un parque temático artístico: la experiencia estética, silenciosa e individualizadora que le daba todo el protagonismo a la colección en un espacio reservado a unos pocos como era el *White Cube*, emblema de la modernidad, era

[12] En este nuevo contexto, lo realmente importante es lo que sobrepasa la definición de mero museo, lo que va más allá del arte como tal, por ello nos ha parecido muy acertada la comparación hecha por Joseba Zulaika (2007: 148) con la famosa imagen de Magritte de la pipa junto a la frase "Ceci n´est pas une pipe", y que incluso hemos versionado para darle título a este capítulo.

sustituida por un nuevo tipo de museo teatralizado en el que la arquitectura reclama la condición de obra de arte y su autonomía con respecto al argumento museológico (Hernández, 2012: 15-24).

Consecuentemente el museo como edificio en sí se convierte en el emblema de la institución y rechazando la idea de recinto aislado, ahora reclama la presencia de cantidades ingentes de espectadores dispuestos a consumir arte del que obtendrían nada más que diversión, atraídos únicamente por el espectáculo que les proporcionaría la propia arquitectura y las exposiciones taquilleras conocidas como *Blockbuster*. Utilizando términos de Walter Benjamin (1936), el valor de culto era sustituido por el valor de exhibición.

El precedente más inmediato de este nuevo concepto de museo, de lo que hemos calificado como "museo vacío" o arquitectura como emblema, lo encontramos en el Guggenheim de Nueva York y cobrará una evidencia espectacular en los años 80 bajo la dirección de Thomas Krens, quien no dudó en formular una nueva y radical política prefigurando lo que sería el modelo del museo del siglo XXI (Esteban, 2007; Clair, 2011).

"Hay algo que conecta el minimalismo con cierto análisis del museo moderno, un análisis que anuncia su revisión radical" (Krauss, 1999: 19). Una de las causas de la aparición de este nuevo concepto de museo la podemos encontrar de nuevo en ese proceso de inevitabilidad histórica definido por O'Doherty: si anteriormente anunciábamos cómo el plano pictórico, desembarazándose del lastre del marco y la perspectiva, había abierto el camino hacia la conquista de su entorno, ahora será la escultura la que dé el paso decisivo para que la obra rapte el espacio (Maderuelo, 1990; 2008). Si ya desde la modernidad vanguardista se habían explorado las posibles implicaciones del

espacio en el arte[13], será a partir de los años sesenta con el *minimal art* cuando la escultura dé un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio hasta entonces solo utilizado por la arquitectura.

En concreto, es el artículo de Rosalind Krauss "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista" (1993) el que nos ha dado las claves para entender cómo, en estos años ochenta, el nuevo director del Guggenheim con el fin de justificar su nueva visión museológica, en la que se renuncia al tradicional discurso enciclopédico en nombre de una especie de intensidad de la experiencia radicalmente espacial, había explotado la herencia minimalista como puro espectáculo obviando sus orígenes *anti-establishment* y beneficiándose precisamente de la preocupación del *minimal art* por la formación de ambientes y por esa intensidad perceptiva que ejerce sobre el espectador.



Fig. 10 – *Untitled (to Tracy, to celebrate the love of a lifetime)*, Dan Flavin, 1992. Fuente: http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/704

Ahora entendemos la lógica interna tardocapitalista del discurso de Krens: ha utilizado estos principios minimalistas de espectáculo espacial en un momento en el que la institución debía ser sometida

[13] Desde Umberto Boccioni en 1912 con su Manifiesto de la escultura futurista, Naum Gabo y Antoine Pevsner en su Manifiesto realista de 1920, pasando por Alberto Giacometti, quien también había intentado desarrollar un tipo de escultura del espacio, hasta Julio González que junto a Pablo Picasso explorarían las posibilidades de lo que denominó "dibujar en el espacio".

a revisión, y ha transformado el museo (y no solo su espacio) en una experiencia del simulacro.

Es significativo que si la naturaleza sacramental del *White Cube* era comparada con la atmósfera reverencial de una iglesia, ahora vemos cómo el nuevo museo tardocapitalista adaptado a la emergente cultura de masas es comparable a un parque de atracciones. En palabras de Jean Baudrillard (1978) el museo había dejado de tener ese sentido patrimonial y educativo para convertirse en un lugar destinado al ocio.

> Como en los parques temáticos que han inundado el mundo occidental en la últimas décadas, donde un decorado suplanta a la realidad, en el museo posmoderno el edificio suplanta a las obras de arte: puro simulacro, puro espectáculo (Jiménez-Blanco, 2014: 176).

Pero tras todo este proceso, ¿qué ha pasado con el *White Cube?*

6. Conclusiones

Examinando el tema con cierta perspectiva histórica y tras haber estudiado el contexto histórico, formal y crítico del *White Cube*, las conclusiones a las que llegamos son diversas dependiendo de si nos referimos a su faceta formal como espacio en sí mismo, o conceptual como institución cultural. Para ello es importante tener claro que la ideología del *White Cube* ha vivido su cuestionamiento y su retorno. Como ha afirmado Carmen González Castro (2011), tras polemizar acerca de la neutralidad que su faceta formal ha pretendido imprimir siempre a su faceta conceptual, en la actualidad, todo ese debate de la experiencia posmoderna sobre esta entidad ha perdido su entusiasmo inicial. Sea porque la institución había entendido y se había adecuado a los planteamientos de las revueltas antimuseo o porque buscaba enfatizar su capacidad de devorar y neutralizar la crítica en su favor –O'Doherty se inclinaba claramente hacia la segunda opción– lo

cierto es que la crítica institucional había sido asimilada por el sistema mismo.

Conceptualmente, aunque no haya desaparecido, se ha visto desprovisto de ciertas convenciones restrictivas en favor de la cultura de masas y del consumo, difuminando "las barreras que alguna vez equipararon sensibilidad estética con privilegio" (Moxey, 2007, 182). Formalmente como estructura geométrica, neutral y aséptica, de paredes blancas e iluminación artificial permanece invariable. De hecho su éxito como espacio expositivo para el arte contemporáneo radica en una estrategia de aparente invisibilidad y al mismo tiempo de pura apreciación estética que le da validez a aquello que expone, actuando como lugar de encuentro entre la obra y un público desconocedor del arte contemporáneo que necesita la certeza que le proporciona el *Cubo Blanco* para comprender lo que se le presenta (González, 2011).

Aunque hoy en día el mundo del arte haya descubierto que su neutralidad sólo es aplicable a su aspecto formal y se haya asimilado su papel empresarial, y su vinculación con el mercado y con el entorno político, el *Cubo Blanco* es inevitable. La diferencia respecto a sus inicios es que ahora puede ser usado con total conocimiento de sus normas y efectos (González, 2011: 533-537).



Fig. 11 – *Inside The White Cube (Expanded Edition),* Yann Serandour, 2008. 18 copias del libro Inside the White Cube de Brian O'Doherty dentro de un estuche cúbico. Fuente: http://kiameku.tumblr.com/page/303

Por tanto, partiendo de esta premisa y de acuerdo con la siguiente afirmación de O'Doherty (2011: 74) "si la pared blanca no puede suprimirse de un plumazo, al menos puede ser entendida", abrimos el camino hacia una nueva investigación en la que las más recientes prácticas artísticas han aprovechado la maleabilidad del espacio *White Cube* para convertir sus propiedades físicas en el tema y lugar de la obra, retomando la línea de investigación abierta por los gestos que activaron el espacio expositivo como parte constituyente de la obra de arte, a partir de su expansión hacia el espectador y su contexto durante la primera y segunda mitad del siglo XX.

> La forma seguirá utilizándose después, manteniéndose una idea de poder y veracidad y olvidándose lo que quería ser en sus orígenes y sus objetivos ideológicos. La forma sigue y se impone, casi como un lenguaje necesario y abrumador (Manen, 2012, 13).

7. Bibliografía

BARKER, E. (1999). *Contemporary Cultures of display*. New Haven, Connecticut: Yale University Press con The Open University.

BENJAMIN, W. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro.

BESSET, M. (1993). "Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo", *Arquitectura y Vida* (39), 4-15.

BOIS, Y., BUCHLOH, B., FOSTER, H. Y KRAUSS, R. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodenidad*. Madrid: Akal.

BOLAÑOS, M. (2002). *La memoria del mundo. Cien años de museología*. Gijón: TREA.

CLAIR, J. (2011). *Malestar en los museos.* Gijón: Trea.

DUNCAN, C. (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausícaä.

ESTEBAN, I. (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.

FANÉS, F. (2006). *Clement Greenberg. La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.

GONZÁLEZ CASTRO, C. (2011). *El espacio como objeto. Análisis de las estrategias para el uso de la sala de exposiciones en la obra de arte*. Tesis doctoral dirigida por Rosa María Brun Jaén. Granada: Universidad de Granada.

GUACH, A. M. Y ZULAIKA, J. (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ LEÓN, J. M. (ed.) (2012). *El museo. Su gestión y su arquitectura*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Básicos Arte Cátedra.

KRAUSS, R. (1993). "Arte en Tránsito. La lógica Cultural del museos tardocapitalista", *Arquitectura y Vida* (39), 16-25.

LAGUÍA LOZANO, C. (2008). *El espacio en el minimal*, Tesis doctoral dirigida por Manuel Barbero Richart. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

LARRAÑAGA, J. (2001). *Instalaciones*. Hondarribia: Nerea.

LORENTE, J. P. (2008). *Los Museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Asturias: Trea.

— (2008). "El MoMA campo de batalla artístico de protestas en 1969-1970", *Los Museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*. Asturias: Trea, 255-256.

MADERUELO, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura.* Madrid: Biblioteca Mondadori.

— (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989.* Madrid: Akal.

MANEN, M. (2012). *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: Consonní.

O´DOHERTY, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo.* Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

El Compromiso de Antonio Saura

Alicia Risueño Jurado
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Antonio Saura es un artista intenso e inclasificable por la extremada riqueza de su universo personal. Su obra es un absoluto diálogo entre lo literario y lo pictórico y la demostración de un gran sentido de la reflexión y la responsabilidad. Saura observa como Goya, como el perro de Goya "algo que está sucediendo" en aquella España cubierta por la sombra del franquismo. Así surgió ese grito existencial, esa necesidad moral de hacer algo por su país y, al mismo tiempo, de mostrarnos su propia historia. Un compromiso encarnado en el monstruo sauriano que emergió como un acto de acercamiento a la realidad, un contenido de verdad para mostrarnos el "espíritu de una época". Durante mucho tiempo, el lema *Nulla aesthetica sine ethica* se convirtió en una forma de vivir.

Palabras clave

Saura, compromiso, ética, estética, franquismo, grabado, pintura.

THE COMMITMENT BY ANTONIO SAURA

Abstract

Antonio Saura is an intense and unclassifiable artista due to the extreme wealth of his personal universe. His work is an absolute dialogue between literature and painting and an evidence of his great sense of reflection and responsability. Saura observes, like Goya and like Goya's Dog "something that is happening" in that Spain covered by the shade of francoism. That is show it comes up that existential cry, that moral necessity of doing something for his nation and, at the same time, of showing us his own story. He took on a commitment, incarnated in Saura's monster, that emerged as a approach towards the reality, as a content of truth in order to make us aware of the "spirit of an age". For a long time, the motto *Nulla aesthetica sine ethica* turned into a way of living.

Keywords

Saura, commitment, ethics, aesthetics, francoism, engraving, painting.

Sumario

1. *Note book*... Memoria del tiempo. Introducción
2. *Nulla aesthetica sine ethica*
3. *Una modernidad patrocinada...* La repercusión de las polémicas artísticas en la década de los cincuenta
4. Armas de papel
5. Saura, el monstruo de los mil ojos
6. Recuperar la lágrima roja de Bergamín. *Contra el Guernica: Odio... Detesto... Desprecio... Admiro*
7. Conclusiones
8. Bibliografía

1. *Note book…* Memoria del tiempo. Introducción

El tema elegido para esta investigación viene determinado por un ejercicio de memoria. Nací diez años después de la muerte del dictador, en plena democracia. Pasaron muchos años hasta que me cuestioné qué había pasado antes, cuál había sido mi propia historia, la de mis padres y mis abuelos. Y sin embargo, encontré muchos silencios. Así, este estudio se orientó hacia la recuperación de un capítulo fundamental en la historia del arte: el compromiso del artista en una época cubierta por la sombra del franquismo. Ética y estética. Todo ello confluye en la rica personalidad de Antonio Saura (Huesca, 1930 – Cuenca, 1998), un artista que siempre formó parte de mi "museo imaginario" y cuya producción ha marcado profundamente el arte español del siglo XX.

"Creo en el amor, en la justicia y en la poesía" (García, 24 de julio de 1998). Se trata de una frase de ésas que se dicen cuando el artista, ese artista "terminal"[1] como decidió llamarse Saura, hace balance sobre su vida. Una vida que tuvo como centro fundamental la pintura. El artista nos legó una obra profusa que dinamitó el concepto de cronología. Series o temas. O mejor dicho, "estructuras" que devinieron en géneros y poblaron su imaginario durante más de cuatro largas décadas. Y es que como Goya decía, "el tiempo también pinta". La grafología de un pintor cambia como lo hace también nuestra escritura. "Escritura como pintura". *Ut pictura poesis,* como dirían los clásicos.

Su obra es una completa dualidad, que va "de lo uno hacia lo otro". Y en sus viajes de ida y vuelta no quiso conciliar contrarios, ni dar crédito a posiciones limitantes y estancas. Eros y Tánatos. Blanco y negro. Abstracción y figuración. Pasado e Historia y el

[1] El calificativo "terminal" lo utilizó por primera vez Saura al referirse al artista Paul Klee en su ensayo "Klee, punto final" (Saura, 2001: 183).

gran fantasma de permanecer en nuestra época. Ética y moral, eran dos constantes en las que no había que hacer concesiones. El lema *Nulla aesthetica sine ethica,* durante mucho tiempo, se convirtió en una forma de vivir.

Aquella época de guerra civil y atómica había dejado una profunda lección. La pintura no podía cambiar la vida, como decían los surrealistas, pero podía aportar pequeños cambios. Afloraron aquellos monstruos plásticos surgidos de la propia pintura. Ésa que se hace desde la pasión, pero también desde el deber. Culto y cosmopolita, Saura es ese *flâneur* (Bozal, 1995: 427) curioso espectador del mundo, que contempla como Goya, como el perro de Goya, "algo que está sucediendo"[2] (Saura, 1999: 308). En 1979, en una entrevista a propósito de su exposición en la galería Stadler, el artista diría:

> Mi obra no ha estado nunca muy determinada por las situaciones que ha atravesado España (...) En mi obra tampoco aparece un aspecto biográfico directo. La pintura no es el resultado de una situación de euforia, de viajes, de sensaciones pasajeras (...) es un estado latente, de contemplación de la realidad a través de formas críticas, sarcásticas (Fidalgo, 27 de febrero de 1979).

La obra de Saura se alza como una pintura atemporal cuya galería de personajes siempre se sitúa en el "no lugar". Ajenos a espacio y tiempo. Pero para indagar en su figura, uno tiene que acercarse a ese mundo en el que le tocó vivir. Ése es su gran legado, la creación de temas "ancestrales" que se actualizan y evolucionan con el paso del tiempo. Por ello, este trabajo pretende una aproximación a su obra desde un contexto definido por "la moderna intensidad" (Saura, 1999: 349) y por la ética. Una necesidad moral, una denuncia frente al régimen dictatorial imperante. Un compromiso al que hemos decidido no adjetivar,

[2] Este concepto ya lo desarrolló Rainer Maria Rilke en la Elegía VII de *Elegías de Duino*.

porque fue más allá de la esfera política. Y es que no podemos olvidar que "las ideas políticas y las revoluciones no hacen a un pintor o un poeta (…) Pero también es cierto (…) que las ideas políticas y las revoluciones siempre dejan una marca, y que entonces las cosas ya nunca más vuelven a ser como antes" (Tàpies, 10-14 de septiembre de 1975). La pintura permitía iluminar las cosas y ver a los demás, pero también podía ser un camino ético. Así, "Saureó *un* grito". *El Grito* desde el año 1959.

La obra de Saura es un absoluto diálogo entre lo literario y lo pictórico. A nuestra memoria vienen textos emblemáticos como la "Contestación al doctor López Ibor" (1952), la "Carta abierta a Antonio Pericás" (1961) o el libelo *Contra el Guernica* (1982). Y el texto por excelencia, "El perro de Goya". Intenso e inclasificable sobre lo que constituyó una obsesión absoluta y en el que nos aporta una de las claves de su pintura: un ser sin espacio que observa y advierte las premoniciones del espíritu moderno.

Así, la estructura de la presente investigación viene determinada por cinco vías fundamentales que nos permiten indagar en qué consiste el compromiso para Saura[3]. Una definición elaborada, en primer lugar, desde algunos aspectos estéticos como son los conceptos de "ambigüedad", "autonomía" y la capacidad testimonial de la obra artística. En segundo lugar, hemos analizado

[3] Uno de los principales problemas que hemos encontrado ha sido la dificultad de limitarnos a un período cronológico. Nuestro estudio se enmarca dentro de tres décadas cuyo punto de partida es el año 1951, en el que ya encontramos a un jovencísimo Antonio Saura participando activamente en los debates artísticos del momento, para finalizar en 1982, año en el que Saura publicaría su libelo *Contra el Guernica*, en el que denunciaría a través de una prosa feroz, la instrumentalización propagandística que se había hecho un año antes del cuadro de Picasso. No obstante, en cuanto a la producción artística de Saura, debemos tener en cuenta que, si bien no trascurre al margen de esos acontecimientos históricos, sí rebasa esas fronteras cronológicas, puesto que se adecúa más a criterios temáticos al recurrir siempre a las mismas obsesiones o estructuras, que demuestran su evolución con el paso del tiempo.

las principales polémicas artísticas en la década de los cincuenta en torno al surrealismo, el arte nuevo y la abstracción, esa "modernidad patrocinada" por el Régimen que supuso el claro afianzamiento del informalismo. En el siguiente capítulo, hemos estudiado el nacimiento del arte comprometido y el debate en torno al realismo en la década de los sesenta, así como su repercusión en la obra gráfica de Saura y su colaboración con *Estampa Popular.* A continuación, hemos desentrañado el concepto de "lo monstruoso" para Saura a partir de cuatro temas fundamentales en su obra pictórica: las *Damas*, las *Crucifixiones*, las *Multitudes* y *El Perro de Goya*. Por último, esta investigación concluye con el análisis de su texto *Contra el Guernica* a partir de la polémica llegada del cuadro a España.

Además, debemos destacar la gran cantidad de estudios dedicados a la figura de Antonio Saura y, sin embargo, no hemos encontrado ningún trabajo que aborde desde un punto de vista monográfico el compromiso del artista, por lo que hemos creído conveniente profundizar en este capítulo.

2. *Nulla aesthetica sine ethica*

La historia del compromiso del artista no es algo que naciese en las convulsas décadas de los cincuenta y sesenta. Platón ya había hablado de ello. Pero fue en este período cuando el debate se encendió enardecidamente después de que el hombre viese con sus propios ojos el verdadero significado de la barbarie. La guerra se convirtió en *tabula rasa* y el desastre habló por sí mismo. Nada tenía sentido en un mundo que había hablado de "arte degenerado" o razas inferiores. Por ello, el arte se volvió hacia sí mismo y se refugió en su propia autonomía. La piel del mundo esparcida en trazos y goteos, en texturas y arenas. Se desterró la forma, sólo la presentación de la pintura en su propia fisicidad. El

proceso ya no era el medio, sino el objetivo que dejaba una huella: el cuadro.

Decía Ángel Crespo, en su artículo "Ética y estética de Antonio Saura", que su pintura no podía ser comprendida "por quienes no se atienen al contenido moral del arte" (8 de junio de 1962: s. p.). Tal y como había hecho Bertolt Brecht en su teatro épico en la década de los veinte, surgió una necesidad de actuar bajo la unión de la ética y la estética. El hombre emergió como individuo, dueño de su destino, siguiendo los preceptos del existencialismo. Sartre había definido al hombre como un solitario, cuya existencia se caracterizaba por la nada, por la capacidad de negar y rebelarse. Y es que como señaló más tarde Adorno, el arte negaba aquello que en la vida se aceptaba como normal. La cuestión mimética de la realidad no consistía en representarla de manera imitativa, sino que la mímesis podía encontrar refugio en su cualidad testimonial. La obra de arte era "el fermento social de su figura autónoma" (Adorno, 2004: 396). Más que un "contenido político" era un "contenido de verdad" que respondía a un orden existencial.

En una época marcada por el signo de la paradoja, la autonomía del arte y el compromiso del artista no constituyeron realidades contradictorias[4], sino que existió una estrecha relación entre ambos. Surgió una necesidad de denuncia de la violencia, la represión sexual, la falta de derechos… Fue la liberación de una conciencia que necesitaba interrogarse sobre el presente. Así, espectador del mundo circundante, el artista tomó postura. Ética y

[4] La autonomía no implicaba que no existiese el compromiso político. Por ello, autores como Valeriano Bozal rechazaron el concepto de "ambigüedad" de la obra de arte formulado por Umberto Eco en 1962 en la obra *Opera aperta* donde sostenía que el mensaje de la obra artística podía contener en sí numerosos significados. Sin embargo, para Bozal, las obras tenían un sentido claramente unívoco, sobre todo, en lo que se refería al informalismo. Se trataba de una lectura en clave antifranquista.

estética o, mejor dicho, *Nulla aesthetica sine ethica* [5]. La rebeldía tenía también un pincel en la mano y dio voz a esa protesta que había sido condenada al más absoluto silencio. No es que el arte no pudiese ser bonito, es que no debía. Pero, como bien señala Ángel Crespo, "hay una gran diferencia entre lo bello y lo bonito. Y la verdad es siempre hermosa" (8 de junio de 1962: s. p.). Lo que se ponía de manifiesto es que el ideal de belleza era otro, aquél que procedía del averno. Así surgió un arte testimonial que en Saura constituyó uno de los ejemplos más expresivos. Una mirada lanzada sobre la historia para convertirse en ese "espejo del mundo" del que habló Adorno (Givone, 2009: 127) y transmitir su interioridad más secreta. La exasperación materializada en gesto. Un rasgo que podía asumir una expresión política (Bozal, 2014).

Por un lado, existía esa condición gestual y, por otro, estaba la cuestión identitaria. Los temas fueron abordados desde una perspectiva muy personal pero, eran de un gran cosmopolitismo lo que les permitió su acercamiento a Europa y a Estados Unidos. Y es que la identidad fue uno de los grandes mantras repetidos hasta la saciedad por el franquismo. España era "la reserva espiritual de Europa" y su Caudillo el gran heredero de los gloriosos monarcas (los Reyes Católicos o Felipe II). Una galería de personajes que encontramos en la obra de Saura, aunque con una significación bien distinta. Aquella juventud sometida a ese claustrofóbico ambiente vio cómo el lienzo podía convertirse en un "campo de batalla" (Saura, 2004: 41).

[5] El lema *Nulla Aesthetica sine Ethica* fue la máxima proclamada por José María Valverde catedrático de Estética de la Universidad de Barcelona, en solidaridad con la expulsión decretada por las autoridades académicas franquistas de algunos colegas suyos, entre los que se encontraban José Luis López Aranguren, catedrático de Ética de la Universidad Complutense de Madrid. Así, esta fórmula pasó a evocar el espíritu del arte español de la década de los sesenta y fue el telón de fondo de la exposición de *Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976.*

Pero, ¿cómo podríamos definir el compromiso de Antonio Saura? Su compromiso nace de una voluntad individual, expresada desde el más profundo interior, donde cada garabato y cada gesto pueden ser entendidos como una autobiografía y cuyo mensaje puede mostrarnos "un contenido, una denuncia" (Saura, 2004: 52). Los seres que transitan violentamente por sus lienzos y papeles están poseídos por la rabia y la indignación. Para Saura, el arte no es sólo fruto de la vida, sino que es la vida misma. Por ello, toda verdadera pintura "surge directamente de la realidad" (Saura, 2004: 55). El artista tenía un papel en la sociedad. Creer y crear pero, sobre todo, ser fiel a un compromiso:

> Nunca he creído en una pintura "política" –dice Antonio Saura al referirse a lo ideológico en su expresión–. No creo en el sentido de que deba ser sometida la pintura al dictado de una ideología. Yo me siento, por ejemplo, más cercano de Goya o de Quevedo, en cuanto a que a través de la acción plástica se puede incidir en la realidad. (...) Hay que ser conscientes de que la capacidad del pintor para incidir en la sociedad es pequeña (Logroño, 9 de mayo de 1980).

3. *Una modernidad patrocinada...* Las repercusiones de las polémicas artísticas en la década de los cincuenta

El franquismo, esa "niebla histórica" (Cirici, 1977 en Calvo, 1985: 946), no generó una estética, ni una doctrina, era "básicamente la trayectoria de una persona atravesando momentos distintos con la finalidad de sobrevivirlos" (Calvo, 1985: 947). Fue en la década de los cincuenta cuando el régimen se dio cuenta de la importancia del elemento artístico. Una de las formas de poner de relieve la estabilidad en el campo de la cultura fue la creación de las Bienales Hispanoamericanas[6], promovidas por el Instituto de Cultura

[6] La I Bienal Hispanoamericana de 1951 marcó un antes y un después en la política artística del franquismo. Supuso el inicio del aperturismo de la política española de postguerra y el ocaso del reinado del academicismo. Demostró una nueva actitud

Hispánica, y la organización de la representación española en las Bienales de Venecia, Sao Paulo o Alejandría, por parte del Ministerio de Asuntos Exteriores. Había una voluntad de modernización, por lo que el "arte nuevo" llegó a ser, como diría Aguilera Cerni (1976: 63), "una modernidad patrocinada", es decir, la imagen "oficial" de España.

Y es que durante el período de autarquía se había extendido una idea que entroncaba con la difundida por la Generación del 98 (Llorente, 1995: 35-36). Se trataba del tópico de "lo español", esa veta brava que verdaderamente definía al arte nacional y que había sido arrebatada por las vanguardias de principios de siglo. Veían necesario un arte que volviese a conectar con la tradición, con el Greco, Velázquez o Goya… El mismo parentesco que eligieron artistas jóvenes como Saura. La modernidad se miraba en el mismo espejo elegido por el régimen, pero se fijaba en aspectos bien distintos.

La I Bienal Hispanoamericana desató numerosas polémicas[7] en las que ya encontramos a un joven Saura tomando posición y partido. Polémicas que no sólo fueron artísticas, sino que abarcaron lo político, lo social, lo religioso e, incluso, lo psicológico. Una de ellas estuvo protagonizada por la batalla constante entre academicismo y modernidad. Así, el entonces director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, envió una carta abierta al Presidente de la Sección Psiquiátrica del Colegio de Médicos. En ella, acusaba de "locos" a los artistas del arte nuevo. La repercusión

respecto al arte moderno y generó un precedente decisivo para las exposiciones oficiales posteriores. Tuvo una importancia extraordinaria en la promoción del arte nuevo, pues la vía oficial era el único camino para que el arte emergente pudiese darse a conocer fuera de los circuitos más restringidos.

[7] Arte, política y polémica conformaron un todo indisoluble en este certamen, lo que provocó numerosas reacciones opuestas al régimen que lo convocaba. Eran las llamadas "contra-bienales". La más famosa fue la de París que partió de la iniciativa de Picasso. Denunciaban que estos certámenes no eran más que un pretexto para acercarse a Estados Unidos y esconder así la miseria que invadía al pueblo español.

no tardó en llegar y la prensa del momento se hizo eco de la llamada "locura de los artistas" publicando artículos de varios expertos, como el escrito por el psiquiatra López Ibor, en la revista *Índice*. Artículo que Saura contestaría haciendo una férrea defensa del surrealismo[8].

> Hoy se llama surrealismo a todo lo que se hace "fuera de lo normal" (…) Es preciso que en España se sepa enfocar convenientemente el problema del arte moderno. Digamos claramente: el artista es bueno cuando lo es, estando o no loco (…) No es verdad que la labor del surrealismo haya sido exclusivamente negativa. No es verdad que el surrealismo haya muerto (Saura, 15 de febrero de 1952 en Cabañas, 1996: 563).

En el fervor de la disputa, la modernidad era el equivalente al antifranquismo. Se produjo una identificación entre vanguardia artística y vanguardia política. Y en este contexto tomó especial relevancia la figura de Dalí[9]. El pintor que junto con Picasso y Miró había destacado por su "invención libertaria", se convirtió, para Saura, en un traidor por sus continuos elogios hacia el franquismo:

> Su primera aparición en público en aquella España triste y mortificada que comenzaba a asomarse al mundo, fue con motivo de una conferencia –a la cual asistí– en la que bajo apariencias divertidas, denigró a Picasso. Dalí, como lo supimos poco después, continuaba de este modo traicionándose a sí mismo. Cada declaración suya era una ofensa a la libertad y a la ruptura que unos pocos defendíamos contra viento y marea (Saura, 2001, 42-42).

[8] No podemos olvidar que el surrealismo había levantado numerosas antipatías por haber sido un movimiento ligado a la política en la década de los treinta y de clara consideración laica. Además, se trataba de una plástica ya superada para muchos.

[9] Dalí había vuelto a España en 1948 y su retrospectiva fue el gran colofón de la Bienal de 1951. El éxito se debió, sobre todo, a la polémica que había suscitado la conferencia "Picasso i yo" en el teatro María Guerrero, en la que manifestó su adhesión al franquismo, así como su acuerdo con las declaraciones de Álvarez Sotomayor y donde criticó el comunismo de Picasso y su oposición a participar en el certamen.

Otra de las polémicas del período estuvo polarizada por la figuración y la abstracción. De nuevo, dentro del marco de la revista *Índice*, se inició un encendido debate entre Antonio Saura y el crítico Luis Trabazo. Todo comenzó a partir de una carta del artista enviada al director de la revista en la que le acusaba de defender el arte figurativo por encima del abstracto y que desencadenó un largo intercambio de posturas sobre el tema. El debate también tuvo eco en otra de las publicaciones más candentes del momento: *La Estafeta Literaria*. En ella, el crítico Manuel García Viñó publicó una serie de entrevistas con el título "La Verdad y la Máscara del Arte Nuevo", en la que Saura realizó una encendida defensa de la abstracción.

El arte abstracto había supuesto el claro afianzamiento del informalismo. La abstracción era el símbolo de la modernidad y su ambigüedad formal se adecuaba a la perfección al paradójico contexto de postguerra y a los pilares sobre los que se sostenía el régimen: "Espiritualidad, españolidad y ambigüedad ideológica" (Díaz, 2013: 239). La identidad nacional se convirtió en algo exportable, lo que permitió el acercamiento a Europa y Estados Unidos. No obstante, en la construcción del relato del informalismo español, se priorizó el argumento basado en las raíces hispánicas. Así, para los críticos españoles del momento, Saura sería el máximo representante de la ascética española[10].

El triunfo del informalismo estuvo avalado por los premios conseguidos en las Bienales de sao Paulo (1957) y Venecia (1958). Su éxito supuso el reconocimiento oficial del arte abstracto y su

[10] Para este aspecto resulta muy esclarecedor el ensayo *La pintura informalista en España a través de los críticos* publicado en 1961 por la Dirección General de Relaciones Culturales. En él, se loaron esas esencias de lo español presentes en este tipo de pintura y se omitieron las referencias internacionales.

promoción[11] fue llevada a cabo por el propio Estado. Fue un estímulo para estos jóvenes artistas que habían creado la expectativa social de un cambio en aquella España reprimida. De alguna manera, los artistas de El Paso recuperaron algunos de los temas que habían obsesionado a los miembros de la Generación del 98. El "problema de España" quedaba unido a las preocupaciones propias del existencialismo. Las continuas referencias, plásticas y escritas, de Saura a la pintura de Velázquez y Goya reforzaron el enlace de los informalistas con la gran tradición pictórica española. Goya, padre del arte moderno, pero también era aquel pintor que había muerto en el exilio. El prototipo de artista ibérico cuyo acento estaba en la expresión, el drama y la tragedia. Y es que como recordaría Saura a Santiago Amón, el comisario Luis Gonzáles Robles les solía decir lo siguiente: "Quiero cuadros muy grandes, muy abstractos, muy dramáticos y muy españoles" (Amón, 1978). Una argumentación de clara legitimación histórica e hispánica y cuya protesta resultaba inofensiva para la dictadura. Por ello, se ha hablado de un colaboracionismo casi parasitario (Marzo, 2010: 102).

Apoyados o no por el gobierno, mostraron al mundo su grito de rebeldía. El Paso nació como "acción", como una "necesidad moral" que pretendía crear un "nuevo estado de espíritu" (Saura, 1957 en Tudelilla, 2008: 314). Fue el reclamo de un sistema del arte inexistente en aquellos momentos. Tuvieron una impresionante repercusión a nivel internacional. Sin embargo, estos éxitos de la vanguardia española contribuyeron al debate sobre las relaciones entre el informalismo y el franquismo. Tras haber conseguido la proyección

[11] Otra de las iniciativas por parte del Estado como promotor, fue la creación sobre el papel del Museo de Arte Contemporáneo, días antes de la inauguración de la Bienal de 1951. No obstante, también hubo algunas iniciativas de carácter privado como la exposición colectiva *Arte fantástico* que organizó Antonio Saura en febrero de 1953 o la creación del Museo Abstracto de Cuenca en 1966 por parte de Fernando Zóbel.

internacional, muchos de estos artistas decidieron no volver a colaborar más con el régimen. De este modo lo recordaría Saura:

> Solamente participé una vez en una exposición oficial española, en la Bienal de Venecia de 1958, y de común acuerdo con Antoni Tàpies, Eduardo Chillida y mis compañeros del grupo El Paso que fundé en Madrid en 1957. Una actividad que difícilmente se puede calificar de franquista, sino más bien de franca oposición al régimen (1999: 19-20).

Para algunos el agotamiento del informalismo se debió a la pérdida de su capacidad de denuncia por la ausencia de cualquier referencia crítica; para otros, era un arte que había sido asimilado por el régimen como su imagen estética de cara al exterior. Y es que "cuando ya no hay bofetada, agresividad ni escupitajo, cuando el silencio ya no grita, esta pintura deja de tener sentido" (García Felguera, 1996: 232). El Paso se disolvería en mayo de 1960. Para Saura, había una mayor necesidad de acción política que se realizaría "en diferencia ideológica, individualmente" (Saura, 2004: 125-126). Es lo que Bozal y Llorens llamaron "crisis en la confianza ética" (1976: XVII). Sin embargo, las raíces teóricas del informalismo seguían siendo válidas por su condición testimonial.

4. Armas de papel

4.1. Antonio Saura y *Estampa Popular*. Un arte de compromiso

El realismo es un término complejo y polisémico. Quizá lo más acertado sería aquello que dijo Valeriano Bozal: "para hablar de realismo, no hay que hablar de realismo" (1976: 111). Y es que realismo y compromiso eran eso, términos comprometidos, pues lo que se exigía era la acción y la denuncia, para el pueblo y para la vida, aun poniendo ésta en peligro. Hablamos de un realismo de actitudes, porque el arte debía estar hecho desde la realidad. Se trataba quizá de optar por un arte más político que experimental, capaz de expresar un nuevo estado de conciencia social y política:

> Existen muchas realidades, pero existe también la realidad del hombre sumergido en ellas (…) Existe, sobre todo, un problema social sin resolver, un peligro de catástrofe sin zanjar, una injusticia que combatir y muchas otras cosas que me callo. No vivimos en otra época más que en la nuestra, y el horno no está para bollos (Saura, 2004: 57).

Por ello, artistas como Saura tenían cabida dentro de *Estampa Popular*, ya que el único aglutinante necesario dentro del grupo de grabadores era una actitud de clara oposición al régimen franquista. De esta manera, su propuesta se enriqueció de un amplio repertorio de imágenes y artistas que procedían de tendencias muy distintas. Figuración como estética asociada al realismo pero, para *Estampa Popular*, ese "realismo" no obedecía a cuestiones formales, sino a una actitud ética y política:

> Entre el realismo de tintes expresionistas e influencias picassianas de los campesinos de Ortega o Zamorano, la actitud neorrealista de Palacios Tardez y Valdivieso, el realismo (llamado "épico") constructivista de los obreros industriales de Ibarrola, (…) el realismo próximo al pop de Anzo (…) ¿Y en qué realismo situar a Antonio Saura? (Gandía Casimiro, 1996: 11).

Estampa Popular [12] es la historia de aquéllos que se negaron a pintar de rodillas, a pesar de las consecuencias. Surgió en una España que mostraba las heridas sangrantes del hambre, la represión, la injusticia y el desarraigo. Nació a finales de los cincuenta, en el momento preciso, cuando el movimiento social antifranquista comenzaba a tomar cuerpo con las revueltas estudiantiles y el movimiento obrero. Sus componentes no coincidían en edad, formación ni es presupuestos estéticos, pero compartían una misma conciencia: el compromiso con la sociedad.

[12] El grupo de grabadores nació en Madrid en abril de 1959. Le reunión fundadora estuvo presidida por José García Ortega, Pascual Palacios Tardez, Ricardo Zamorano y Dimitri Papagueorguiu, entre otros. Un arte crítico que empuñó la gubia como instrumento de denuncia y cuyo germen se extendió en menos de cinco años por todo el país, fundándose otros grupos en Cataluña, País Vasco, Andalucía o Valencia.

Frente a la "España, una, grande y libre" cantada por el Régimen, lo que *Estampa Popular* pretendía era la expresión de una denuncia[13] exclamada en múltiples voces y crear un arte para todos. La revitalización del grabado fue una de sus grandes aportaciones como opción más viable para generar una conciencia política. Sin embargo, eran pocos los que tenían conocimientos técnicos sobre él. Saura se inició en el arte del grabado gracias al artista griego Dimitri Papagueorguiu, miembro del grupo de grabadores de Madrid, que poseía un taller calcográfico.

Fiel a su lenguaje expresionista, lo que se ponía de manifiesto era el poso realista y el carácter comprometido de su estética. Las primeras obras con las que Saura colaboró con *Estampa Popular* fueron los tres linograbados de 1961para el libro homenaje a Miguel Hernández, proyectado por el grupo de Madrid. Se trataba de un retrato del poeta y dos grabados para poemas, uno de ellos no identificado; la estampa *Como el toro he nacido para el luto* mostraba al hispánico animal alzándose amenazador sobre sus cuartos traseros simbolizando el peligro fascista. En él la premonición de la tragedia y el cruel destino de España están presentes[14], sin renunciar a su personal vocabulario artístico.

Mismas técnicas y mismos temas. Pero lo que verdaderamente caracterizó a *Estampa Popular* fue la libertad de estilo. Se trataba de hacer las cosas *con* libertad, sin consignas, pero no *en* libertad,

[13] La crítica ya no se hacía desde el exilio, sino que las voces de la disidencia se escuchaban desde el interior del propio país. Éstas fueron respaldadas por el Partido Comunista Español que nunca impuso ninguna consigna estética o temática, pero se identificaba con las imágenes proyectadas por el grupo. De este modo lo expresó Saura: "Colaboré, aun no siendo militante, con el Partido Comunista Español, dado que en aquellos momentos dicho partido era la fuerza política más coherente de la oposición española" (1999: 20).

[14] Hay algo de ese torrente de compromiso llevado a cabo por los artistas del bando republicano y también de ese grito expresado en 1959 por el artista que conserva hoy el Museo Reina Sofía y que recuerda al miliciano de Capa o al hombre de la camisa blanca de *Los fusilamientos del tres de mayo* de Goya.

pues ése era el objetivo que pretendían conseguir. Muchos de estos grabadores junto a otros artistas, como Saura, colaboraron en la ilustración de los proyectos de la editorial *Ruedo Ibérico,* fundada por un grupo de españoles exiliados en París y encargada de unificar la oposición antifranquista del exilio y el interior. Algunas de estas obras publicadas con ilustraciones de los miembros de *Estampa Popular*[15] fueron: *Versos para Antonio Machado*, ilustrado íntegramente por los grupos de Madrid y Sevilla; *España canta a Cuba* que combinaba imágenes de Saura, autor también de la cubierta, con otras de Millares, Arroyo y Haro y miembros de *Estampa Popular* como Zamorano, Ortega y Francisco Mateos; o *España hoy* en la que la portada[16] fue realizada por Saura y en su interior había dibujos de Ortega, Zamorano y Cristóbal, así como estampas de Mesa, Duarte, Ortega, Ibarrola, Calvo o Saura.

Las exposiciones internacionales jugaron un papel fundamental en la difusión del ideario de *Estampa Popular* y en la sensibilización de la opinión pública en el extranjero. La más importante de todas fue la considerada como el canto de cisne del grupo a nivel internacional: *España, Vanguardia artística y Realidad Social (1936-1976)*, dentro del marco de la Bienal de Venecia de 1976. Saura formó parte del comité organizador de aquella muestra que buscaba poner de manifiesto cuál había sido el verdadero relato

[15] Un aspecto que debemos señalar es que, si bien estas imágenes fueron también elegidas para las exposiciones de *Estampa Popular*, en estos libros nunca figuraba el nombre del grupo, tan sólo se mencionaba, y no siempre, el autor. ¿Sería una iniciativa no aprobada por todo el grupo o una forma de protección por tratarse de la adscripción a una publicación que estaba prohibida y que habían sido tildadas de "sucias" en el Boletín de Información Bibliográfica?

[16] Años más tarde, concretamente en 1968, esta imagen fue la portada de la revista *Nuestra bandera* del PCE. La portada era una multitud de rostros, un concepto de gran calado en la época y en los artistas. Suponía el derecho a ejercer la libertad de poder manifestarse, un derecho prohibido por la dictadura.

del arte español en los últimos cuarenta años, al margen de discursos oficiales[17].

Sin embargo, tras la muerte de Franco, *Estampa Popular* tuvo que plantearse su continuidad. Debían averiguar si habían nacido como un grupo de oposición antifranquista o si su objetivo iba más allá y podían seguir señalando aquellos problemas que se producirían en la transición hacia la democracia. Pero este propósito se diluiría con la llegada del nuevo gobierno. Su última exposición con "afán de combate y de presente" (Haro, 2010: 348) fue la organizada en la Casa de Campo en 1981. Con la llegada de la democracia, la utopía emprendida contra el franquismo dejaba de tener sentido.

4.2. Una obra gráfica que sueña justicia

El arte era ese "arma cargada de futuro" que había proclamado el poeta Gabriel Celaya. Futuro por el que había que luchar aunque fuese con cierta desesperanza. Debemos tener en cuenta que la oposición de Antonio Saura hacia el régimen se hizo más explícita en su obra gráfica que en su pintura. De este modo, podemos destacar la serie *Mentiras y sueños* (1962)[18] con grotescas figuras que ilustran los desastres de la guerra civil; un dibujo para el libro de poemas *España canta a Cuba* (1962); tres linograbados para el proyecto del libro dedicado a Miguel Hernández dentro de *Estampa Popular* de Madrid; el heliograbado *Para Alberti, para España* (1976) en la carpeta publicada en Italia por Giulio Carlo Argán y en homenaje al escritor exiliado que no volvería a España hasta 1977; una litografía, *General* para el Museo Internacional Salvador Allende, que retrata al dictador chileno Pinochet o la

[17] La Bienal de 1976 fue la recuperación del valor simbólico de la vanguardia subyugada por el franquismo y establecía un camino para la futura democracia.

[18] Según Weber-Caflish, Saura los creó en una fecha posterior, en 1970, a pesar de que lo indique así en sus escritos (Weber-Caflish, 2009: 329).

serigrafía *Tejero* para la obra colectiva que ilustraba la Constitución española de 1978. Lo cierto es que cuando Saura quiso combatir de manera más tajante el franquismo, lo hizo al margen de su pintura.

5. Saura, el monstruo de los mil ojos

Decía Moreno Galván que la obra de Saura parecía "una *theologia diabolis* que pretendía echar los cimientos de una nueva moral" (1971 en Calvo, 1985: 723). El monstruo emergió de su pintura no como evasión de la realidad, sino para permitirnos un mayor contacto con ella. Encarnaban la construcción de una idea cuya forma surgía de lo informe. Un proceso de destrucción y construcción en el que el interior afloró desde el grito y el silencio, como una estrategia para asumir el dolor y afrontar las obsesiones.

Saura pintó monstruos, pero antes de encarnar la pesadilla, eran estructuras rigurosas que servían de soporte en la búsqueda de identidad. El pintor se reconocía en aquel monstruo que deambuló durante décadas, para mostrar el paso del tiempo y sus consecuencias, como un Dorian Grey al observarse en su retrato. El artista no abandonó nunca la figuración. La figura humana fue el centro fundamental de su pintura para no dejarse arrastrar por el abismo y dar salida a los miedos interiores. Un exorcismo pictórico para dominar sus obsesiones, tanto eróticas como políticas o estéticas. Un relato especular donde el espejo es capaz de reflejar belleza, pero una belleza obscena que nada oculta. Su lección de abismo demuestra que el temor es superado por la fascinación del monstruo. Un ser cuya imagen responde a su propio determinismo, para mostrarnos todas las posibilidades de dinamismo del cuerpo humano (Saura, 2004: 19). Cuerpo y rostro. Rostro y ojos. Sus personajes nos miran en medio de la protesta de ese mundo exasperado y reclaman nuestra mirada. Mirada cruel. Saura mira al monstruo directamente a los ojos e intenta "liberarse del peso de

la historia" (Ríos, 1991: 139). Un ojo que se siente, en reciprocidad, mirado por el mundo. "Vanguardia"… *Avant-garde*… *Regarder*… Volver la mirada hacia atrás para verificar la Historia. Y es que como dijo Ángel Crespo, Saura es "el pintor que se dio de bruces con la revuelta y sobrecogedora realidad de nuestro tiempo" (8 de junio de 1962: s. p). El choque brutal se produjo en aquel febrero sangriento de 1956, donde una manifestación se saldó con un muerto y provocó la aparición de dos damas enlutadas[19], hoy desaparecidas.

En la profusa obra de Saura encontramos, principalmente, cuatro estructuras matrices: las damas, las crucifixiones, las multitudes y el perro de Goya (convertido en el retrato de Goya o en el autorretrato de Saura). En estos temas[20] confluyen lo humano, lo político, lo metafísico y el fenómeno plástico. Unas obsesiones del pozo profundo (Saura, 2004: 75) que parten de aquel primer impacto fraguado en la infancia. "Mi primera experiencia con la pintura al óleo se la relaciona íntimamente con la guerra civil española", diría el artista (1999: 321). Su vida es una muestra de que hay recuerdos que el tiempo no puede borrar. El Prado como "museo de obsesiones hispánicas" (Cortanze, 1994: 26-27), el olor de los tubos de pintura, los álbumes infantiles de recortes formarían parte de una inspiración que se desbordaría en la convalecencia de una larga enfermedad, un exilio interior de cinco años sobre una cama donde descubriría el arte moderno.

Así, el surrealismo llegó como una liberación contestataria. Su resistencia que no obedecía únicamente a un impulso político, sino

[19] Estas estructuras ya habían aparecido en 1954, sin embargo, a partir de 1956, la paleta se restringe.

[20] Algunos autores como Emmanuel Guigon los ha definido como "campos". Otros, como Valeriano Bozal, sostienen que es mucho más acertado hablar de "temas" por ser un término más restringido debido a la persistencia del motivo. Saura habla de "estructuras" que sirven de apoyo y soporte a su pintura.

a "un modo de relacionarse con el mundo" (Guigon, 1994: 38). Sin embargo, el surrealismo que descubrió en París en 1953 estaba caduco, repleto de referencias del pasado. Su amistad con Simón Hantaï, que le descubriría nuevas formas de experimentación y la lectura la obra de Michel Tapié determinaron su evolución hacia formas más expresivas y espontáneas.

De este modo, surgirían las *Damas*, monstruos femeninos de obsesión seductora, donde Eros y Tánatos confluían en el furor de su trazo. Y es que sin muerte, el mundo sería un mundo sin sexualidad. El pintor liberó a estas *Damas* de tabúes en una España reprimida en la que el cuerpo constituyó una realidad que había que ocultar. Venus primitiva, diosa, madre o prostituta. Todas ellas constituyen su fuente de energía. Un erotismo evidente, fundamentado en lo sexuado e íntimamente unido a la destrucción:

> Yo deseo (...) que a través de esta venus primaria, de este esperpento, de esta obsesión particular, y una situación desoladora que me rodea, se refleje la tragedia de mi país, mi fundamental preocupación de justicia, y una situación desoladora que me rodea. Yo creo –quizá me equivoque– que el motor de mi acción está fundamentalmente aquí (Cirlot, 1997: 205).

Hacia 1959, Saura realizó sus primeras *Crucifixiones.* Son la constante trágica de un cuerpo torturado que se contorsiona y de brazos desesperados y manos crispadas Constituyen el emblema de un sacrificio en el que la redención no existe:

> En la imagen del crucificado he reflejado quizá mi situación de "hombre a solas" en un universo amenazador frente al cual cabe la posibilidad de un grito, pero también, y en el reverso del espejo, me interesa simplemente la tragedia de un hombre –de un hombre y no de un dios–, clavado absurdamente en una cruz. Imagen que como el fusilado de las manos en alto y la camisa blanca de Goya, o la madre del Guernica de Picasso, pueden ser un símbolo trágico de nuestra época (Saura, 2004: 20-21).

Los crucificados nada esconden, el sexo se exhibe proclamando su blasfemia. Y es que como dice Saura, "el milagro cristiano puede ser perverso, contener buenas dosis de oscuridad y de sexualidad reprimida" (1999: 164). El crucificado se alza como el emblema intemporal del sufrimiento. Por esta razón, las crucifixiones constituyeron uno de los tópicos más frecuentes en los años posteriores a la guerra. Eran, ante todo, un fenómeno estrictamente humano: "Símbolo de todos aquellos humillados, encarcelados y ajusticiados a causa de sus ideas…" (Surlapierre, 2002: 50).

Pero la protesta también podía ser encarnada por la multitud, ese rumor de masas. Saura confiesa su motivación: "He querido, por otra parte, reflejar en estas grandes pintura el clamor de las masas humanas atraídas como a un fanal culto, por una protesta o un fanatismo, por una indignación o una súplica" (1992a: 46). La multitud como un acontecimiento en el que se reclama una expresión carente de voz. Saura suprime la narración para plasmar un mar de rostros que únicamente clavan su mirada en nosotros. Este interés por la masa guarda relación con la privación del derecho de reunión y manifestación durante la Dictadura. Y es que, tal y como señala, Bozal, la multitud fue uno de los grandes protagonistas políticos de esos años (2004: 18-19).

No obstante, su mayor obsesión fue *El perro de Goya*, "el cuadro más bello del mundo" (Saura, 2000: 211). Ese "perro crucificado de la infancia" (Cortanze, 1994: 34), sumergido en sombras, que emerge tras un montículo. Su simplicidad nos produce una gran inquietud: "Es la imagen más terrible de la soledad y del grito prolongado. (…) Es realmente la imagen del hombre actual" como declararía Saura a Julián Ríos (1991: 118-119). El cuadro revela en su reflejo nuestra propia subjetividad. Y sin embargo, para Saura, "la cabeza del perro asomándose (…) no es otra cosa que el propio Goya contemplando *algo que está*

sucediendo" (1999: 308). Ante todo es la angustia del hombre moderno ante el presagio: "Realmente refleja nuestra época de un modo admirable, ¿no? Para empezar, porque siempre reina la ambigüedad" (Ríos, 1991: 118).

Y es que no podemos olvidar que la figura de Goya es contradictoria y ambigua. En las *Pinturas Negras* hayamos una "intemporalidad histórica" (Saura, 1999: 292), al igual que los monstruos de Saura se convierten en arquetipos atemporales. "Arte para sí mismo" (Saura, 1999: 272). Lejos del juicio ajeno. Son el triunfo de la pintura en libertad cuyos crueles borrones no son sino sinónimo de vitalidad (Saura, 1999: 324-328). El monstruo de Saura se convierte en el perro de Goya. Esta acción le permite "la posibilidad de transmutarse en el propio Goya y, como Goya, obligarnos a mirar, a reflexionar, a sentir" (Lomba, 2004: 10), a observar eso que ocurre durante el Tres de Mayo, por ejemplo.

Pero Goya no será el único protagonista de su galería de ancestros. Brigitte Bardot, Felipe II, Rembrandt... *Remembrandt.* Rememorar la historia a través de sus mitos que se alzan como fantasmas. Espectros que se hacen presentes en el mundo de los espejos reflectantes (Saura, 1992a: 67).

Saura saluda a la historia del arte y la refuta al mismo tiempo. Revelan la dialéctica del terror y la fascinación. Este aspecto se manifiesta de forma muy clara en el *Retrato imaginario de Felipe II* (1966), considerado como uno de los legitimadores del Régimen franquista. Lección de historia. Su sueño de la razón produciendo quimeras, pues como él mismo dijo: "Quisiera pintar seres fértiles, hechos más de amor que de destrucción, toros sin sangre y alegrías verdaderas. No debo saber hacerlo, o quizás ya lo he hecho sin saberlo" (Saura, 1992a: 77).

6. Recuperar la lágrima roja de Bergamín. *Contra el Guernica: Odio… Detesto… Desprecio… Admiro*

Picasso nunca tuvo un discípulo personal. Sin embargo, su figura marcó profundamente el arte del siglo XX. Para muchos, su grandeza se puede calcular por el número de debates que suscitó. Uno de ellos lo protagonizaría su obra más emblemática: el *Guernica*, "exiliado" durante más de cuarenta años y cuya llegada a España en 1981 no estuvo exenta de polémica. En este contexto, Antonio Saura lanzó su fiero libelo *Contra el Guernica* (1982) con la intención de poner al descubierto la transformación de su poder simbólico. Un texto profundamente político, muy implicado en el contexto social de un país que hablaba de concordia y democracia a través del acuerdo tácito del olvido y en el que Saura apeló a la concienciación, la responsabilidad y a la memoria.

Una de las lecciones que emana de la obra del malagueño es que lo increíble y lo monstruoso también forman parte de la realidad. El grito fue el sonido de la época. Un grito que sonaría con más fuerza el 26 de abril de 1937 cuando la Legión Cóndor asoló la villa de Gernika. Fue el primer bombardeo indiscriminado de civiles en suelo europeo. Picasso ya tenía su tema[21]. Martirio, crucifixión y llanto envolvían la atmósfera de esa pintura que no era un cuadro de historia al uso, pues no había nada que nos aludiese a la batalla. Su verdadera proeza es habernos legado la eternidad del sufrimiento.

> Detesto el Guernica porque no cayó en la trampa del realismo socialista y no trató de "fotografiar la guerra, sino de hacerla desde la propia pintura" (Saura, 1982: 13).

[21] Fue durante la primera semana de enero de 1937 cuando Picasso recibió el encargo de realizar una obra para el pabellón republicano de la Exposición Universal que se estaba preparando el París.

Pero la obra no tuvo hogar dentro de aquella España de Franco. No podía. El final de la guerra civil no había supuesto la llegada de la paz. El régimen no habló de ella, sino que pronto celebraría su primer año de la victoria. Así, tras su periplo europeo, el cuadro partió hacia Estados Unidos e iniciaría una gira que culminaría en la retrospectiva que el MoMA dedicaría a Picasso el 15 de noviembre de 1939. Desde ese momento, la institución sería la encargada de custodiar la obra hasta que ésta pudiera trasladarse a Europa y su seguridad estuviese garantizada con la restauración de la República.

Sin embargo, fue en los sesenta cuando surgió el interés por el *Guernica* por parte de alguno de los miembros del gobierno de Franco. Al mismo tiempo, cientos de intelectuales y de estudiantes se manifestaban, llevando algunos de ellos una reproducción de la obra como emblema de resistencia y oposición al franquismo. Lo que se ha denominado como "el largo adiós" del régimen franquista había comenzado ya por estas fechas. Y en algún momento, se creyó que el *Guernica* debía volver a España. Tras la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, se produjo *El abrazo*[22]. La democracia llegó y aunque hubo momentos muy difíciles en su transición, había "hambre de reconciliación" (Hensbergen, 2005: 325) y pronto se llegó a ese "pacto de olvido", que hoy se pretende recordar a través de la tan controvertida memoria histórica. Es lo que Gómez López Quiñones ha denominado "los trajes políticos del *Guernica*" (2005: 178) que transformaron al cuadro de Picasso en un símbolo del ansiado olvido y la reconciliación entre todos los españoles.

[22] Se trata de uno de los iconos de la transición. *El abrazo* es la obra que Juan Genovés realizó en 1976 a petición de la Junta Democrática para el cartel que pedía la amnistía de los presos políticos y que le llevó a permanecer una semana en la cárcel por ello. En 2003 se convirtió en escultura para homenajear a los abogados asesinados en Atocha y en 2016 pasó a colgar de los muros del Congreso de los Diputados.

> Odio al *Guernica*, consuelo de democracias (Saura, 1982: 9).

Se deseaba normalizar la situación y, para ello, era necesario el regreso de los exiliados. El último, sería el *Guernica*. Sin embargo, la situación era bien distinta y el camino por recorrer largo. El deseo de Picasso de que su obra colgase de los muros del Prado era algo conocido, pero no había pruebas ni documentos que lo probasen oficialmente. Y ahí surgieron las voces de la disputa. Para algunos, el *Guernica* debía descansar en Madrid, en el principal museo español; para otros, la sede debía ser Barcelona, ciudad muy unida a la figura de Picasso o su Málaga natal; por último, estaba Gernika que reivindicaba la obra por razones morales.

> Detesto a los políticos vascos y a Aurelio Arteta que no consiguieron la sustitución de Guernica en el pabellón español de 1937.
> Odio a quienes en Málaga, patria chica del pintor, prefieren que el cuadro en lugar de agusanarse, "se quede en Madrid, para que sea contemplado por muchas más personas".
> Odio especialmente a los vascos y a los catalanes que reclaman insistentemente la goma de borrar del Guernica (Saura, 1982: 42-43).

El 26 de enero de 1981, Adolfo Suárez dimitió de la presidencia del gobierno. El 23 de febrero, el Congreso de los Diputados se reunió para votar la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo. El acto fue interrumpido por el intento de golpe de Estado del teniente coronel Tejero. Y es que el 23-F pudo tener unas consecuencias catastróficas en las negociaciones de la vuelta del *Guernica*, pues recordó la fragilidad del proceso democrático. Sin embargo, el cuadro se revistió de una mayor carga simbólica y el proceso siguió su curso. El 10 de septiembre de 1981, el último exiliado español regresó a su patria[23] a tiempo de celebrar el centenario del

[23] Así lo manifestó el ministro de cultura Íñigo Cavero tal y como se recoge en la crónica "Llegó el último exiliado español, dice el ministro del cultura", *La Vanguardia*, Barcelona, 11 de septiembre de 1981.

nacimiento de Picasso. El *Guernica* pasó a presidir una de las salas del Casón del Buen Retiro, custodiado bajo la atenta mirada de la Guardia Civil y protegido por un cristal blindado. Casi sirvió de hilo de sutura para cerrar una herida que había sangrado desde 1936. "La guerra ha terminado"[24].

Ante esta situación no exenta de polémica, Saura publicó en 1982 un feroz manifiesto titulado *Contra el Guernica. Libelo.* Doscientos noventa aforismos en los que se repetían a modo de anáfora las palabras "odio", "detesto" y "desprecio". Nadie escapó a la violencia de su prosa. El texto generó mucha confusión: "Lo cierto es que no se entendió. Todo el mundo pensó que era una gran broma, una especia de revancha, que yo detestaba al *Guernica* de Picasso y no comprendieron que era un libro que había que leer al revés, exactamente al revés, y que incluso leyéndolo al revés había una cierta y voluntaria ambigüedad" (Ríos, 1991: 178). El artista reivindicó para sí el poderoso instrumento de la ironía y denunció su instrumentalización propagandística. Para Saura, el *Guernica* era la imagen del siglo XX, por ello, creía que su traslado al Museo Reina Sofía devolvería la vida al cuadro. Era, como dijo Tàpies, "como si el arte contemporáneo pudiera estar de nuevo en presencia del padre" (Saura, 1992b).

> Detesto a los dos Antonios del arte español, Tàpies y Saura, tísicos de formación, compañeros de viaje, hijos bastardos de Picasso y pintamonas en el ejercicio de la fama (Saura, 1982: 22).

El *Guernica* había sido elevado a los altares como un símbolo, sin embargo, para Saura, no debíamos olvidar su potencial como obra de arte. Se trataba de ese "arte en situación"[25] en el que se reivindicaba el acto de la creación por encima de la obra en sí y

[24] Así rezaba el titular del editorial de *El País,* Madrid, 11 de septiembre de 1981.

[25] Concepto acuñado por Proudhon en su obra *Del principio del arte y su destino social* (1865).

con el que existía una responsabilidad moral. El arte no podía ser ajeno a su contexto. Las obras son hechos históricos, pero "ninguna obra del pasado respira verdaderamente el presente", diría Saura (2004, p. 52). Y es que para el artista, el mensaje de una obra no permanecía invariable al paso del tiempo. En 1937, el *Guernica* en París tenía un significado; en 1939, en Nueva York, otro; y en 1981, en Madrid, otro bien distinto.

> Detesto al Guernica porque en su regreso "no ha habido intencionalidad política" (Saura, 1982).

El cuadro llegó el 26 de julio de 1992 a su nuevo destino. Así, a propósito del traslado al Museo Reina Sofía, Saura escribió el artículo "Réquiem para el Guernica" para el diario *El País.* En él, siguió con la misma retórica de su libelo y vertió toda su ira en forma de sátira contra quienes habían contribuido de nuevo en el circo del *Guernica:*

> Detesto imaginar qué hubiera opinado Picasso si hubiese sabido que el *Guernica* llegaría a España en un régimen monárquico, protegido con la Guardia Civil, siendo Calvo Sotelo presidente del gobierno y un cura director del Museo del Prado, habiendo sido encerrada la pintura en una urna cristalina bajo la protección permanente de las metralletas, y años más tarde en una pecera antibalas por capricho de un Gobierno socialista antimarxista (Saura, 1992b).

Lo que verdaderamente se extrae de sus letras es la necesidad de "desacralizar"[26] la obra y reincorporarla al discurso de la historia del arte, dejando atrás el espectáculo de consumo que la convirtió en una estampa multiplicada hasta la saciedad y cuya significación política podía ser manipulada o eliminada.

> Detesto el *Guernica* porque es un cartelón y porque como sucede a todo vulgar cartelón su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito (Saura, 1982: 7).

[26] Walter Benjamin ya había denunciado los peligros que la amenazan a la obra de arte en la era de la reproductibilidad mecánica. Y es que ésta termina por perder su aura.

Para Saura, era necesario eliminar lo superfluo y así, la obra podría adquirir una nueva trascendencia. Quizá admirarlo sólo como un cuadro. Cuadro hipnótico pero, sobre todo, intenso:

> Desprecio el traslado del *Guernica* porque de esta forma dejará de ser una pintura excesivamente sacralizada para convertirse solamente en un gran cuadro (Saura, 1992b).

En 1997, volvió a publicar en *El País* otro artículo titulado "Para salvar el *Guernica*", como una contestación a las pretensiones del gobierno vasco de incorporar el cuadro a la colección del recién inaugurado Museo Guggenheim de Bilbao aludiendo motivos morales: "nosotros recibimos las bombas y ellos se quedan con el arte" (Saura, 2000: 252). Una expresión que Saura tildó de "tramposa, demagógica, que demuestra el desconocimiento de una obra tan significativa para la cultura española" (2000: 252). Moverlo sería "un atentado cultural" y añadió que "desde el punto de vista simbólico, tiene mucho más poder, mucho más significado de compromiso como está ahora: situado de manera fija en el centro de arte contemporáneo más importante de la nación" (García, 7 de mayo de 1992). El Museo Reina Sofía había elaborado un informe que desaconsejaba su traslado ya que podría perjudicar gravemente a la pintura. Saura señaló que este informe debía bastar, pero además, apuntó que sacarla de su contexto sería banalizarla y convertirla en un "juguete político" (Saura, 2000: 256).

De este modo, Saura nos proporcionó las claves necesarias para el debate. *Contra el Guernica* y los textos derivados de él no son más que una estrategia para "salvar" al cuadro. Muestran una poderosa reflexión sobre la verdadera condición de la obra de arte, los peligros de su manipulación cultural en detrimento de su propio valor como pieza artística y la necesidad de recuperar la capacidad revulsiva del momento en el que el cuadro fue creado ante la sobrecarga significativa del mito en el que fue convertido.

Saura nos los recuerda a través de su prosa violenta… Memoria. Quizá sólo así podamos recuperar la lágrima roja de Bergamín…

> Odio a José Bergamín porque perdió la lágrima del *Guernica* (Saura, 1982: 256).

7. Conclusiones

Uno de los escritos clave para comprender el pensamiento de Antonio Saura es el ensayo "Goya o la contradicción" que el artista escribió. Para Saura, en el maestro de Fuendetodos cabían muchas personalidades, entre el rosa y el negro. Si revisamos sus escritos, vemos cómo Saura habla a través de Goya, de Picasso, de Velázquez, de Pollock… Sus admirados maestros que le ayudaron a configurar su museo imaginario y sobre los que se asienta su pensamiento. En la evolución de Saura encontramos al joven de las férreas defensas en los artículos de prensa; el Saura surrealista que parte a Francia para seguir los postulados revolucionarios del primer manifiesto de Breton y que, sin embargo, encuentra en el informalismo; el fundador del Paso que consiguió revitalizar la anquilosada situación del arte en nuestro país y que supo conjugar cosmopolitismo y españolidad; el Saura más crítico a través de sus grabados y dibujos o aquél más preocupado por el destino de la cultura y el estado de las colecciones nacionales ante la desorientación de la transición política. Y sobre todos ellos, el monstruo de los mil ojos que supo ser. La realidad escrutada por su mirada y convertida en trazos crispados. Pasado y presente se metamorfosean en su producción para darnos una lección ejemplar: a veces, es necesario recordar para poder olvidar, para superar miedos y repercutir en aquél que observa la obra. Por ello, la obra de Saura es realista, no por su condición mimética, sino por el contenido de verdad que alberga.

Por ello, la historia de Saura es la de un compromiso. Para él, el artista debía ser un ser responsable, sobre todo, en aquella España marcada por la más absoluta falta de libertades. Se trataba del reclamo de un ideal, de una necesidad moral, de hacer algo por su país y a la vez, de contar su historia. Su gestualidad se cargó de denuncia para enarbolar la máxima *Nulla aesthetica sine ethica.* Había llegado la hora de hacer frente al inmóvil academicismo y defender el arte realizado por los más jóvenes. El vacío de sus paisajes surrealistas de evasión onírica se cargó de protesta y grito existencial y de él emergieron damas enlutadas y rostros exasperados de ojos atentos. Del sufrimiento del hombre a solas clavado en la cruz al clamor de las masas. Se dio *El Paso* y los artistas españoles conquistaron la esfera internacional con el lenguaje del informalismo. Apoyados o no por el gobierno de Franco, mostraron al mundo su grito de rebeldía. Sin embargo, el debate originado en torno a la instrumentalización oficial provocó que muchos de estos artistas dejasen de presentarse a certámenes oficiales, como fue el caso de Saura.

Así, se fue gestando una cultura de resistencia contra el franquismo en la década de los sesenta. Fue la reivindicación de un ideal que generó expectativas y metas con el fin de dar testimonio de una época y conseguir la ansiada libertad democrática. Algunos de ellos se grabaron con una gubia. Fue el caso de *Estampa Popular,* con el que colaboraría Antonio Saura. No fue un movimiento tradicional en el sentido estricto de la palabra, pues nunca respondió a un estilo común, pero sí a un mismo espíritu: el compromiso ético y político. Tuvo un papel crucial en la creación de una identidad común entre los opositores al Régimen y ayudó a crear un clima de cohesión en la acción conjunta contra la Dictadura, así como en la revitalización del grabado, que haría que artistas como Saura mostrasen un mayor interés por estas técnicas.

La Bienal de Venecia de 1976, surgida en el contexto del inicio de la transición política a la democracia, supuso una revisión de la vanguardia española durante el franquismo. Pero la cultura se encontraba ante un gran vacío y es que no podemos olvidar que la transición fue un período de gran desconcierto político, de cambios sociales y de mucha desorientación. Por ello, se intentó impulsar el mercado del arte y rellenar esos huecos que presentaban las colecciones españolas, pero también se utilizó ese valor simbólico del arte para mostrar una nueva España democrática. Este aspecto lo denunció Saura a través de su libelo *Contra el Guernica*.

Antonio Saura es un artista inclasificable por la extremada riqueza de su universo personal. En su obra, apreciamos una profunda reflexión sobre la responsabilidad de la representación. Sus monstruos surgen como un acto de acercamiento a la realidad, pero son ante todo fenómenos plásticos, estructuras que permiten un sinfín de posibilidades para volcar toda su libertad expresiva. Éste es su verdadero reclamo, "arte para sí mismo", ajeno a condicionantes externos, pero coherente con su propia trayectoria.

Cada obra se construye en una jornada, pero la evolución de la serie abarca años, para mostrarnos qué hay entre el primer cuadro y el último. En cuanto a sus escritos, éstos nos muestran a un artista polifacético, un ávido coleccionista de recuerdos y una persona con un gran sentido de reflexión y de responsabilidad con el mundo que le rodea. Un mundo que amenaza con destruirse… La historia de la intensidad.

8. Bibliografía

ADORNO, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

AGUILERA CERNI, V. (1976). *Arte y compromiso histórico.* Valencia: Fernando Torres Editor.

AMÓN, S. (15/01/1978). "Conversación con Antonio Saura sobre el grupo El Paso", *El País,* 15 de enero [en línea]. Consultado el 1 de julio de 2015 en http://www.santiagoamon.net/art.asp?cod=215

BOZAL, V. (1995). *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura (1939-1990)*. Madrid: Espasa Calpe.

— (2006). *Estudios de arte contemporáneo II. Temas de arte español del siglo XX.* Madrid: La balsa de la Medusa.

— (2014). Compromiso e desinterese. *Filosofía e Revolución.* Pontevedra: XXXI Semana Galega de Filosofía, 21-25 abril [en línea]. Consultado el 8 de junio de 2015 en https://www.youtube.com/watch?v=CIHW_HjFXe0

CABAÑAS, M. (1996). *Política artística del franquismo.* Madrid: CSIC.

CALVO SERRALLER, F. (1985). *España. Medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985. Vols. I y II.* Madrid: Fundación Santillana.

— (2005). *Antonio Saura: Damas,* (cat. exp.), Madrid: Fundación Juan March.

CIRLOT, J. E. (1997). *De la crítica a la filosofía del arte: correspondencia con Canogar, Cela, Cuixart, Chillida, Fontana, Manzoni, Millares, Miró, Oteiza, Puig y Saura.* Barcelona: Quaderns Crema.

CORTANZE, G. (1994). *Antonio Saura.* París: Éditions de la Différence.

CRAMER, P. Y WEBER-CAFLISH, O. (2000). *Saura. L'oevre imprimé/La obra gráfica. Catalogue raisonné*. Genève: Patrick Cramer Éditeur.

CRESPO, Á. (1962). "Ética y estética de Antonio Saura", *Artes* (21), 8 de junio, s. p.

DÍAZ SÁNCHEZ, J. (2013). *La idea de arte abstracto en la España de Franco.* Madrid: Cátedra.

FIDALGO, F. (27/02/1979). "Deseo encontrar un asidero en el pasado, y nuevas formas en el futuro", *El País,* 27 de febrero [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2015 en http://elpais.com/diario/1979/02/27/sociedad/288918010_850215.html

GANDÍA CASIMIRO, J. (1996). *Estampa Popular,* (cat. exp.), Valencia: IVAM Centre Julio González.

GARCÍA, Á. (07/05/1992). "Los pintores españoles celebran el traslado del mural *Guernica* al Reina Sofía", *El País,* 7 de mayo

[en línea]. Consultado el 27 de agosto de 2015 en http://elpais.com/diario/1992/05/07/cultura/705189603_850215.html

GARCÍA R. (24/07/1998). "Antonio Saura habla desde detrás de su muerte", *El País,* 24 de julio [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2015 en http://elpais.com/diario/1998/07/24/radiotv/901231204_850215.html

GARCÍA FELGUERA, M. S. (1996). "Las flores del infierno. Manolo Millares y Jackson Pollock", *Anales de la Historia del Arte* (6), 217-234.

GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, A. (2005). "Ese arte superior: el *Guernica* según Antonio Saura y el recurso de la Guerra Civil", *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura, Vol. 20* (2), 174-189.

GUIGON, E. (2002). *Antonio Saura: crucifixions = crucifixiones* (cat. exp.), Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

HARO, N. (2010). *Grabadores contra el franquismo.* Madrid: CSIC.

— (2010). "Las tradiciones plásticas españolas y el mensaje antifranquista de *Estampa Popular", AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (10) [en línea]. Consultado el 30 de marzo de 2015 en http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=398

HENSBERGERN, G. (2005). *Guernica: la historia de un icono del siglo XX.* Barcelona: Debate.

LEYVA, A. Y BARRENA, C. (2006). *Estampa Popular de Madrid. Arte y política, (1959-1976)*, (cat. exp.), Madrid: Museo Municipal de Arte contemporáneo de Madrid.

LLORENTE, Á. (1995). *Arte e ideología en el franquismo (1936-51)*. Madrid: Visor.

LOGROÑO, M. (09/05/1980). "Antonio Saura, ante su exposición antológica en Madrid: *Nunca he creído en una pintura política*", *Diario 16,* 9 de mayo.

LOMBA, C. (2004). *Saura en las colecciones aragonesas,* (cat. exp.), Zaragoza: Vicerrectorado de Proyección y Cultural y Relaciones Institucionales.

MARZO, J. L. (2006). Arte moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España [en línea]. Consultado el 1 de junio de 2015 en http://www.soymenos.net/arte_franquismo.pdf

MASON, R. M. (1989). *Antonio Saura, Pinturas 1956–1985*, (cat. exp.), Madrid: Ministerio de Cultura–Centro de Arte Reina Sofía–IVAM Centre Julio González.

NÚÑEZ LAISECA, M. (2006). *Arte y política en la España del Desarrollismo* (1962-1968). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

RÍOS, J. (1991). *Las tentaciones de Antonio Saura.* Madrid: Mondadori.

SÁNCHEZ-ALBORNOZ, N. (2004). *Ruedo Ibérico. Un desafío intelectual,* (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes.

SAURA, A. (1982). *Contra el Guernica.* Madrid: Ediciones Turner.

— (1992). *Note book*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos.

— (27/07/1992). "Réquiem contra el *Guernic*a", *El País,* 27 de julio [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2015 en http://elpais.com/diario/1992/07/27/opinion/712188013_850215.html

— (1999). *Fijeza.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2000). *Crónicas.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2001). *Visor.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2004). *Escritura como pintura.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TÁPIES, A. (1975). "¿Pintura-pintura?", *La Vanguardia*, 10-14 de septiembre.

TOUSSAINT, L. (1983). *El Paso y el arte abstracto en España.* Madrid: Cátedra.

TUDELILLA, C. (2008). *El Paso a la moderna intensidad,* (cat. exp.), Toledo: Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha.

TUSELL, J. (1980). *Antonio Saura: exposición antológica 1948-1980*, (cat. exp.), Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

VERGNIOLLE, M. (2008). *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

WEBER-CAFLISH, O. (2009). *Saura por sí mismo.* Madrid: Lunwerg.

VV. AA. (1976). *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976.* Barcelona: Gustavo Gili.

VV. AA. (2010). *¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

VV. AA. (1961). *La pintura informalista a través de sus críticos.* Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.

El Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas. Un intento de Sistematización de sus Colecciones

Carmen Rodríguez Fernández-Salguero
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Las Misiones Pedagógicas, una de las empresas culturales más interesantes del siglo XX por su originalidad, optimismo y compromiso pedagógico, social y artístico, fueron creadas a finales del mes de mayo de 1931. Entre sus servicios destaca el Museo Ambulante, que puede considerarse el proyecto de mayor alcance y repercusión de cuantos se han dedicado a difundir el arte y el patrimonio en el medio rural, de la historia de España.

El presente artículo no es más que una aproximación a las obras que integraron las colecciones del Museo. A partir de las Memorias del Patronato y de los escritos de Manuel Bartolomé Cossío en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y en su obra *Aproximación a la pintura española,* se analiza la lógica seguida por éste en la elección de las pinturas y los grabados. Igualmente se abordan cuestiones fundamentales como el hecho de que optara por copias en lugar de reproducciones mecánicas, se explica la abundante presencia de pintura religiosa y retratos cortesanos en la que fuera una iniciativa republicana y laica, y se estudia el fin del Museo y la dispersión de sus obras tras el levantamiento militar de julio de 1936 y, por consiguiente, la pérdida de la función educativa para la que habían sido creadas.

Palabras clave

Segunda República, Misiones Pedagógicas, Manuel Bartolomé Cossío, Museo Ambulante, educación, arte, pintura española, copias.

THE *MISIONES PEDAGÓGICAS'* MUSEO AMBULANTE. AN ATTEMPT TO SYSTEMATIZE ITS COLLECTIONS

Abstract

The *Misiones Pedagógicas* (Pedagogical Missions) were established in May 1931. It was one of the most interesting cultural enterprises of the 20th century, due to its uniqueness, optimism, and pedagogical as well as social and artistic commitment. Among the services offered by the *Misiones Pedagógicas*, the *Museo Ambulante* (Itinerant Museum) is remarkable. It can be considered as the project with the greatest significance and effect in Spanish history, for it was a project that sought to bring art and cultural heritage to rural areas.

This article is an approach to the masterpieces included in the Museum's collection. Using the board's reports and Manuel Bartolomé Cossío's letters in *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* and his book *Aproximación a la pintura española*, the choice of paintings and prints will be analyzed. Critical questions will also be discussed, such as the decision to include replicas of the paintings instead of printed copies, the abundance of religious paintings and court portraits in the collection, given that the *Museo Ambulante* was a republican and secular enterprise, as well as the Museum's end and the dispersion of masterpieces after the military uprising in July 1936, which led to the loss of the intended educational significance.

Keywords

The Second Spanish Republic, *Misiones Pedagógicas,* Manuel Bartolomé Cossío, *Museo Ambulante*, education, art, Spanish painting, replicas.

* La elaboración de este estudio ha sido posible gracias a la colaboración del Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes, que me ha facilitado el grueso de las imágenes que ilustran este artículo, sin las cuales no hubiera sido posible estudiar la museografía ni identificar algunas de las obras que se exhibieron en el Museo, cuyos títulos aparecen incompletos o incorrectamente citados en las Memorias del Patronato.

Quisiera igualmente agradecer al Archivo del Museo Nacional del Prado el haberme permitido examinar los Libros de Registro de Copistas de los años 1932 y 1933, gracias a los cuales he podido conocer más datos acerca de las copias y su autoría, y al Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Colegio e Instituto Público Ramiro de Maeztu y el Museo Ramón Gaya, por la atención recibida durante las consultas sobre la actual ubicación de las obras.

Sumario

1. Introducción
2. El Museo Ambulante
3. Las colecciones
4. Algunas consideraciones sobre las obras
5. Conclusiones
6. Bibliografía
Anexo

1. Introducción

Las Misiones Pedagógicas han despertado el interés de un nutrido número de estudiosos, que se han aproximado a ellas desde ámbitos como la Historia, la Pedagogía y la Sociología. Sin embargo, son escasas las investigaciones que estudien desde el punto de vista de la Historia del Arte y la Museología uno de sus servicios más extraordinarios: el Museo Ambulante, conocido también, y desde el mismo momento de su creación, como Museo Circulante y Museo del Pueblo[1].

El presente artículo toma como punto de partida las obras que conformaron las colecciones del Museo, para a partir del análisis de

[1] De la amplia bibliografía consultada, prácticamente la totalidad de los estudios se limitan a citar someramente el Museo Circulante como un servicio más dentro de las Misiones, y solo en el mejor de los casos reproducen la información recogida en las Memorias del Patronato. La excepción a este hecho la constituyen los trabajos de: Afinoguénova, 2011; Dennis, 2011 y Rodríguez, 2010.

las mismas, lograr una aproximación a la esencia del proyecto y a los diversos agentes que hicieron posible que esta muestra de generosidad artística se perpetuara en los pueblos. Porque si bien es cierto que el fin último del Museo era mostrar a los campesinos algunas de las obras canónicas del arte español, éstas jugaron un papel si cabe más importante, al convertirse en el medio para un proyecto más amplio que pretendía, al tiempo que alegrar y contribuir al goce estético de los campesinos, hacerles reflexionar y trasmitirles mensajes de orden cívico y moral.

La ausencia de fuentes contemporáneas a las Misiones que expliquen los criterios seguidos por Cossío en la elección de las obras, ha obligado a ampliar la búsqueda a sus escritos de la década de los ochenta del siglo precedente en *B.I.L.E.*[2] y a su obra *Aproximación a la pintura española,* que pese a haber sido escritos casi cincuenta años antes de la creación del Museo, se convierten en la única base sólida para acercarnos a su concepto de pedagogía, su consideración de la pintura española y, más interesante por cuanto tiene relación con el Museo Ambulante, sus gustos personales en materia artística.

Las siguientes páginas no se proponen otro objetivo que estudiar a nivel individual, pero especialmente de manera colectiva, los asuntos y autores expuestos en el Museo Ambulante, para así reivindicar el potencial educativo de unas copias que, habiendo llegado hasta nosotros, hicieron posible que los campesinos se evadieran de su realidad cotidiana, despertándoles la curiosidad y logrando que experimentasen sensaciones hasta el momento probablemente desconocidas.

[2] Se hace referencia a los artículos: "Los cuadros más importantes del Museo del Prado" (Cossío, 1885); "La enseñanza del Arte" (Cossío, 1886) y "Los alumnos de las escuelas de Madrid en el Museo de Pintura. Consejos prácticos para hacer una excursión" (Cossío, 1889).

2. El Museo Ambulante de las Misiones Pedagógicas

La idea de crear un Museo dentro de las Misiones Pedagógicas aparece recogida en el Decreto de 29 de mayo de 1931, por el que se establecen de manera oficial y en el que se expresa la idoneidad de formar "Exposiciones reducidas de obras de arte a modo de compendiosos Museos circulantes que permitan al pueblo, con los recursos antes citados, participar en el goce y las emociones estéticas" (*Gaceta de Madrid*, 1931: 1034). Aunque es en este momento cuando se hace pública dicha voluntad, la idea debía de rondar en la mente de Cossío al menos desde 1882, cuando escribe:

> El niño en la ciudad tiene, señores, el periódico, el teatro, la conversación culta de la atmósfera que le rodea, los museos, una exposición permanente en los escaparates de cada tienda; pero el pobre niño del campo, ¿dónde puede ver jamás una estatua? ¿Quién le dirá que ha habido un Shakespeare o un Velázquez? (Cossío, 1882: 168).

Podemos de este modo afirmar, que si bien las Misiones fueron creadas por el Gobierno de la Segunda República en respuesta a la preocupación extendida entre los intelectuales del momento por el problema de la educación y el acceso a la cultura de la clase obrera y el campesinado, la creación del Museo es una aportación genuina de Cossío, fruto de la afición que profesó por el arte y su fe en que era necesario educar la sensibilidad artística de las personas, pues a su entender, el arte ennoblecía al hombre y le conducía hacia una humanidad mejor.

Así, se creó dentro de las Misiones "un Museo muy pequeñito, muy reducido, muy pobre, pero, al fin, un Museo" (Patronato, 1934: 109), cuyo fin era mostrar a los habitantes del mundo rural una parte del tesoro artístico nacional, que como ciudadanos les pertenecía y que era injusto que siguieran desconociendo.



Fig. 1 – José Val del Omar explicando *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya, desde el balcón del Ayuntamiento de Pedraza (Segovia), entre el 3 y 5 de enero de 1933. Fotografía atribuida a Guillermo Fernández. Fuente: Residencia de Estudiantes.

Con este propósito se llevaron copias de los grandes ejemplos de la pintura española a los pueblos, para dar a conocer a los campesinos el goce estético derivado de la contemplación de las obras de arte y contribuir a su conocimiento artístico, especialmente para aquellas personas que nunca habían estado frente a una pintura:

> (…) para los que viven en aldeas apartadas, los que no han salido de ellas o han salido sólo a las cabezas de partido, donde no hay Museos; los que, si han visto alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros o no conocen ninguna obra de los grandes pintores (Patronato, 1934: 109).

De lo que se deduce que la labor del Museo, más que pretender forjar conocimientos relativos a la Historia o al Arte, aspiraba a que los visitantes, mediante una serie de impresiones y estímulos artísticos, sintieran el espacio expositivo y comprendieran en qué consistía una institución museística, esto es, que aprendieran a ver el arte en el contexto específico de un museo (Mendelson, 2006: 169).

3. Las colecciones

Pese a la idea inicial de llevar por los pueblos una única colección, integrada por doce copias del Museo del Prado y "vaciados notables de escultura, dibujos y cerámica popular" (Anónimo, 1932: 12), finalmente fueron dos las colecciones que se crearon, dado el enorme éxito que tuvo el primer Museo, inaugurado en Barco de Ávila el 14 de octubre de 1932, y que determinó la creación de una segunda colección, expuesta por primera vez al público el 22 de octubre del año siguiente en Villacastín, Segovia (Anónimo, 1933: 3).



Fig. 2 – Copias que integraban el Primer Museo de Pintura. De izquierda a derecha: *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Berruguete; *El príncipe don Carlos*, de Sánchez Coello; *La Resurrección de Cristo* y *Jerónimo Cevallos*, del Greco; *El Sueño de Jacob*, de Ribera; *La infanta Margarita de Austria*, *Las hilanderas* y *Enano con un perro*, de Velázquez; *Visión de san Pedro Nolasco*, de Zurbarán; *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos* y *El Buen Pastor*, de Murillo; *El tres de mayo en Madrid*, *La maja vestida* y *El pelele*, de Goya. Fuente: C.P. e I.E.S. Ramiro de Maeztu, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Residencia de Estudiantes y Museo Ramón Gaya.

La pretensión inicial de llevar otras manifestaciones artísticas además de la pintura, fue modificada por la dificultad que conllevaba su transporte, aunque se decidió que la escultura, junto con ejemplos de monumentos arquitectónicos, se mostraría a través de proyecciones luminosas y láminas:

> (…) Y así veréis en grandes estampas luminosas, que se llaman proyecciones, los templos y las catedrales antiguas, las estatuas, los

> cuadros que pintaron los grandes artistas y que se guardan como tesoro de inmenso valor en los Museos (Patronato, 1934: 14).

De modo que las colecciones finalmente estuvieron compuestas por catorce pinturas cada una –la primera de ellas íntegramente a partir de copias del Museo del Prado y la segunda, con ejemplos también de otras instituciones, como el Museo Cerralbo y el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando–, además de catorce reproducciones de grabados de Goya.



Fig. 3 – Copias que integraban el Segundo Museo de Pintura. De izquierda a derecha: *Santo Domingo y los albigenses*, de Berruguete; *La infanta Isabel Clara Eugenia*, de Sánchez Coello; *Crucifixión* y *San Francisco en éxtasis*, del Greco; *Martirio de san Felipe*, de Ribera; *La familia de Felipe IV*, *El bufón Calabacillas* y *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, de Velázquez; *Fray Jerónimo Pérez*, de Zurbarán; *Sagrada Familia del pajarito* y *El sueño del patricio Juan. La fundación de Santa María Maggiore de Roma*, de Murillo; *El Aquelarre*, *El entierro de la sardina* y *El invierno*, de Goya. Fuente: C.P. e I.E.S. Ramiro de Maeztu, Museu Nacional d'Art de Catalunya y Residencia de Estudiantes.

3.1. Las colecciones de pintura

La preeminencia de la pintura sobre otras disciplinas artísticas, y concretamente aquella que atesoraba el Prado, puede explicarse desde varios posicionamientos. Al margen de la ya citada cuestión del transporte, la pintura permitía unas posibilidades educativas excepcionales, mostrándose como "la más apropiada para establecer las relaciones entre arte, memoria colectiva y vida, que tanto gustaban a los institucionistas" (Portús y Vega, 2004: 42), al

tiempo que era la disciplina artística en la que habían dejado su impronta los artistas más reconocidos del país.

Por su parte, la decantación de Cossío por la pintura española está dentro de las coordenadas del momento histórico y responde al propósito de reconstrucción nacional a partir de la búsqueda de nuevos símbolos de la identidad histórica colectiva (Portús y Vega, 2004: 46). En este sentido es muy reveladora su obra *Aproximación a la pintura española,* que se va a caracterizar, entre otras cuestiones, por la concepción nacionalista de la historia y la búsqueda de los rasgos locales que a su entender, definían la pintura española, diferenciándola de otras escuelas europeas.

Unos años más tarde, en 1889, Cossío publicó un artículo titulado "Los alumnos de las escuelas de Madrid en el Museo de pintura: consejos prácticos para hacer una excursión". Este artículo, aunque dirigido a hacer una serie de recomendaciones a los maestros para su visita al Museo del Prado, va a ser explicativo de la lógica seguida por Cossío en la elección de las obras que conformarían las colecciones del Museo Circulante, fundamentalmente por tres razones. En primer lugar, porque justifica la preeminencia que la pintura española debía ocupar en la visita, que, representativa de una tradición y poseedora de unos valores con los que el público local se sentía identificado, facilitaría la comprensión de los mensajes trasmitidos:

> La pintura, en su historia como en su teoría, será siempre una y la misma para todos; pero lo que de ella importa saber a un niño español, es diverso de lo que interesa a un italiano (…). De aquí el carácter local que, en último término, debe tener toda enseñanza (Cossío, 1889: 5).

En segunda instancia, porque expone que debía mostrarse "lo más original y característico, aquello que no puede encontrarse en otra parte" (Cossío, 1989: 22), lo que concuerda con el criterio

seguido en el Museo Ambulante, pues como se ha especificado, Cossío recurrió a obras de otras colecciones en aras de conseguir lo más representativo de cada artista. Para finalizar, recomendaba escoger dentro de la obra de cada pintor aquellos trabajos que mostrasen lo más genuino del artista en el momento de su máximo desarrollo creativo:

> (…) aquellos que mejor representen las condiciones generales del pintor, lo más característico y significativo de su personalidad artística en el momento en que llega ésta a su total desenvolvimiento; no los que reflejan, ya grados parciales en su educación, ya tendencias peculiares de un periodo de su vida, ya productos de un influjo experimentado (…) (Cossío, 1889: 23).

Siguiendo estos criterios, Cossío se decantará por la pintura española comprendida entre los años finales del siglo XV –pues considera que es en este momento cuando el periodo de vacilación ha concluido y se aprecia un carácter genuinamente español– y el siglo XIX. De lo que se deduce que en el Museo Ambulante no encontraremos obras anteriores al siglo XV, pues según la opinión de Cossío "faltan en la pintura española de los primeros tiempos rasgos propios y sustantivos, o mejor, si tienen, como en razón debe pensarse, no saltan a la vista tan claros que puedan determinarse fácilmente" (Cossío, 1884: 34), y escasos ejemplos del siglo XVIII, en el que el arte pictórico español vegeta por la "postración general, por falta de vitalidad y por la pobreza de ideas para alimentarse" (Cossío, 1884: 39), con la excepción de Goya[3]. Así,

[3] Resulta igualmente significativo el hecho de que el Museo no llevara obra española de los siglos XIX y XX en sus colecciones, pese a la estrecha relación que mantuvo con pintores como Joaquín Sorolla o Aureliano de Beruete, con quienes compartió cierta afinidad en gustos artísticos. Esta decisión, dependiente exclusivamente del criterio de Cossío, va a diferenciar el Museo de otras actividades más "aperturistas" de Misiones, como el Servicio de Música, dirigido por Oscar Esplá, que llevaba una colección de discos de compositores españoles contemporáneos como Chapí, Bretón, Albéniz, Falla y Turina entre otros; el Servicio de Cine, de cuya selección se encargaron José Val del Omar y Cristóbal Simancas, y

el grueso de las colecciones del Museo del Pueblo estará constituido por pintura del Siglo de Oro, en la que según palabras de Cossío, participaron demostrando su genio "los pintores más originales y de más alta representación en España, cuya pintura adquiere, sobre todo por ellos, una poderosa personalidad y el derecho de ocupar un puesto de primer orden en la historia general del arte" (Cossío, 1884: 107).

De este modo, integraban las colecciones del Museo copias de las obras de ocho artistas que pasaban por ser los más representativos de la escuela española. El primero de ellos, por anterior en el tiempo, fue Pedro de Berruguete, cuya pintura, todavía deudora del gótico y con cierto aire arcaico, aunque con tendencia cada vez más hacia las formas del Renacimiento, representaba para Cossío "un ejemplar típico de la primera determinación de la escuela propiamente española" (Cossío, 1885: 303). Las obras escogidas fueron las tablas *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* y *Santo Domingo y los albigenses* [4].

El siguiente autor copiado será Alonso Sánchez Coello, representante de la pintura española en el momento en el que "va adquiriendo sustantividad, a la vez que aumenta el mérito intrínseco y el valor y la perfección de sus obras" (Cossío, 1884: 87). En su *Aproximación a la pintura española,* Cossío reconoce a Sánchez Coello como un artista de primer orden en la realización de retratos, por la elegancia de sus figuras y el dominio de la paleta

que proyectó, forzosamente a causa del corto recorrido de este medio, creaciones contemporáneas como los documentales del propio Val del Omar y películas de Chaplin, o el Servicio de Bibliotecas, entre cuyas obras se incluían poesías de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

[4] En Patronato, 1934: 105-106, a menudo aparecen incompletos o alterados los títulos de las obras, llegando incluso a encontrar autorías que difieren de las convenciones actuales, lo que ha dificultado la tarea de estudio, que en algunos casos solo ha sido posible a partir de las fotografías conservadas en la Residencia de Estudiantes y los Libros de Registro de Copistas del Museo del Prado (AMNP, L14 y L15).

cromática, lo que le valió para seleccionar entre sus obras el retrato de *El príncipe don Carlos* para la primera colección, y el de *La infanta Isabel Clara Eugenia* para la segunda.

El Greco, por quien Cossío demostró una fascinación sin precedentes y a cuyo estudio dedicó varios años de su vida, fue el tercero de los artistas seleccionados para el Museo Ambulante. Para él, "las cualidades de género independiente, de originalidad sustantiva, de talento masculino" (Cossío, 1884: 107) le bastaban para considerarle como uno de los grandes genios de la pintura española. Entre sus obras optó por dos de los lienzos del retablo mayor del Colegio de la Encarnación, con escenas de la *Resurrección de Cristo* y la *Crucifixión*, respectivamente para cada una de las colecciones. Conocedor de su obra y de "la suprema caballerosidad y elegancia que imprime a sus figuras" (Cossío, 1884: 110), quiso que estuvieran presentes otros géneros, como el retrato, a través de *Jerónimo Cevallos* para la primera colección, y una representación de santos para el segundo Museo, con *San Francisco en éxtasis* del Museo Cerralbo, que tenía por uno de los mejores ejemplares de San Francisco del cretense.

Ribera es el siguiente en la nómina de artistas cuyas obras formaron parte del Museo. Cossío, que pronto advirtió el carácter netamente español de su obra –a pesar de su educación italiana–, ensalzó sus composiciones por la energía y el realismo que las caracterizaban, al tiempo que reconoció dos maneras distintas en su pintura: "una en la que se complace en acentuar los rasgos de contraste buscando escenas de dolor, de vejez o de muerte; otra en que representa el aspecto sereno y placentero de la realidad" (Cossío, 1884: 111), y quiso que estos dos estilos estuvieran presentes en el Museo, con el *Martirio de san Felipe*, escena de gran carga dramática para la segunda colección de pinturas, y *El sueño de Jacob*, de estilo más suave, en la primera.

Velázquez, considerado por Cossío como "la representación más alta de la pintura española, y en especial de la corriente varonil y naturalista" (Cossío, 1884: 115), va a ser junto con Goya, el artista más representado en el Museo Circulante, con tres cuadros en cada una de las colecciones. Resulta significativo, no obstante, el criterio seguido en la elección de las obras, que parece anteponer la cuestión temática a los criterios de calidad de las mismas. Así, puede justificarse su elección en un intento de incluir dos retratos infantiles, dos representaciones de personajes de entretenimiento de la corte y dos grandes composiciones. En lo referente a los retratos infantiles, escogió el retrato de *La infanta Margarita de Austria*, a pesar de que lo englobaba con otras obras "que Velázquez debió de tomar de otro pintor, y son muy inferiores" (Cossío 1884: 118) –lo que no dista de la realidad, pues actualmente el retrato se atribuye a Juan Bautista Martínez del Mazo– y para la segunda colección, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo*, que alabó "por su estilo vigoroso, fresco y brillante, con sus característicos tonos grises de plata" (Cossío, 1885: 301). Más sorprendente resulta a los ojos de la historiografía actual el hecho de que escogiera, entre los retratos que Velázquez realizó de bufones y otros personajes de la corte, el de *Don Antonio "El Inglés".* Esta obra, que hoy en día se conoce como *Enano con un perro* y se atribuye a un seguidor de Velázquez, se sabe que en su día gozó de gran éxito, siendo uno de los cuadros de bufones más comentados y reproducidos, lo que justifica su elección por parte de Cossío. El retrato seleccionado para la segunda colección fue *El bufón Calabacillas*. Se termina la nómina de obras de Velázquez con "las dos grandes obras de su tercer estilo" (Cossío, 1884: 120), que constituyen el gran triunfo de Velázquez respecto a la técnica: *Las hilanderas* en el primer Museo y *Las meninas* en el segundo.

Continúan la relación dos obras de Zurbarán, "pintor enteramente local, y en el que se puede contemplar una de las

expresiones más altas y uno de los frutos más puros de la pintura española" (Cossío, 1884: 112), cuyas obras representaban las "dos tendencias más profundas del carácter español, a saber: la pasión de la realidad y la aspiración a la idea" (Cossío, 1884: 112). Para deleite de los campesinos escogió *Visión de san Pedro Nolasco* y el retrato de *Fray Jerónimo Pérez*, de la Academia de Bellas Artes, pues según Cossío, las obras que atesoraba el Museo del Prado no permitían estudiarle ni daban buena cuenta de sus cualidades pictóricas (Cossío, 1884: 115).

Otro artista en cuya pintura Cossío confió para el Museo Ambulante fue Murillo. Esto se debía, en parte, a la alta consideración que tenía del autor, a quien veía como el representante más genuino –junto con Velázquez– de la pintura española. Pero fueron principalmente las características de su estilo las que hicieron que sus obras se adecuaran, como las de ningún otro artista, a la causa popular que pretendían las Misiones. Cossío, en *Aproximación a la pintura española* se refiere a la obra de Murillo como aquella que mejor representa la dirección femenina de la pintura, por el lado dulce y agradable de sus escenas, su sencillez y la ausencia de profundidad de sus obras, que la hacían accesible a personas con una "mediana cultura". De lo que se desprende que Cossío vio en ellas un excelente instrumento de comunicación con el pueblo, puesto que no demandaban una "lenta educación, gusto refinado y madura reflexión para gozarlo" (Cossío, 1884: 121), sino que atraían y fascinaban al común de las gentes, haciéndola merecedora de una gran popularidad. Así, conformaban la primera colección *El Buen Pastor* y *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos*. De esta última obra comentó que "era tal vez el cuadro de más intención de Murillo, por lo cual es para muchos el primero, pero no ciertamente el mejor ejecutado" (Cossío, 1884: 123), lo que hace suponer que su elección responde de nuevo a una cuestión temática,

especialmente conveniente por los valores morales que de ella emanan, al representar a Santa Isabel realizando obras de caridad. La segunda colección, por su parte, contaría con la *Sagrada Familia del pajarito*, que representaba la manera más seca y fría de Murillo (Cossío, 1885: 302) y *El sueño del patricio Juan. La fundación de Santa María Maggiore de Roma*, célebre junto con su pareja por la "naturalidad, corrección del dibujo y maestría en la técnica" (Cossío, 1884: 122-123).

Goya será el último de los artistas representados en el Museo del Pueblo. Entre las obras escogidas no hubo ninguna pintura de temática religiosa, siguiendo el argumento de que "acometió asuntos religiosos y místicos, y no fue feliz en ellos" (Cossío, 1884: 198). Va a ser sobre todo pintura de historia como *El tres de mayo en Madrid*; de género y sociedad –o en palabras de Cossío, "escenas de la vida real y popular de aquella sociedad degradada" (Cossío, 1884: 138) –como *El pelele,* y retratos como *La maja vestida*, donde brilló de modo extraordinario. El segundo Museo incluía *El entierro de la sardina*, *El Aquelarre* y el cartón *La nevada* o *El invierno*, cuya temática se ajustaba perfectamente al Museo dada la cotidianeidad de la escena representada.

3.2. La colección de grabados

Junto a las copias que conformaban cada una de las colecciones, iban catorce reproducciones de grabados de Goya, pertenecientes a cuatro de sus series. Estos grabados, que según el propio Cossío habían hecho célebre a Goya en el mundo, mostraban la faceta más personal del artista: aquella que no respondía a encargos oficiales, sino que surgía de la propia iniciativa del autor.



A ello se unía, además, la cuestión del tamaño de las estampas, que facilitaba las tareas de desplazamiento y montaje. Cuatro de las estampas pertenecían a la serie de los *Caprichos*, en las que haciendo uso de la sátira, denuncia los vicios y supersticiones de la conducta humana, fruto de la ignorancia. Entre ellos estaba el *Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor*, *Que viene el coco*, *Si quebró el Cantaro* [sic.] y *Brabisimo* [sic.].

Fig. 4 – Grabados de Goya expuestos en el Museo Ambulante. De izquierda a derecha: *Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor*; *Que viene el coco*; *Si quebró el Cantaro*; *Brabisimo*; *Qué valor!*; *No saben el camino*; *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla*; *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros*; *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón*; *Disparate femenino*; *Disparate de miedo*; *Los ensacados*; *Disparate alegre* y *Disparate puntual.* Fuente: Museo Nacional del Prado.

Las siguientes estampas formaban parte de la serie *Desastres de la guerra,* monumental reflexión sobre la irracionalidad de la violencia y las terribles consecuencias derivadas de ella, entre las que se expusieron *Qué valor!* [sic.] y *No saben el camino,* ésta última dentro de lo que se conoce como *Caprichos enfáticos*. La visualización de estas obras debió de funcionar como "un acicate para despertar en los campesinos sentimientos de responsabilidad cívica y abrir el debate público sobre cuestiones de justicia, derechos, libertad, etc." (Rodríguez, 2010: 57), contribuyendo a la creación de unos vínculos de identificación y empatía hacia el dolor colectivo, y logrando un sentimiento de responsabilidad ética y comunidad política.

La *Tauromaquia*, serie en la que Goya expone su visión –más trágica que festiva– de las corridas de toros, a pesar de la aparente ausencia de profundidad con la que a menudo ha sido vista, estaba presente en el Museo Ambulante a través de tres estampas: *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla*, *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros* y *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejón* [sic.]. La presencia de la *Tauromaquia* en el Museo tiene su explicación no solo porque se trataba de una tradición definidora del carácter nacional hispano, sino porque ampliamente arraigada en las costumbres, gozaba de gran admiración entre las clases populares.

Los últimos grabados formaban parte de la serie de los *Disparates,* verdadera manifestación del proceso de individualización y del carácter moderno de la obra de Goya, entre los que figuraron *Disparate femenino, Disparate de miedo*, *Los ensacados*, *Disparate alegre* y *Disparate puntual*. Resulta curioso que Cossío seleccionara estas estampas, a pesar de la dificultad de extraer de ellas un significado lógico por la falta de una secuencia

discursiva en la serie, que obliga al espectador a enfrentarse a unas imágenes "para las que carece de código interpretativo, estable o conocido" (Matilla, 2000: 111). Lo que no quita, por otro lado, que pudieran ser admiradas por el público, que se sentiría atraído hacia ellas más por una cuestión sensitiva que intelectual, ante la excentricidad de los temas y su mérito artístico.

3.3. La colección de láminas y proyecciones luminosas

El Museo Ambulante exhibió, además de copias y grabados de Goya, ejemplos de la pintura internacional, fiel a la idea de Cossío de que era necesario "saber que ha habido en el mundo más pintura que la española" (Cossío, 1889: 24). Ante la imposibilidad de realizar copias de estas obras, y dada la fe que depositó Cossío en las láminas como instrumento indispensable para "llenar los vacíos que por necesidad quedan siempre en el conocimiento histórico, desde el instante en que no se pueden ver de un modo directo todos los monumentos originales" (Cossío, 1886: 60), recurrió a los alumnos pensionados por la Junta de Ampliación de Estudios y mandó solicitudes a algunos de los más reconocidos museos de Europa, rogándoles su colaboración en la labor pedagógica de las Misiones, a fin de que enviasen copias de las obras más destacadas de la pintura universal (Anónimo, 1932: 7).

Ello permitió la creación de una colección de diapositivas, que proyectadas en las sesiones nocturnas del Museo, dieron a conocer la obra de importantes artistas europeos, como:

> Fra Angélico, Van Dyck, Holbein, Bronzino, Boticelli [sic.], Leonardo de Vinci, Tizziano [sic.], Rafael, Miguel Ángel, Veronés, Tintoretto, Greco, Rembrandt, Vermer [sic.], Rubens, Velázquez, Teniers, Murillo, Goya, Ingres, Daumier, Degas, Manet, Monet, Renoir, Cezanne [sic.], Gauguin, Van Gogh y otros pintores. (Patronato, 1934: 86).

La proyección de las diapositivas se convertía, de este modo, en el complemento indispensable para conocer la evolución de la

pintura europea hasta prácticamente entrado el primer tercio del siglo XX. Lamentablemente, no volveremos a encontrar en las fuentes mención alguna a dicha actividad, lo que ha impedido conocer cuáles fueron las obras que se proyectaron, así como los museos de procedencia, pero en cualquier caso, da cuenta del amplio conocimiento que tenía Cossío del arte y de la ambición del proyecto.

4. Algunas consideraciones sobre las obras

4.1. Copias manuales en lugar de reproducciones mecánicas

> He visto muchas copias de copistas y son copias que pueden estar incluso logradas con fidelidad, pero en las que, en cambio, el cuadro no ha sido entendido. Yo creo que estas copias tendrían que hacerlas mejor unos pintores, no copistas de profesión, sino pintores (Cossío en Gaya, 1991: 19).

Partiendo de esta premisa, Pedro Salinas, al que Cossío había encargado la convocatoria del concurso para la ejecución de las obras, se puso en contacto con tres jóvenes artistas, a quienes animó a que participaran mediante la realización de una copia de las obras escogidas por Cossío. Se trataba de Eduardo Vicente y Juan Bonafé, que presentaron las copias de *Auto de fe* de Berruguete y la *Resurrección* del Greco respectivamente, y un jovencísimo Ramón Gaya, que reprodujo *El tres de mayo en Madrid*[5]. Estas obras, que compitieron con otras realizadas por copistas profesionales, fueron muy valoradas por Cossío y Salinas, que reconocieron en ellas la expresividad y "afinidad creadora" con respecto a los originales, frente a los trabajos más academicistas y

[5] El trabajo de campo realizado en el AMNP ha permitido, a partir del cotejo de los Libros de Registro de Copistas de los años 1932 y 1933 (AMNP, L14 y L15 respectivamente), sacar a la luz los nombres de otros artistas que intervinieron en la realización de las copias del Museo, entre los que destacan Vicente Ferrer *(La infanta Isabel Clara Eugenia),* Francisco Rodríguez *(Sagrada Familia del pajarito)* e Ismael González de la Serna *(El bufón Calabacillas* y *El entierro de la sardina).*

planos de los copistas, que tenían, en palabras de Ramón Gaya, "cierto aire de tapiz aplastado" (Dennis, 2006, 330-332).

El hecho de que Cossío prefiriera copias manuales en lugar de reproducciones mecánicas, que por aquellos años estaban alcanzando un alto grado de perfección técnica, es significativo en sí mismo. Cossío, que desde el principio tuvo clara la misión que se proponía el Museo y el público al que iba dirigido –un público que si bien había visto reproducciones en revistas o postales fotográficas, nunca había estado frente a verdaderas obras de arte–, quiso que las gentes experimentaran la sensación auténtica de estar en un museo (Xirau, 1969: 260). Por esta razón desestimó las reproducciones, que consideraba reducidas e incapaces de sugerir la idea de lo que es un cuadro, y encargó la realización de las copias (Dennis, 2011:18).



Fig. 5 – Exposición de cuadros de la primera colección del Museo del Pueblo. Vista de la sala con público, hacia 1932. Fuente: Residencia de Estudiantes.

No obstante, la lógica y justificada determinación de Cossío no quedó libre de críticas, como la que le dirigió el por entonces director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Juan de la Encina –pseudónimo de Ricardo Gutiérrez de Abascal– en un mordaz artículo en el que refiriéndose al Museo Ambulante, expresó lo acertado que habría resultado la exposición de reproducciones, más verídicas, fáciles de transportar y menos costosas que las copias:

> En nuestras Misiones Pedagógicas hay algo que yo estimo erróneo tal como se practica, y es ese Museo ambulante de copias de nuestra Pinacoteca del Prado. No creo que deba enseñarse a nadie, ni aun a los espíritus más desguarnecidos de cultura, obras maestras... por medio de copias deficientes de las mismas. Si se quieren mostrar al pueblo las obras maestras de la pintura, hágase, a falta de los originales, no por medio de copias, sino por medio de esas reproducciones admirables que hoy se hacen por procedimientos mecánicos casi infalibles (Encina, 1934: 1).

La dualidad de opiniones representada por Cossío y Juan de la Encina simboliza el debate que surge en este momento en torno a las reproducciones mecánicas, del que da buena muestra el ensayo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* escrito en 1936 y por lo tanto, coetáneo a las Misiones Pedagógicas. En dicha obra el autor reflexiona sobre las técnicas de reproducción –tanto manual como mecánica– y reconoce que en ambas ha perecido el *hic et nunc* de la obra original, esto es, aquello que representa su "existencia única en el lugar donde se encuentra" (Benjamin, 1936: 59). Sin embargo, argumenta que en la reproducción manual se percibe más fácilmente la falsedad del producto con respecto al original, por lo que sentencia que "la reproducción mecánica se afirma con mayor independencia que la reproducción manual con respecto al original" (Benjamin, 1936: 60). Esta opinión de Benjamin parece ser la mayoritaria en un momento en el que las técnicas de impresión estaban llegando a un gran desarrollo, por lo que es necesario reconocer lo inusitado de la realización de las copias, que constituye uno de los rasgos más originales del Museo Ambulante[6].

[6] Esta característica va a diferenciar el Museo Ambulante de otras empresas culturales del momento, como las exposiciones promovidas por pedagogos británicos, en donde se exhibieron colecciones de láminas de arte y de monumentos arquitectónicos en las escuelas; la Asociación Rusa de Exposiciones Ambulantes (1869-1899), en la que se

4.2. Géneros, temáticas y personajes representados en las obras

Otra de las cuestiones que se propone el artículo es desentrañar la metodología seguida por Cossío en la elección de las obras, a pesar de las dificultades que dicha labor implica por la ausencia de fuentes –más allá de sus escritos de la década de los ochenta del siglo XIX– y lo subjetivo de la cuestión. Lo único que podemos afirmar con rotundidad es el deseo de Cossío de mostrar la obra de los artistas más representativos de la escuela española, por lo que podría decirse que sigue, en primer término, la premisa de la calidad artística, aunque como se ha podido comprobar, ésta presente algunas variantes con respecto a la historiografía actual.

El siguiente precepto responde a una cuestión temática. Para esclarecer dicha cuestión, Afinoguénova recurre a la selección de los pedagogos de época tardovictoriana y señala tres particularidades de las exposiciones del *Art for School Association* que Cossío aplicará en su selección. En primer lugar, expone: "They featured works whose subject matter the visitors could immediately recognize" (Afinoguénova, 2011: 28). Así, Cossío encargó obras que representaban a personajes realizando labores cotidianas, como *Las hilanderas,* o insertos en un paisaje, como *El sueño de Jacob* y *La nevada.* La siguiente característica que observa en los educadores británicos es que dieron "more importance to the figures represented than to the underlying subject matter, thus mixing educational etchings (…) and religious paintings and drawings (…) with those whose subject matter would be hard to explain to children (…)" (Afinoguénova, 2011: 28), lo que puede verse de nuevo en el Museo Ambulante, que exhibía obras de

expusieron ya no obras canónicas, sino composiciones realistas creadas por los propios miembros de la Asociación; u otras iniciativas como el Museo de las Misiones Pedagógicas de México, dedicado a exhibir las creaciones locales surgidas de la Escuela de "Acción-Artística"de Gabriel García Maroto (Afinoguénova, 2011: 281 y García Alonso, 2006: 185-200).

contenido moral, como *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos,* religioso, por medio de *La Resurrección* o *La Sagrada Familia con pajarito* y escenas que representaban iconografías o argumentos difícilmente explicables, como *El sueño del patricio Juan* o *Santo Domingo y los albigenses.*

Finalmente explica que Cossío, siguiendo el ejemplo de aquellos, que dieron "more importance to protagonists than to their stories or social extractions" (Afinoguénova, 2011: 28), seleccionó personajes de diversa naturaleza y procedencia social, entre los que figuraron patriarcas del Antiguo Testamento, en *El sueño de Jacob*, santos, como San Francisco o San Pedro Nolasco y algún representante de la jerarquía eclesiástica, como Fray Jerónimo Pérez. Asimismo tuvieron cabida divinidades, como *El Buen Pastor* y deidades mitológicas, en *La fábula de Aracne.* Terminaban por integrar las colecciones retratos de personajes cortesanos, como *La infanta Isabel Clara Eugenia* o *El príncipe Baltasar Carlos*, funcionarios regios como *El bufón Calabacillas* y miembros de otros estamentos sociales, como *Jerónimo Cevallos* y *La maja vestida*, o tipos convencionales como los representados en *El entierro de la sardina* o *El pelele.*

De lo que puede extraerse que Cossío optó por una pintura figurativa, en la que no tuvieron cabida géneros como el bodegón y el paisaje, a pesar de la relevancia que cobró éste último en la pintura de la segunda mitad del XIX y la alta estima que tenían de él los institucionistas, que lo consideraban por su austeridad, carácter moral y pureza, un claro representante del espíritu español (Díez y Barón, 2007: 85). Así, ocupó un lugar predominante la pintura religiosa, con once obras de las veintiocho que integraban las dos colecciones del Museo del Pueblo, seguido del género retrato, representado por diez pinturas. Esta elección, que *a priori* parece que desafiaba la idea perseguida por el nuevo Gobierno de crear

una España laica y republicana, sería matizada al escoger, en el caso de la pintura religiosa, obras que se alejaban de la excesiva carga dramática tan habitual en el Siglo de Oro, y en lo referente a los retratos regios, pinturas que representaban ya no a monarcas y personajes de la realeza en su edad adulta, sino personajes infantiles, que aunque retratados en actitudes solemnes y ataviados con ricos atuendos, no despertaban recelos entre el público, por la inocencia y ternura que emanan dichas creaciones (Rodríguez, 2010: 55).



Fig. 6 – Niños con su maestro viendo el Museo del Pueblo, hacia 1932. Fuente: Residencia de Estudiantes.

Terminaban por completar las colecciones del Museo cuatro lienzos dedicados al tema "género y sociedad", y en un lugar más secundario, la pintura de historia, la pintura mitológica y la alegoría, que únicamente estuvieron representadas por una obra respectivamente.

5. Conclusiones

El Museo Ambulante visitó, para deleite de los habitantes del mundo rural, un total de 176 pueblos de algo más de treinta provincias de España. Aulas de escuela y salones del Pleno Municipal, entre otros lugares cedidos por los Ayuntamientos, modificarían por una semana su uso habitual para convertirse en el escenario de un museo efímero y acoger unas obras de arte que, dispuestas de la manera más atractiva posible, aderezadas con

plantas y cacharros, y acompañadas de fragmentos musicales y amenas explicaciones, fueron vistas por varios miles de personas en cada una de las localidades.



Fig. 7 – Vista de una de las exposiciones del Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas. Fuente: Residencia de Estudiantes.

Pese a la buena aceptación con que la iniciativa fue recibida en los pueblos, el fin del Museo llegaría con el levantamiento militar de julio de 1936, que puso fin a un periodo de profunda fe en la educación y extraordinaria vitalidad cultural y artística, obligando a los misioneros a abandonar la noble tarea adquirida.

A partir de este momento las obras perderán la función educativa para la que habían sido concebidas, pasando a decorar, una vez finalizada la Guerra Civil, nuevas instituciones creadas por el Directorio, como el Museu Nacional d'Art de Catalunya, el Museo Ramón Gaya de Murcia, la Residencia de Estudiantes y el Colegio Público e Instituto de Educación Secundaria Ramiro de Maeztu, donde en la actualidad se encuentran[7].

[7] La ausencia de noticias sobre las obras durante la contienda y en los años inmediatamente posteriores a ella hace verdaderamente compleja la reconstrucción

Actualmente resulta complejo calibrar en qué grado estas creaciones artísticas, quintaesencia de cultura, participaron en el quehacer cotidiano del mundo rural y de sus gentes, debido a la escasez de fuentes, la corta duración del proyecto dada las circunstancias históricas y la imposibilidad de cuantificar una obra dirigida precisamente a no obtener ningún resultado práctico, más allá de propagar diversión y ocio que permitiera el esparcimiento y goce de los campesinos. De lo que sí podemos estar seguros es de que la elección de Cossío no fue en absoluto arbitraria, sino que teniendo en cuenta el público al que iba dirigido el Museo y las carencias del campesinado, demostró su vasto conocimiento en Historia del Arte –al escoger los ejemplos que a su entender mejor representaban el carácter español– y aplicó su experiencia como pedagogo, al exhibir asuntos o escenas con los que el pueblo podría sentirse más identificado y de los que podría extraer alguna enseñanza histórica, política o moral.

El Museo del Pueblo fue el proyecto que llenó de entusiasmo los últimos años de la vida de Cossío y en el que volcó sus más íntimos anhelos, pues representaba una oportunidad inigualable para dar cabida a dos de las constantes que habían estado presentes durante su vida: la preocupación por los habitantes del mundo rural, y su fe en las bondades del arte y en la necesidad de

de su historia. En el caso del Colegio Público y el Instituto Ramiro de Maeztu, las obras debieron consignarse en el momento de su creación, unos días después de que finalizara la Guerra. Será al año siguiente, en 1940, cuando la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN) hizo entrega de cuatro de las copias al Museu Nacional d'Art de Catalunya, aunque en la actualidad una de ellas se encuentre depositada en el Museo Ramón Gaya de Murcia. Más incierta resulta la llegada de las obras a la Residencia de Estudiantes, aunque lo más probable es que tuviera lugar entre 1942 y 1943, cuando provisionalmente se ubica en ella el Colegio Mayor Universitario Ximénez de Cisneros mientras se concluían las obras del nuevo edificio en Ciudad Universitaria, trascurrido lo cual no debió efectuarse el traslado de las mismas, que ocupan desde entonces dicho emplazamiento.

educar los sentimientos estéticos de las personas. Por este motivo, además de por la nobleza y altruismo de su cometido, el Museo simboliza el epítome de la trayectoria de Cossío como pedagogo e historiador del arte, pero sobre todo, muestra a un hombre sensible y concienciado con los problemas de su tiempo, que supo ver el arte como el elemento unificador que pondría en contacto a grupos humanos pertenecientes a mundos completamente distintos, permitiendo el acercamiento de los habitantes del mundo rural a una cultura de la que habían quedado aislados, y propiciando un intercambio de vivencias altamente significativo para el recuerdo de ambas partes.

6. Bibliografía

AFINOGUÉNOVA, E. (2011). "Leisure and agrarian reform: liberal governance in the traveling museums of Spanish Misiones Pedagógicas", *Hispanic review* (2), 261-290.

ARCHIVO DE MISIONES PEDAGÓGICAS. Álbum de fotografías de las actividades de Misiones Pedagógicas, [sin signatura].

ARCHIVO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO (AMNP) (1932). *Libro de Registro de Copistas* 1932, L14.

— (1933). *Libro de Registro de Copistas,* 1933, L15.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. y LÓPEZ, C. (2014). *Manuel B. Cossío a través de su correspondencia 1879-1934.* Madrid: Residencia de Estudiantes.

DÍEZ, J. L. Y BARÓN, J. (2007). *El siglo XIX en el Prado.* Madrid: Museo Nacional del Prado.

BENJAMIN, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

COSSÍO, M. B. (1882). "Carácter de la Educación Primaria. Escuelas rurales y urbanas", en J. XIRAU (1969): *Manuel B. Cossío y la educación en España*. Barcelona: Ariel, 168-169.

— (1884). *Aproximación a la pintura española.* Estudio preliminar y notas de A. M. ARIAS DE COSSÍO. Madrid: Akal, 1985.

— (1885). "Los cuadros más importantes del Museo del Prado", *B.I.L.E.*, Año IX, 301-303.
— (1886). "La enseñanza del Arte", *B.I.L.E.*, Año X, 57-62 y 100-101.
— (1889). "Los alumnos de las escuelas de Madrid en el Museo de Pintura. Consejos prácticos para hacer una excursión", *B.I.L.E.,* Año XIII, 5-6 y 22-25.
DENNIS, N. (2006). "El Museo del Pueblo", en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (comisario E. OTERO URTAZA) (2006), (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 329-345.
— (2011). "Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas", *Escritura e Imagen*, *vol. 7,* 15-26.
ENCINA, J. DE LA (GUTIÉRREZ ABASCAL, R.) (12/05/1934). "Escuela de 'Acción Artística'", *El Sol,* 12 de mayo de 1934, 1.
GACETA DE MADRID (30/05/1931). Decreto del 29 de mayo de 1931, *Gaceta de Madrid* (150), 30 de mayo de 1931, 1033-1034.
GARCÍA ALONSO, M. (2006). "Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional", en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (comisario E. OTERO URTAZA) (2006), (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 185-208.
GAYA, R. (1991). "Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas (1931-1936). Con el Museo del Prado de viaje por España" en *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (ed. de G. SÁENZ DE BURUAGA) (2003), (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes, 19-35.
LAS MISIONES PEDAGÓGICAS (2006). *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (comisario E. OTERO URTAZA) (2006), (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
MATILLA, J. M. (2000). **"**Approccio ai Disparates di Francisco de Goya", en *Goya* (2000), (cat. exp.), Roma: Edizioni De Luca, 107-111.
MENDELSON, J. (2006). "Archivos colectivos y autoría individual: las fotografías y las Misiones Pedagógicas" en *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936* (comisario E. OTERO URTAZA) (2006), (cat. exp.), Madrid: Residencia de Estudiantes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 159-170.

PATRONATO DE MISIONES PEDAGÓGICAS (1934). *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933.* Madrid: S. Aguirre Impresor.

— (1935). *Memoria de la Misión Pedagógico-Social en Sanabria (Zamora): resumen de trabajos realizados en el año 1934*. Madrid: S. Aguirre Impresor.

PORTÚS, J. Y VEGA, J. (2004). *El descubrimiento del arte español: Cossío, Lafuente, Gaya Nuño: tres apasionados maestros.* Madrid: Nivola.

RODRÍGUEZ CORREDOIRA, P. (2010). *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas.* Tesis Doctoral dirigida por Dru Dougherty. University of California: Berkeley.

S. f. (24/07/1932). "La cultura española bajo la República", *El Sol,* 24 de julio de 1932, 12.

— (14/10/1932). "Misiones Pedagógicas. El Museo Ambulante", *Luz,* 14 de octubre de 1932, 7.

— (15/04/1933). "El Museo circulante lleva por los pueblos de España algunas de las obras maestras de nuestra pintura", *La Libertad,* 15 de abril de 1933, 3.

Anexo

Obras del Primero Museo

EDUARDO VICENTE, *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (copia de Berruguete), 1932. Óleo sobre lienzo, 155 x 92 cm, sin localizar.

RAMÓN GAYA, *El príncipe don Carlos* (copia de Sánchez Coello), 1932. Óleo sobre lienzo, 109 x 95 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

JUAN BONAFÉ, *La Resurrección de Cristo* (copia del Greco), 1932. Óleo sobre lienzo, 238 x 110 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

RAMÓN GAYA, *Jerónimo Cevallos* (copia del Greco), 1932. Óleo sobre lienzo, 65 x 58 cm, sin localizar.

RAMÓN GAYA, *El Sueño de Jacob* (copia de Ribera), 1932. Óleo sobre lienzo, 143 x 188 cm, Residencia de Estudiantes.

RAMÓN GAYA, *La infanta Margarita de Austria* (copia de Martínez del Mazo), 1932. Óleo sobre lienzo, 206 x 146 cm, Residencia de Estudiantes.

JUAN BONAFÉ, *Las hilanderas* (copia de Velázquez), 1932. Óleo sobre lienzo, 152 x 205 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

JUAN BONAFÉ, *Enano con un perro* (copia de Velázquez [seguidor]), 1932. Óleo sobre lienzo, 142 x 107 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

JUAN BONAFÉ, *Visión de san Pedro Nolasco* (copia de Zurbarán), 1932. Óleo sobre lienzo, 145 x 180 cm, Residencia de Estudiantes.

JUAN BONAFÉ, *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos* (copia de Murillo), 195 x 144 cm, 1932. Óleo sobre lienzo, C.P. Ramiro de Maeztu.

RAMÓN GAYA, *El Buen Pastor* (copia de Murillo), 1932. Óleo sobre lienzo, 123 x 103 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

RAMÓN GAYA, *El tres de mayo en Madrid* (copia de Goya), 1932. Óleo sobre lienzo, 144 x 186 cm, Museo Ramón Gaya (Depósito del Museu Nacional d'Art de Catalunya).

RAMÓN GAYA, *La maja vestida* (copia de Goya), 1932. Óleo sobre lienzo, 75 x 150 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya

EDUARDO VICENTE, *El pelele* (copia de Goya), 1932. Óleo sobre lienzo, 199 x 115 cm, Residencia de Estudiantes.

Obras del Segundo Museo

EDUARDO VICENTE, *Santo Domingo y los albigenses* (copia de Berruguete), 1933. Óleo sobre lienzo, 120 x 78 cm, sin localizar.

VICENTE FERRER, *La infanta Isabel Clara Eugenia* (copia de Sánchez Coello), 1933. Óleo sobre lienzo, 115 x 100 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

JUAN BONAFÉ, *Crucifixión* (copia del Greco), 1933. Óleo sobre lienzo, 280 x 148 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

ANÓNIMO, *San Francisco en éxtasis* (copia del Greco), 1932. Óleo sobre lienzo, 197 x 145 cm, Residencia de Estudiantes.

JUAN BONAFÉ, *Martirio de san Felipe* (copia de Ribera) 1932. Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm, Residencia de Estudiantes.

JUAN BONAFÉ, *La familia de Felipe IV* (copia de Velázquez), 1933. Óleo sobre lienzo, 184 x 162 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA, *El bufón Calabacillas* (copia de Velázquez), 1932. Óleo sobre lienzo, 100 x 76 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

ANÓNIMO, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (copia de Velázquez), h. 1932. Óleo sobre lienzo, 160 x 136 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

LUIS BLESA, *Fray Jerónimo Pérez* (copia de Zurbarán), h. 1933. Óleo sobre lienzo, 193 x 121 cm, I.E.S. Ramiro de Maeztu.

FRANCISCO RODRÍGUEZ, *Sagrada Familia del pajarito* (copia de Murillo), 1933. Óleo sobre lienzo, 145 x 150 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

RAMÓN GAYA, *El sueño del patricio Juan. La fundación de Santa María Maggiore de Roma* (copia de Murillo), 1933. Óleo sobre lienzo, 150 x 300 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

EDUARDO VICENTE, *El Aquelarre* (copia de Goya), 1932. Óleo sobre lienzo, 98 x 280 cm, Residencia de Estudiantes.

ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA, *El entierro de la sardina* (copia de Goya), h. 1932. Óleo sobre lienzo, 85 x 64 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

RAMÓN GAYA, *El invierno* (copia de Goya), 1932. Óleo sobre lienzo, 150 x 165 cm, C.P. Ramiro de Maeztu.

Colección de grabados de Goya

La siguiente relación no recoge las medidas de los grabados –que suponemos debían ser las mismas que la de los originales– ni informa acerca de la ubicación de las reproducciones, pues se desconoce si se han conservado; limitándose a exponer los títulos y el orden que ocupan dentro de la serie a la que pertenecen.

- *Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor.* Caprichos [estampa 1].
- *Que viene el coco.* Caprichos [estampa 3].
- *Si quebró el Cantaro.* Caprichos [estampa 25].
- *Brabisimo.* Caprichos [estampa 38].
- *Qué valor!* Desastres de la Guerra [estampa 7].
- *No saben el camino.* Desastres de la Guerra [estampa 70].
- *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla.* Tauromaquia [estampa 5].
- *El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros.* Tauromaquia [estampa 14].
- *Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejon.* Tauromaquia [estampa 21].
- *Disparate femenino.* Disparates [estampa 1].
- *Disparate de miedo.* Disparates [estampa 2].
- *Los ensacados.* Disparates [estampa 8].
- *Disparate alegre.* Disparates [estampa 12].
- *Disparate puntual.* Disparates [estampa].

Mariano Fortuny y Marsal: Artista y Coleccionista, Creaciones Complementarias

Alicia Sánchez-Matas Jiménez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El estudio de la faceta coleccionista de Mariano Fortuny y Marsal, exitoso artista en la segunda mitad del siglo XIX, es doblemente sugerente al poner de manifiesto los gustos y tendencias de la sociedad decimonónica, y por otra parte revelar la influencia en su trayectoria y producción como artista. El trabajo pretende aportar consideraciones que ayuden a entrever algunas relaciones entre Arte y coleccionismo, que convergen en figuras de artistas-coleccionistas como Fortuny. Se intenta también resaltar la obra del Fortuny más moderno, con rasgos vanguardistas generalmente poco conocidos. Por último, este trabajo quiere contribuir en cierta medida a la difusión e interés por el mundo del coleccionismo, tan inseparablemente hermanado con el desarrollo del Arte.

Palabras clave

Mariano Fortuny y Marsal, artista, modernidad, coleccionismo, ecléctico, interrelaciones, siglo XIX.

MARIANO FORTUNY Y MARSAL: ARTIST AND COLLECTOR, COMPLEMENTARIES CREATIONS

Abstract

The study of Mariano Fortuny y Marsal's collector aspect, a successful artist in the second half of the 19th century, is doubly intriguing as it brings to light Nineteenth century tastes and trends whilst revealing the influences on his career and artistic production. In this article I will discuss some aspects that I hope will help to glimpse at the relation between Art and collecting that converge in the figures of artists-collectors such as Fortuny. Also, I will try to highlight the artwork of the most modern Fortuny, with has characteristics of the avant-garde generally unknown. Finally, this work wants to contribute to some extent to the diffusion and interest in the world of collections, indivisible from the Arte world per se.

Keywords

Mariano Fortuny y Marsal, artist, modernity, collecting, eclectic, interrelations, 19th century.

Sumario

1. Introducción
2. Fortuny artista
3. Fortuny coleccionista
4. Interrelaciones
5. Conclusiones
6. Bibliografía

1. Introducción

Arte y coleccionismo mantienen desde sus inicios una relación indisoluble. El Arte es la representación de las inquietudes, pensamientos y sentimientos de una sociedad que el artista expresa. A su vez, el complejo fenómeno del coleccionismo supone un reflejo de lo que gusta a un sector de esa sociedad, generalmente aquel que cuenta con mayor capacidad económica, siendo utilizada dicha práctica para satisfacer gustos estéticos y también para fines que persiguen un prestigio social, económico, político, o intelectual.

En ocasiones, ambos aspectos convergen en la figura del artista-coleccionista. Nacido en Reus en el verano de 1838, Mariano Fortuny y Marsal fue uno de ellos, al igual que Ignacio León y Escosura o Fernando Zóbel. Diversas circunstancias le permitieron entrar a formar parte de la clase burguesa, contando con una cómoda situación económica que le ayudó en la consecución de una heterogénea colección.

Este artículo pretende aportar consideraciones que ayuden a vislumbrar algunas relaciones entre el arte y el coleccionismo, analizando cada uno de dichos ámbitos que coinciden en figuras como la de Fortuny.

En el análisis de su producción como artista, el estudio se centra particularmente en su obra más moderna creada para su disfrute personal, especialmente desarrollado a partir de 1872 cuando termina el contrato con su marchante Adolphe Goupil y que se verá frustrada con su repentina muerte tan solo dos años después. Sus características estilísticas vienen influidas por movimientos renovadores que dominarán el panorama artístico del *fin de siècle* como el impresionismo o el japonismo entre otros.

En el estudio de su actividad como coleccionista se ha estudiado el origen de la misma, sus eclécticas preferencias y gustos, y finalmente el por qué y para qué de ella al influir de diversos modos en su creación pictórica, pues se comenta la función que tenía el coleccionismo en la clase burguesa y entre artistas.

Con todo ello se han apreciado influencias recíprocas entre ambas prácticas en la función documental para la realización de obras que retrataban ámbitos y escenarios de culturas entendidas como "exóticas" o bien de siglos previos, en la plasmación de cuatro espacios y temáticas coleccionistas del gusto burgués, en las actividades artesanales que le llevaron a compra algunas piezas o incluso influjos en su estilo y minuciosidad de la pincelada. Por último, se concluye el artículo con un breve comentario sobre el espacio en el que ambas actividades convergen, el estudio, y sobre Fortuny como coleccionista coleccionado y la valoración de sus obras en el mercado de arte actual.

En la historiografía, Mariano Fortuny y Marsal ha sido objeto de estudio en su faceta artística, con publicaciones de finales del siglo pasado aún muy centradas en su estilo más conservador que corresponde con su producción comercial. Sin embargo, las nuevas investigaciones de los últimos años muestran especial interés por su obra más moderna que atendía a una producción particular. En todo ello son relevantes los estudios de su principal biógrafo, Carlos González, junto a Montse Martí, además de reveladores artículos de profesionales especializados del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En cuanto al coleccionismo del arte contemporáneo, en nuestro país, no ha sido objeto de estudio en la misma medida que lo fue el de las grandes colecciones reales y de la nobleza de los siglos previos. Sin embargo, en los últimos tiempos se han estimulado los

estudios desde ámbitos privados como los realizados por la Fundación Arte y Mecenazgo.

De igual modo, para conocer la práctica coleccionista de Fortuny, poco explorada a día de hoy, es imprescindible la información aportada por el artículo firmado por el especialista del Museo Nacional del Prado, Carlos G. Navarro, que recoge comentada la Testamentaría e inventario de los bienes a su muerte. Junto a ello, al estudiar la colección de Fortuny, han sido muy ilustrativas las fotografías conservadas de su estudio en Roma además de algunas obras pictóricas que lo retrataron, pues en dicho espacio convergen ambas actividades, siendo interesante la comparación con talleres-estudios de artistas franceses estrictamente coetáneos.

El método de trabajo para el desarrollo del tema que se plantea se ha centrado en el análisis de cada una de las facetas mencionadas. El esquema se inicia con un estudio de la actividad artística de Fortuny, seguido de la de coleccionista, observándose que las causas de ese coleccionismo vienen en cierta medida motivadas por un fin de documentar las temáticas representadas en sus obras, con lo que se aprecian influencias mutuas.

2. Fortuny artista

En el estilo pictórico de Mariano Fortuny y Marsal pueden distinguirse dos trayectorias distintas pero paralelas. Una de ellas, la comercial, se basaba en los gustos de la burguesía conservadora del momento; la otra, producción de propia iniciativa, pudiera tildarse de "vanguardista" especialmente a partir de 1872 (Quílez, 2009-2010: 245) fecha en que revela el deseo de romper con su marchante Goupil y las ataduras que le mantenían sometido a los encargos comerciales.

Su exitosa producción para la venta se centró en la pintura preciosista del *tableautin*, también denominada pintura de "casacones" o "de casaca y peluca" al basar sus obras en escenas de la vida y costumbres del siglo XVIII, género en boga en el momento cultivado igualmente por otros españoles como Raimundo de Madrazo, Martín Rico o Eduardo Zamacois. Sin embargo, no hay que inscribir exclusivamente a Fortuny en este estilo, pues su obra abarcó una producción más moderna con influencias del impresionismo, del japonismo y de los Macchiaioli, llegando a declarar el propio artista poco antes de morir:

> Ya estoy harto de pintar viejos moros, me parece que lo voy a dejar aquí (...) cualquier cosa moderna; ya estoy harto de tanta casaca (...) Hay cosas buenas en mis últimos cuadros, pero como estaban destinados al comercio no tenían el sello de mi personalidad, pequeña o grande, forzado como estaba al gusto del día. (Torres, 2011: 344-345).

En cierta medida, los rasgos modernos de nuestro artista se deben a la potente influencia ejercida por Francisco de Goya, figura a la que profesó una gran admiración y con el que tempranamente comenzó a relacionarle la crítica, especialmente en lo referente a la pincelada suelta. La incipiente modernidad del reusense llega a ser tal que instituciones del prestigio del Museo Nacional de Arte de Cataluña, que atesora un importante volumen de su obra y que posee significativos investigadores de la obra fortunyana, llega a situarle como punto de partida en el discurso expositivo del arte moderno catalán.

Al analizar la trayectoria artística de Fortuny, suele surgir el comentario relativo a una posible vena impresionista. El reusense fue coetáneo de los pintores franceses, falleciendo seis meses después de que se produjera la primera exposición del grupo en el estudio del fotógrafo Nadar, conociéndose algunos contactos esporádicos con ellos en sus viajes a París (Crespo, 1996: 107).

Aunque no hay que atribuirle intención por identificarse con el movimiento impresionista, al analizar el conjunto de su obra se puede apreciar una evolución estilística, particularmente en aquella no comercial, coincidente con algunas de las características de ese grupo. Ésta se identifica con el desarrollo de toques sintéticos, claridades de pinceladas descompuestas y vivas, manchas sin cuajar, frondosidad de matices (Camón, 1956: 37) y el ánimo por plasmar los momentos cotidianos de forma rápida, todo ello captado y reflejado en obras como *Procesión sorprendida por la lluvia* (1868, Museo de Bellas Artes de Buenos Aires) o el *Desnudo en la playa de Portici* (1874, Museo Nacional del Prado). Destaca particularmente la influencia ejercida sobre Joaquín Sorolla, siendo conocido el respeto y la admiración profesada por el valenciano hacia el catalán. Además, su pincelada suelta, amplia gama cromática y plasmación de la luz cruzaron el Atlántico para influir en importantes artistas peruanos de principios del siglo XX como Daniel Hernández y Teófilo Castillo (Villegas, 2013: 52), junto a otros estadounidenses como Robert Frederick Blum y el impresionista William Merritt Chase (Villegas, 2013: 51).

Sin embargo, es en su producción como acuarelista donde, quizá por los condicionantes intrínsecos de esa técnica en la que se requiere rapidez, Fortuny revela un creciente interés por fenómenos instantáneos, con más rasgos típicos de la pintura al aire libre cultivada por los impresionistas. Su interés por los milagros de la luz le acercan más al denominado "luminismo", gustando de plasmar los efectos lumínicos procedentes de la brillante y cálida luz del Mediterráneo, tan patente en sus obras tras su estancia en Marruecos como se manifiesta en *El almuédano* (1862-1872, Biblioteca Nacional de España).

Fortuny también se acercó a las nuevas ideas planteadas por el movimiento pictórico de los Macchiaioli. Formados como grupo en

la Florencia de 1860, estos pintores de la *macchia* buscaban una pintura más verdadera a la vez que moderna, una suerte de Realismo impresionista al conjugar temáticas de los primeros y la técnica de los segundos. Aunque nuestro artista fue despreciado por los Macchiaioli debido a los temas comerciales que tanto éxito le estaban procurando, en su obra de iniciativa propia comenzaba a desarrollar una mayor libertad pictórica que precisamente le acerca a este grupo. Ambos bebieron de fuentes comunes de artistas napolitanos, llegando a búsquedas similares. Algunas de las obras del reusense revelan semejanzas en los formatos marcadamente rectangulares, las composiciones en planos sucesivos con fuertes contrastes y, especialmente, en la fascinación por la luz y ciertas vistas paisajísticas. Todas estas características se pueden apreciar al comparar su inacabada gran obra *La batalla de Tetuán* (1863– , Museo Nacional de Arte de Cataluña) con otras como la del artista de aquel grupo Gerolamo Induno, *La batalla de Cernaia* (1857).

En ese ambiente de abundantes y novedosas influencias que comenzaban a nacer en los círculos artísticos a mediados del siglo XIX, hay que añadir el influjo de la cultura japonesa, la cual tuvo intensos efectos en las últimas obras de Fortuny. Nuestro artista, quien llegó a proyectar un viaje a Japón (Bru, 2014: 64), fue uno de los precursores del japonismo en España como una vía de renovación plástica en una primera "oleada" surgida en la década de 1870. La temática del lejano Oriente ya había causado furor en el rococó con la decoración de las *chinoiserie*, moda que resurgió un siglo después en Francia y algunas décadas antes en Inglaterra. Sin embargo, a mediados del XIX, lo japonés tuvo un impacto de mayor calado y recorrido debido al estudio más profundo de la cultura nipona (Vives, 2003: 379). Al igual que artistas del momento como Édouard Manet, Claude Monet, James Whistler o Edgar Degas, las estampas de Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige entre otros calaron hondamente en el estilo de Fortuny como

revela su última e inconclusa obra *Los hijos del pintor en el salón japonés* (1874, Museo Nacional del Prado).

Es curioso tener conocimiento del gusto que, dos figuras tan diferentes pero relevantes para la Historia del Arte como fueron Vincent van Gogh y Salvador Dalí, demostraron al arte del reusense. Van Gogh entró en contacto con su obra al trabajar entre 1869 y 1876 en diversas sucursales de la Maison Goupil, exitosa empresa del marchante de Fortuny. Aunque no coincidió con el artista catalán en Francia, a través de su correspondencia se tiene constancia del conocimiento que el holandés tenía de sus pinturas y grabados, elogiándolos y llegando a realizar algunos dibujos influenciados por los mismos (Vives, 2000: 12-14). Por su parte, Dalí rindió especial homenaje a Fortuny copiando la ya citada *La batalla de Tetuán,* realizando diversos estudios de sus obras e incluso llegando a comprar algunas de ellas.

3. Fortuny el coleccionista

El coleccionismo es una práctica tan antigua como la del Arte, en el más amplio de sus significados, al que se mantiene ligado. A su vez constituye un campo de estudio muy sintomático, indicativo de la cultura, mentalidad y gusto de una clase determinada en el periodo que se someta a análisis.

En el siglo XIX, el coleccionismo se entendía como una fruición intelectual (Quílez, 2009-2010: 246-247) que respondía a su vez a la pretensión de demostrar un refinamiento cultural y moral. Así, la literatura francesa de la época revela el comportamiento de ciertas clases sociales que transforman el culto al coleccionismo en una liturgia social, una nueva religión (Quílez, 2009-2010: 255). En las colecciones de dicha centuria se manifiesta especial predilección por los objetos de culturas "exóticas", con marcado gusto por la

árabe, gusto que no era precisamente nuevo. Ya desde la segunda mitad del *quatrocentto* y el establecido comercio veneciano con Bizancio, los objetos de lujo orientales llegaron a Europa fascinando a artistas como Giovanni Bellini, Vittore Carpaccio o Paolo Veronese. Siglos más tarde, los artistas y literatos románticos revalorizaron el arte medieval, dando verosimilitud a sus obras a través de los viajes y adquisiciones de objetos traídos del sur de España, del norte de África o del aún existente Imperio Otomano.

Sin embargo, en España la situación era diferente. A lo largo del siglo XIX, la displicencia de las élites políticas determinó la posición oficial adoptada con el mundo artístico y el coleccionismo. Los poderes públicos, utilizando las circunstancias económicas y políticas como evasiva, se distanciaron del apoyo al Arte y al coleccionismo, actitud con consecuencias de enorme relevancia en la cultura española contemporánea (Jiménez-Blanco, 2013: 28). Por ello, el estudio de la faceta coleccionista de Mariano Fortuny y Marsal que como artista alcanza gran fama en la segunda mitad del siglo XIX es doblemente sugerente al revelar tanto los gustos y tendencias que mostraba la sociedad decimonónica como la influencia que ejerció en su propia trayectoria y producción artística.

Desde 1860, fecha en la que marcha a Tánger por vez primera, Fortuny comienza a perfilar una acentuada admiración por objetos de antiguas culturas orientales, tanto de influencia islámica proveniente del norte de África y del sur de España, como del lejano Oriente, con gran estimación de la cerámica y las armas. Además también coleccionó fotografías, grabados y obras de artistas contemporáneos. Sin embargo, la práctica coleccionista depende en gran medida del factor económico. En el caso de Fortuny, nacido en el seno de una familia humilde y dependiente de ayudas y becas para desarrollar su etapa formativa, el contrato

con Goupil y el matrimonio con una de los Madrazo es clave para explicar la cantidad y calidad de la colección del artista.

La dimensión de su actividad coleccionista es revelada en gran medida a través de una frenética búsqueda de piezas antiguas documentadas en su correspondencia y en la testamentaría e inventario de los bienes que poseía a su muerte (Navarro, 2007-2008). Además, son particularmente significativas las fotografías de su taller en Roma, representando un documento ilustrativo de las sesiones de pintura que en él se realizaban y la disposición de sus colecciones. Junto a ellas, se conservan bastantes obras realizadas por artistas cercanos a él que también dan testimonio de sus colecciones, como *El taller de Fortuny en Roma* realizado por Ramón Amado y Bernadet en 1866, el óleo con el mismo título de su cuñado Ricardo de Madrazo en 1874, la acuarela de Alejandro Ferrant y Fischermans *El estudio de Fortuny en Roma* realizada en torno a 1875 o el dibujo de Ramón Tusquets y Maignot *Fortuny pintando músicos árabes* de 1875.

El inventario sobre las obras de arte que el artista poseía a su muerte es llamativo al revelar en su mayoría pinturas propias inacabadas además de bocetos y estudios originales, junto a obras terminadas que no llegó a vender o que había realizado para sí mismo (Navarro, 2007-2008: 329). En relación a obras firmadas por otros artistas, se encuentran referencias a personalidades tan reconocidas como Giovanni Battista Tiepolo con dos bocetos, junto a algunas estampas de Rembrandt y Francisco de Goya, y una mayor presencia de obras de Jean-Louis-Ernest Meissonier, Martín Rico, Charles-François Daubigny o Domenico Morelli.

Al mismo tiempo, Fortuny también realizó copias de obras de distinguidos artistas, lo que a su vez revela sus gustos y modelos estéticos, destacando óleos y acuarelas de Diego Velázquez y Francisco de Goya, seguidos por El Greco, Alberto Durero, Rafael

Sanzio, Tintoretto, Pedro Pablo Rubens, José de Ribera, Van Dyck, Guido Cagnacci o Giovanni Battista Tiepolo.

En el inventario realizado a su muerte, también se descubre la colección de compilaciones de estampas de reconocidos grabadores. En palabras del artista: "He comprado dos estampas de Rembrandt, las máscaras de Ribera y algunas inéditas de Goya. Hago la corte a dos graciosos pequeños cuadros de Tiepolo" (González y Martí, 1986: 126). Además de ellos, realizó copias grabadas de Durero, Kaulbach, Willaert, Glaize y algunos artistas japoneses.

Su perfil de erudito especializado, sobre todo en las producciones árabes, es manifiesta en sus colecciones, con un conjunto de bronces, cerámica morisca, telas sarracenas, brocados del siglo XV, tapices persas y tunecíes, armaduras y espadas orientales, vidrios nazaríes, trípticos bizantinos, joyas antiguas, etc. Entre todos ellos, la cerámica es una de las técnicas más destacadas en la colección de Fortuny, siendo junto a la de su amigo el Barón Davillier una de las mejores colecciones de cerámica hispano-morisca de la época (Vives, 1994: 106).

Durante la década de 1870 el arte japonés estaba llegando a Europa a través de las Exposiciones Universales, siendo en la Barcelona de 1888 la primera realizada en nuestro país (Bru, 2014: 65). Ésta tuvo una buena acogida por la burguesía que coleccionaba y se inspiraba en aquella cultura para la decoración de espacios privados y de ocio. En fechas cercanas a su prematura muerte, Fortuny revela un gran interés hacia el arte japonés, llegando a compilar volúmenes del Manga, estampas eróticas *shunga*, libros ilustrados *ezoshi*, volúmenes de las obras de Hokusai, estampas de artistas de la escuela Utagawa, además de cojines, cortinas de seda, porcelanas y hasta un biombo dorado (Navarro, 2007-2008: 332).

Las colecciones de reusense destacan también por la heterogeneidad de sus tipologías y materiales, con especial predilección hacia los textiles, coleccionando terciopelos italianos, casullas españolas, dalmáticas, alfombras, tapices turcos junto a paneles de tapicería góticos y renacentistas (Gracia, 1986: 156). En la creación de esta colección pareció ser muy influyente el gusto de su esposa, Cecilia, gran coleccionista de tejidos antiguos (Nicolás, 2007: 113). Así, las colecciones de ambos, marido y mujer, debieron influir profundamente en su hijo, el gran diseñador de moda Mariano Fortuny y Madrazo.

4. Interrelaciones

Las dos facetas expuestas hasta el momento convergen en la figura de Fortuny modelando una personalidad de gran riqueza en cuanto a referencias artísticas. Muy representativa resulta la cita del artista y contemporáneo al catalán, Francesco Netti, en la cual habla de la necesidad de conjugar arte y coleccionismo puesto que, en gran medida, los artistas-coleccionistas del XIX utilizaban sus colecciones para documentar y hacer más verosímiles sus obras de historia o de culturas menos conocidas entonces: "No se podía ser pintor sin poseer un guardarropa de vestidos extraños, de telas preciosas, de tapices persas, de muebles esculpidos y de una armería completa" (González y Martí, 1986: 150).

La principal influencia del coleccionismo practicado por Fortuny fue servirle como modelos documentales para dotar de mayor verosimilitud a sus composiciones artísticas. Muchas de ellas reflejan culturas a las que era ajeno, sabiéndose que recorrió anticuarios romanos en busca de auténticas obras del mundo árabe (Borrás, 1989: 45). También le fue útil en la representación de siglos previos como el XVIII, en el que se basaba el género del *tableautin*, o las ambientadas en la España del Siglo de Oro.

Relacionado con ello, hay que considerar el interés intelectual por ampliar conocimientos, documentándose sobre las piezas adquiridas y el contexto de su elaboración. Así, en el óleo previamente citado *El coleccionista de estampas*, en la versión de 1863 que conserva el Museo de Bellas Artes de Boston, se identifican objetos de la colección del artista como son la armadura de samurái, el abanico asiático y el jarrón de porcelana china representados sobre la chimenea (Almazán y Barlés, 2006: 541 y 549). En relación al arca veneciana o la silla del personaje central, presentes en las tres versiones, fueron igualmente propiedad de Fortuny, reconocibles en las fotos de su taller romano (Torres, 2011: 335). Además, las referencias que incluye a las estampas y los textiles como el tapiz que decora el fondo o la gran alfombra sobre la que se desarrolla la escena, no deja duda de la influencia que ejerció su actividad como coleccionista.

Por otra parte, el conjunto de obras pictóricas coleccionadas y copias conservadas le sirvieron en su estilo artístico, quedando recogidas en la carta de su amigo y discípulo Attilio Simonetti: Rafael y Miguel Ángel le servían en el dibujo, Velázquez en la pintura, El Greco por la frescura, Goya y Delacroix en el color y la imaginación y Meissonier como artista moderno (González y Martí, 1986: 72). En su colección de obras y apuntes originales de contemporáneos se pueden apreciar referencias más academicistas y formales junto a figuras que ya revelaban influencias más libres y modernas. Entre los primeros Jean-Louis-Ernest Meissonier le sirvió en la minuciosidad y preciosismo, Raimundo de Madrazo con varios estudios femeninos y Antonio Mancini con una obra de temática social. Como muestra de las influencias modernas, destaca un paisaje de Charles-François Daubigny como precursor del Impresionismo, Domenico Morelli con obras de colorido brillante y pincelada muy suelta, y algunos estudios de Martín Rico, que recibió una fuerte influencia de Fortuny, pero quien a su vez

concibió paisajes venecianos que el de Reus apreció por sus manchas cuajadas y gran riqueza cromática.

Otro campo en el que nuestro artista aúna ambas actividades es en el coleccionismo textil. El reusense llegó a confesar que los tejidos que coleccionaba trascendían de una inspiración puramente decorativa para ser un ascendiente directo de la minuciosidad de pincelada (González y Martí, 1986: 150). Esta influencia se manifiesta claramente en el estilo comercial que cultivó Fortuny hasta que terminó su contrato con Goupil, el preciosismo, en el que la minuciosidad es el principal protagonista y atractivo para el público burgués del momento, quienes ornamentaban los interiores de sus viviendas con estas decorativas producciones, sustituyendo a los tapices antiguos coleccionados por la aristocracia.

La conjunción entre su faceta de artista y de coleccionista también queda manifiesta en la temática referida al mundo del coleccionismo de las obras realizadas para satisfacer el gusto de la burguesía que demandaba su obra comercial. Dicho grupo social pretendía con ello equiparar gustos y prácticas con la clase aristócrata a la que en parte había sucedido. Al igual que artistas coetáneos como Jean-Louis-Ernest Meissonier y Honoré Daumier, algunas obras de Fortuny, cuyo estilo se vio apoyado por esta burguesía, revelan referencias al mundo del coleccionista del cual asimismo formaba parte. Se encuentran así obras como las tres versiones al óleo de *El coleccionista de estampas* (1863, 1866, 1866-1867)*, El coleccionista* (1867), *La elección de la modelo* (1874) en el que en el plano del fondo se vislumbra una colección de esculturas y lienzos; como en las acuarelas *El vendedor de tapices* (1870), *Coleccionista de cerámica* (1870), *El anticuario* (1870)*, Los bibliófilos* (1870)*,* o grabados como *El botánico* (1868-1869), entre otras muchas.

Una actividad nada despreciable que pone de manifiesto a Fortuny como artista–coleccionista es el marcado gusto por la realización de ciertas actividades artesanales que en última instancia se orientaban a la compra de objetos que restauraba o que directamente creaba a imitación de otros cuando no podía adquirirlos. Estas habilidades manuales, sobresaliendo entre ellas las de ceramista y forjador (Madrazo, 1888: 2), revelan el nexo entre el afán coleccionista y el espíritu creador del artista. Los resultados de la asimilación de variadas técnicas fueron tan brillantes que su amigo el Barón Davillier, conservador del Museo del Louvre, llegó a consultarle sobre la clasificación y valoración de joyas españolas (Gracia, 1986: 59). A este respecto, algunas de las obras más destacas en su colección es el denominado "Vaso Fortuny" de reflejos metálicos (siglo XIV, Museo del Hermitage), en el que el propio artista diseñó la base que lo soporta con cuatro cabezas de animales fantásticos que evocan la Fuente de los Leones de la Alhambra.

Es también interesante considerar el espacio físico donde ambas facetas se manifiestan y conviven: el estudio. Proyección del universo creativo de Fortuny, su estudio combina referencias a culturas e influencias figurativas asimiladas por el pintor: clásica, cristiana, islámica y asiática. Sin embargo hay que entenderlo como un artista español en un contexto italiano, siendo curioso que al compararlo con otros estudios de artistas contemporáneos, pero trabajando en ambientes más renovadores que estaban surgiendo en la capital francesa, las diferencias son más que notorias. Así lo documentan dos obras de Frédéric Bazille, *Taller de la calle Furstenberg* (1865-66, Musée Fabre) y el famoso *El taller de Bazille* (1870, Musée d'Orsay). Si bien es cierto que este artista no fue estrictamente un coleccionista, sí que adquirió obras para enriquecer sus referencias estéticas. Así, en las obras citadas es manifiesta la ausencia del eclecticismo dominante en el estudio de Fortuny, encontrando exclusivamente obras pictóricas.

Por último, y como elemento adicional para enmarcar la obra del reusense, es conveniente conocer su valoración en el mercado de arte actual, pues siempre representa un indicador de la estimación de la obra de cualquier artista. Fortuny obtuvo gran reconocimiento en vida, pasando a ser un coleccionista coleccionado, cuya cotización llegó a superar en la época los precios de obras de artistas previamente reconocidos como Eugène Delacroix, quien había adquirido la Medalla de la Exposición Universal de 1855, o incluso excediendo por veinte veces los precios de los aún poco reconocidos Claude Monet y Pierre-Auguste Renoir (Torres, 2011: 320). A día de hoy, después de un siglo transcurrido, la cotización de la obra fortunyana goza de buena salud, indicativo del interés que presenta para el público. Así lo revelan los precios que llega a alcanzar cuando sale a subasta, como sucedió en el año 2011 con la venta de *Árabe delante de un tapiz* (1873) cuyo precio de remate se cifró en 709.652 euros (Sotheby's, 2011), triplicando la estimación inicial y logrando un nuevo récord en subasta.

5. Conclusiones

El presente trabajo ha intentado poner de manifiesto las relaciones recíprocas existentes entre creación artística y coleccionismo en la figura de Mariano Fortuny y Marsal después de haber expuesto un análisis de su actividad como artista y su recorrido en la faceta como coleccionista.

El trabajo ha procurado resaltar la obra pictórica del Fortuny más moderno. Suele resultar recurrente, y también infructuoso, que ante la repentina muerte de un artista nos preguntemos por dónde habría discurrido su trayectoria. Fortuny, nacido en 1838, podría haber llegado a conocer los inicios del siglo XX. Si con treinta años ya demostraba una actitud inquieta interesado en muy diversas

disciplinas artísticas, contando además con el éxito comercial y solvencia económica que le habrían posibilitado la investigación de nuevas estéticas, puede deducirse que con la vivencia de referencias ricas y fructíferas del *fin de siècle* y los inicios de las vanguardias históricas, su talento habría aportado un capítulo diferente al arte español. Quizá así lo habrían reconocido en mayor medida muchos que aún hoy le relegan a un estilo más conservador en relación con su paralela producción comercial, lo que parece negarle la modernidad reconocida tras haber analizado su obra de producción más personal.

En lo relativo al estudio del Fortuny coleccionista se ha podido observar el eclecticismo dominante en sus colecciones, característica de la época con especial aprecio por objetos de culturas entendidas como "exóticas" en la segunda mitad del siglo XIX.

De igual modo han quedado resaltadas algunas de las influencias que el coleccionismo ejercía en un artista durante el siglo XIX. Entre otras destaca la documental, para dotar de mayor verosimilitud a obras históricas que retrataban ámbitos y escenarios de culturas lejanas o bien de siglos previos, como representaba la pintura de casacones. Otras influencias las obtuvo de obras pictóricas coleccionadas, no muy abundantes y en su mayoría estudios, sirviéndole para conformar un variado corpus de referencias estilísticas. Además, las decoraciones de su colección de textiles influyeron en los temas decorativos elegidos por Fortuny y transcendieron en la minuciosidad de su pincelada, lo que junto al desarrollo de actividades "artesanales" le llevó a apreciar y coleccionar obras de esas técnicas.

Los estudios cada vez más especializados publicados en las últimas décadas, junto a la notable valoración de su obra cotizando al alza en el mercado artístico, demuestran el interés que a día de hoy plantea su figura.

Tras el acercamiento realizado en este trabajo a los artistas-coleccionistas, escasamente atendidas por la historiografía, cabe considerar este planteamiento como una vía de estudio adicional que permite enriquecer, entre otras, la propia disciplina artística, sin dejar de olvidar que "el coleccionismo, sea o no de arte, puede entenderse como un arte" (Jiménez-Blanco y Mack, 2007: 6).

6. Bibliografía

ALMAZÁN, D. Y BARLÉS, E. (2006). "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones", en P. SAN GINÉS (ed.): *La investigación sobre Asia Pacífico en España*. Granada: FEIAP, Editorial Universidad de Granada, 527-552.

BORRÁS, M. L. (07/02/1989). "Pasión de coleccionista. Exposición antológica de la obra de Mariano Fortuny", *La Vanguardia*, 7 de febrero de 1989, 45.

BRU, R. (2014). "La irrupción del japonismo en España (1868-1888)", *Japonismo. La fascinación por el arte japonés,* (cat. exp.) Madrid: Caixa Forum, 60-117.

CAMÓN, J. (1956). "El impresionismo español", en *Un siglo de arte español (1856-1956)*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 37-43.

CRESPO, F. (1996). "El costumbrismo exótico de Mariano Fortuny", en *Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico. Nápoles, 27-30 marzo 1996*. Roma: Bulzoni Editore, 103-108.

GONZÁLEZ, C. Y MARTÍ, M. (1986). *Mariano Fortuny Marsal 1838-1874. Vol. I.* Barcelona: Edicions Catalans.

GRACIA, C. (1986). "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragmentos. Revista de arte* (7), 56-65.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. Y MACK, C. (2007). *Buscadores de belleza. Historia de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D (2013). *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto.* Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.

MADRAZO, P. (1888). "Fortuny" en *Ilustración artística* (314), 1-7.

NAVARRO, C. G. (2007-2008). "Testamentaría e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma", *Locus Amoenus* (9), 319-349.

NICOLÁS, M. M. (2007). "Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje", *Indumentaria: Revista del Museo del Traje* (0), 113.

QUÍLEZ, F. M. (2009-2010). "Els referents culturals i iconogràfics d'El col·leccionista d'estampes, de Marià Fortuny", *Locus Amoenus* (10), 243-258.

SOTHEBY'S (2011) [en línea]. Consultado en http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2011/19th-century-european-paintings-l11101/lot.109.html

TORRES, B. (2011). "Mariano Fortuny y Marsal. Un pintor entre el coleccionismo y el mercado", en *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 317-351.

VILLEGAS, F. (2013). "Mariano Fortuny y su influencia en el arte peruano", en *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano.* Tesis doctoral dirigida por Jaime Brihuega. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 51-58.

VIVES, R. Y CUENCA, M. L. (1994). *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo,* (cat. exp.), Madrid: Electa, Biblioteca Nacional de España.

VIVES, R. (2000). "Fortuny visto por Van Gogh", *Goya: Revista de arte* (274), 12-14.

— (2003). "Apuntes sobre los elementos vanguardistas en la obra de Fortuny", en *Fortuny (1838-1874),* (cat. exp.), Barcelona: MNAC.

La Virtualidad Fantasmática del Límite: Geometría y Desmaterialización en la Arquitectura de Museos de Jean Nouvel

Natalia De Val Navares
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

La proliferación de sedes museísticas bajo la firma de grandes nombres de la arquitectura durante las últimas décadas hace necesaria una reflexión que establezca relaciones no sólo entre contenedor y contenido sino también con la percepción del espectador. Jean Nouvel afronta cada proyecto a través de unos parámetros particulares que unen arquitectura y concepto, y cristalizan en una espacialidad muy sugerente en sus propuestas parisinas del Institut du Monde Arabe, la Fondation Cartier y el Musée du Quai Branly.

Palabras clave

Nouvel, IMA, Fondation Cartier, Quai Branly, arquitectura, desmaterialización.

Natalia DE VAL NAVARES

THE SPECTRAL VIRTUALITY OF THE LIMIT: GEOMETRY AND DEMATERIALIZATION IN MUSEUM ARCHITECTURE OF JEAN NOUVEL

Abstract

In recent decades, the increase of museum sites under the signature of big names in architecture calls for consideration of the establishment of relationship not only between container and content, but also with the viewer's perception. Jean Nouvel faces each project through some particular parameters linking architecture and concept, and they crystallize in a very suggestive spatiality in his Parisian proposals of the Institut du Monde Arabe, the Fondation Cartier and the Musée du Quai Branly.

Keywords

Nouvel, IMA, Fondation Cartier, Quai Branly, architecture, dematerialization.

Sumario

1. Introducción
2. Jean Nouvel. Arquitectura y conceptos
3. Institut du Monde Arabe
4. Fondation Cartier pour l'art contemporain
5. Musée du Quai Branly
6. Conclusiones
7. Bibliografía

1. Introducción

El siguiente artículo es una revisión sobre la relación arquitectura-museo de un modo conceptual y práctico en los proyectos de Jean Nouvel en París. La elección de este arquitecto francés se debe a su interés por la creación museística y, sobre todo, a su implicación espacial con ecos filosóficos. Además, resulta interesante la respuesta dada a museos de una naturaleza muy distinta, siguiendo una cierta coherencia no estilística sino más bien procedimental junto al compromiso adquirido con la figura de "L'Autre" en dos de ellos; el Musée du Quai Branly por ser etnográfico, y el Institut du Monde Arabe por ser bandera de diálogo entre la cultura árabe y la occidental.

El estado de la cuestión respecto al tema es algo difuso, pues la mayoría de publicaciones en torno al trabajo de Nouvel se realizan en revistas de arquitectura en cuyo análisis no prima lo museográfico. No obstante, los trabajos de Cristina Díaz Moreno y Efrén García Grinda en 2002 son los que mayor cercanía establecen entre la disciplina arquitectónica y la museística. Asimismo, las conversaciones mantenidas entre el filósofo Jean Baudrillard y el propio Jean Nouvel publicadas en 2002 constituyen la mejor fuente para la realización de una crítica respecto a la correspondencia entre la teoría del arquitecto y su traducción práctica tras la visita de las tres instituciones como espectadora.

2. Jean Nouvel. Arquitectura y conceptos

Cualquiera cuyo interés le lleve a sumergirse en las palabras dedicadas a Jean Nouvel como personaje y arquitecto se topará con el calificativo de *enfant terrible*, título más que disputado por las personalidades coetáneas en la Francia de cada época. Parece que el individualismo exacerbado –entiéndase como permanecer

ajeno a las corrientes y no como trabajo en solitario ya que hablamos de Jean Nouvel y su *atelier*– y su escasa afinidad a lo normativo y académico, le elevaron a tal privilegio. Sin embargo, dicha mención hace necesaria una vertiente política y social tan destacada como localizarse en el epicentro de Mayo del 68 y participar de una arquitectura utópica y marginal, marcada por la belleza de la plasticidad rotunda del hormigón armado de su maestro Claude Parent.

Parece obvia la dimensión social de cualquier arquitecto por la simple naturaleza de su oficio, no obstante, durante el siglo XX –y no hablemos ya del presente–, muchos de ellos han soslayado su labor en pos de desarrollar su individualidad artística. Nouvel escogió situarse en la orilla del arquitecto social, político y urbano, con la clara defensa de la arquitectura como instrumento de intervención directa de la vida diaria. No obstante, el ardor juvenil y lo explícito en sus mensajes arquitectónicos se han ido atenuando con su madurez, pues desde 1990 el arquitecto francés ha sabido llevar un discurso sereno y coherente que tiene ecos infinitos en la mayoría de publicaciones que hablan sobre él.

Enfrentado a la "autonomía de la arquitectura", Nouvel se mueve en unos parámetros que difieren de los comunes en la disciplina. Si bien no es un arquitecto filósofo como señala François Chaslin, mantiene un ideario teórico y una proyección conceptual que se sustentan en la especificidad como punto de partida fundamental para cualquier edificio. Este hecho revela una voluntad de no imponer estructuras preconcebidas o elementos distintivos del arquitecto en virtud de una constante variabilidad (Díaz y García, 2002a: 12). Por lo tanto, es su forma de proceder lo que se convierte en su marca personal y lo que provoca soluciones similares en distintas situaciones. Asimismo, la cultura se convierte en denominador común y protagonista de peso en sus

construcciones, ya que echa mano de la memoria acumulativa que proporciona la situación hermenéutica del presente. Es el hecho de lo circunstancial lo que evita ser una continuidad del contexto, generando un objeto nuevo y actual conformado por ideas *a priori* demasiado dispares, por lo que algunos críticos se han referido a su trabajo como *ready-made*, y el propio Nouvel se ha considerado como un "operador de signos" (Díaz y García, 2002b: 28-30).

El deseo de identidad de cada uno de los conceptos del conjunto evitando caer en una amalgama de incoherencias provoca un esquema horizontal no jerarquizado en sus construcciones, creadas por yuxtaposición. No obstante, es en la fragilidad de las uniones donde despliega toda su peculiaridad, creando espacios de transición que se confunden, introduciendo la virtualidad fantasmática del límite. En la sutilidad de estos detalles es donde se produce el juego de seducción ilusoria para con el visitante del que suele hablar Nouvel (Baudrillard y Nouvel, 2002: 12-13). Recurre a la indeterminación del espacio mediante diversos puntos de fuga, introduciendo en lo arquitectónico un lenguaje cinematográfico con términos como "profundidad de campo" o "encuadre" (Boissière, 1997: 23). Somete al espectador a una percepción condicionada, a una sensación programada que podría responder perfectamente a las heterotopías foucaultianas (Foucault, 2000).

Cada edificio lleva implícito el deseo de lograr una sensación de forma más o menos sutil, a través de mecanismos que casi siempre se centran en lo matérico de las cuatro paredes. Nouvel juega la baza de poner al servicio de la arquitectura lo etéreo y lumínico, por contradictorio que pueda resultar. Entiende la arquitectura como el lugar en el que se fuerza el límite de su esencia, es decir, de la materialidad y realidad mismas (Nouvel, 1990: 13). Por ello, son los elementos de la luz y la materia los que

llevan el peso de sus proyectos, y en combinación, logran un estado ilusorio. Al modo de los arquitectos utópicos, la noche entendida como la penumbra es utilizada como herramienta sugestiva, pues en la nocturnidad se pierden las referencias lumínicas que hacen situar el espacio y el tiempo, cuestionando de manera filosófica dichas nociones llegando a la radicalidad del vacío y, por tanto, a la nada (Baudrillard y Nouvel, 2002: 9).

En el terreno palmario, este tipo de afirmaciones se pueden traducir en la persecución de una secuencialidad natural del espacio en sí, sin necesidad de compartimentos eminentemente físicos. A este enfoque cinematográfico de los últimos veinte años le ha servido como epíteto el de "desmaterialización selectiva" o "estética de la desaparición". Esta radicalidad visual conlleva un dominio técnico que ha sido cuestionado por algunas voces como la de Charles Poisay (Poisay, 1989: 50-66). El crítico francés alega que los resultados del proceder de Jean Nouvel no mantienen una coherencia con el derroche técnico, sino que consigue una simulación de alta tecnología con una fingida imagen de simbolismo. A pesar de ello, el artista ha mantenido desde sus inicios como arquitecto un discurso a favor del progreso tecnológico aplicado a la disciplina, aunque siempre manteniéndose al margen del alarde técnico el objetivo final del edificio. Por ello, se alimenta de todas las soluciones generadas en la historia de la arquitectura para la consecución de la "desmaterialización de la materia", es decir, liberarla de su propio estado físico.

3. Institut du Monde Arabe

El pasado colonial de Francia trajo consigo el fenómeno de la inmigración de nativos del Norte de África y la zona de Líbano. Como sucede en muchos Estados receptores, la sociedad francesa no siempre ha comprendido la indiscutible relación entre su país y el

Mundo Árabe. Por ello, la creación del Institut du Monde Arabe en febrero de 1980 respondió al imperativo de fraternidad para cambiar la imagen occidental formada sobre estos países. La institución fue proyectada como bisagra entre mundos, pero también entre modernidad y tradición tanto a nivel cultural como urbanístico, pues suaviza la transición entre la parte nueva de la ciudad en el distrito universitario de Juissieu y el casco antiguo de l'Île de la Cité.

A pesar de la actualidad de la arquitectura del IMA, es el primer gran proyecto parisino de Nouvel que data de hace más de tres décadas, con construcción entre los años 1981 y 1987. Los condicionamientos generados por su emplazamiento y, sobre todo, por los edificios colindantes –la Facultad de Letras en un flanco y el complejo gigantesco de la Facultad de Ciencias al frente– no fueron sino un aliciente para desarrollar sus planteamientos espaciales. Los grandes volúmenes de los edificios de la universidad hicieron que rehusara utilizar todo el terreno para la construcción del instituto, concentrando el edificio en un bloque alineado con la Facultad de Letras a la orilla del Sena y provocando un vacío frente a la de Ciencias. De este modo enlaza urbanísticamente con la tradición parisina de una estructura geométrica siguiendo el modelo de amplias plazas, como sucede con la plaza de Concorde o Vendôme (Dolfus, 2001: 13). La envergadura política de este proyecto puso sobre las espaldas de Nouvel un gran peso a la hora de relacionar el Mundo Árabe y Occidente sin caer en tópicos manidos. Para ello, el arquitecto francés se documentó ampliamente sobre la arquitectura y la cultura árabe y basó su proyecto en los conceptos extraídos, más allá de la simple forma.

El planteamiento de un lugar de intercambio no se remitió únicamente al cultural sino también urbanístico por la cuestión del edificio como nexo en la ciudad.

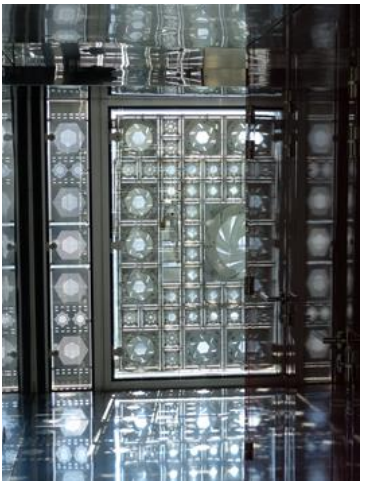


Fig. 1 – Interior de un diafragma del IMA. Fuente: Steve Silverman.

De este modo, ideó un juego de dos volúmenes en la misma edificación. El perfil correspondiente al Sena dibuja perfectamente la curva descrita por el río –rompiendo la geometría lineal del conjunto– y se eleva a la misma altura que los inmuebles cercanos, siguiendo la tradición de la muralla cívica de edificios en la rivera como señala Norman Foster (Foster, 1990: 3-4).

Por su parte, el flanco de la explanada es un bloque prismático rectangular cuya fachada pantalla es una de las insignias del IMA. Entre ellos, una abertura en forma de "falla" permite al visitante intuir el patio alrededor del cual se organiza internamente el edificio, haciendo referencia a uno de los elementos esenciales de la arquitectura árabe tradicional e imprimiendo el significado de "interioridad" tan presente en el mundo islámico. De igual modo, la geometría tiene una presencia masiva, como fundamento matemático y simbólico de la perfección y armonía. Tanto las fachadas como el diseño del pavimento de la explanada y la articulación interior responden a un patrón geométrico. En el caso de la fachada norte, el ritmo impuesto es horizontal por láminas de aluminio que se dibujan en el vidrio y hacen de interfaz con el París histórico. Sin embargo, la fachada sur se compone de una trama cuadrada de motivos geométricos entrecruzados que funcionan como diafragmas fotográficos y se desplazan formando figuras simbólicas a la vez que regulan el paso de la luz. Es la condensación de modernidad y tradición, de Oriente y Occidente,

puesto que el conjunto de estos mecanismos cuadrados evoca a un gran mosaico de *moucharabieh* [1] mientras que su técnica remite a la precisión de la maquinaria de los relojes suizos o a los diafragmas de las cámaras fotográficas.

Bajo la gran explanada se esconde un bosque de columnas que dirige al visitante al auditorio, un espacio abstracto-geométrico cargado de significado. Salvando las distancias, la sala de columnatas evoca a las grandes estancias hipóstilas de la arquitectura árabe (Dolfus, 2001: 18). Este espacio no conecta únicamente con el mundo oriental sino que enlaza a la perfección con los parámetros de unión empleados por Nouvel explicados al comienzo de este análisis. La visión cinematográfica, el manejo de la perspectiva y el uso intencionado de la luz generan transiciones sorpresivas entre las estancias. El visitante experimentará una sensación de falsa infinitud por la alineación de las columnas –incrementada por el detalle de la hendidura de las basas–, creando una línea imaginaria, como si todo el edificio formase parte de un eterno plano secuencia.

Si Le Corbusier afirmó "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz", Nouvel siempre ha tratado de emplearse a fondo. La luz construye y difumina los espacios según convenga, convirtiendo al IMA es el inicio –y posiblemente el cénit– del impecable manejo lumínico en sus obras. Los muros podrían perder esa denominación en favor de la de filtros o espejos que no acentúan los perfiles lineales del diseño metálico sino que los disuelven. No hay límites en el edificio; es una metamorfosis continua de un espacio que ya no es solo arquitectónico sino que se ha elevado a lo espiritual. No obstante,

[1] Aunque la traducción en español sería "mocárabes" su uso generaría inexactitudes puesto que los elementos a los que se refiere la palabra francesa son celosías o tramas geométricas empleadas para la tamización de la luz, frente a los elementos decorativos geométricos de las cúpulas almorávides.

el uso omnipresente de la luz es visto como negativo por Poisay, quien considera que la presencia lumínica en cada uno de los rincones de la construcción hace que se banalice y desvirtúe por el número de recursos utilizados para su transformación –transparencias del patio, muro cortina, diafragmas y filtros tecnológicos–. En cuanto a la obsesión geométrica aporta un dato interesante que no es una crítica voraz como las anteriores. Recuerda que el filósofo francés Gilles Deleuze ya habló del tipo de espacios matemáticos utilizados por Nouvel que tienen que ver con el concepto de multiplicidad del matemático alemán Bernhard Riemann. Asimismo, la relación de espacios a través de proximidades visuales, sonoras, táctiles y ópticas se pone en relación con los planteamientos de Rem Koolhaas y la influencia de la arquitectura japonesa (Poisay, 1989: 66).

En un edificio tan "puro" las circulaciones fueron todo un desafío, puesto que las soluciones tradicionales desvirtuarían toda la esencia del proyecto. Nouvel resolvió la coyuntura sin salirse de su propio programa. En la piel del visitante, la arquitectura del IMA se experimenta como un trayecto de superación de distintos umbrales; primero la explanada, después el mosaico de diafragmas, y finalmente el hall. En este último se produce una sensación de recogimiento y privación de grandes informaciones. La entrada acoge apenas un pequeño mostrador de información y un restaurante de comida árabe, todo ello en una cota muy baja a la que le sigue un vacío en altura que permite sorprender y apreciar su gran elevación. El hecho de que el museo se localice en las plantas superiores obliga al espectador a ascender, con la posibilidad de tomar las escaleras cuyo diseño continúa con la geometría entrecruzada de la fachada sur, o un par de ascensores que parecen levitar sobre las traviesas metálicas que sostienen el edificio. El siempre sugestivo Nouvel somete al asistente a un recorrido iniciático que desemboca en un museo con no muchas

piezas aunque un buen planteamiento de presentación y acercamiento a la cultura árabe y al Islam para los conocedores pero también para los neófitos en el tema.

El estudioso que frecuente la biblioteca –también en altura– se topará con otro de los símbolos árabes reinterpretados por el arquitecto francés. La torre de libros no es sino la relectura de los alminares de mezquitas como la de Samarra del siglo IX. Se erige como el único elemento rotundo y corpóreo del edificio, en una espiral ascendente que ofrece la contemplación de una gran panorámica de la silueta de la ciudad. Encerrada en un cofre de vidrio transparente, la torre es visible desde el Sena, puesto que está localizada en la acera orientada a Notre Dame. La asociación minarete-biblioteca más que una secularización del elemento religioso es una divinización del ascenso al conocimiento a través de la transfiguración de un símbolo islámico en abstracto.

4. Foundation Cartier pour l'art contemporain

Creada el 20 de octubre de 1984 con el respaldo de la prestigiosa Maison Cartier, la Fondation fue pionera en la instauración del patronato privado y la ley de mecenazgo en la Francia contemporánea. Alojada en sus inicios en la localidad cercana a Versalles, se embarcó en un proyecto con tres principios inquebrantables y directivos hasta hoy: provisión de espacios propicios para la libertad artística y el encuentro creativo entre autores consagrados y emergentes, fomento de la multidisciplinariedad del arte actual, y una clara autonomía con respecto a la Maison, con la voluntad de no ser un espónsor.

El traslado al número 261 del Boulevard Raspail supuso una mejor localización en una de las arterias de la capital parisina, pero también un espacio *ex profeso* que posibilitó a cada artista hacer

suya la espacialidad de manera prácticamente total, siendo un ejemplo del auto comisariado. Frente a la sombría definición de los otros dos proyectos, el edificio de la Fondation Cartier está hecho de luz. Hablar de luz en el arquitecto francés no es sinónimo de claridad, sino de unos parámetros físicos que tienen pretensiones trascendentales como el reflejo, el juego de lo etéreo y lo matérico del vidrio, traducidos en una espacialidad cambiante y marchita. La pantalla de vidrio erigida en el Boulevard Raspail es esencialmente distinta a la que protege al jardín semisalvaje de Quai Branly. El solar escogido estuvo envuelto en cierta polémica, y el permiso de construcción abarcaba únicamente la huella demolida del anterior edificio. En una ciudad como París, con una coherencia entre inmuebles muy cuidada, arriesgarse a construir uno de mayor volumen que sus aledaños decimonónicos no era la mejor opción. De nuevo, su procedimiento oportunista le granjeó uno de sus proyectos más laureados.



Fig. 2 – Fachada de la Foundation Cartier. Fuente: Timothy Brown.

El juego comienza –una vez más– con el trabajo de la interfaz, del espacio que se genera entre el cerramiento exterior del edificio y el interior tabicado, asumiendo la lección fundamental de la "piel" de Gottfried Semper como germen de la arquitectura moderna (*Arquitectura*, 1993: 105). Los límites físicos se diluyen en los

colores que haya en ese instante en el cielo, pues la fachada-pantalla de vidrio levantada en la línea parcelaria supera en dimensiones al edificio en sí mismo. El material vítreo fue descrito por Walter Benjamin como "enemigo del aura": siguiendo a Baudrillard hay, además de un aura del original, un aura del simulacro (Baudrillard, 2007: 22). La pantalla que Nouvel construye bajo el aspecto de "trans-apariencia" recuerda a la mercancía objetivada deviniendo imagen y ocupando la totalidad de la vida social (Debord, 2010: 70). Así, el artista francés se recrea en la ambigüedad, sacando el máximo partido a las "leyes" del cristal: desmaterialización, presencia-ausencia y carencia de límites. Para Jean Nouvel, el vidrio es un material mutante que permite programar visualmente el edificio con objeto de captar la variación lumínica y temporal, pero también encarna la herramienta perfecta de lo que él considera "darwinismo arquitectónico": la búsqueda incesante del mayor espacio con el uso de la menor cantidad de material posible (Baudrillard y Nouvel, 2002: 98).

En suma, la naturaleza se une a la virtualidad y lo simbólico con el cedro del Líbano que el escritor romántico Chateaubriand plantara en 1823 y que aún permanece en el espacio creado entre la pantalla y la fachada principal. Junto a él, la vegetación abundante del *Theatrum Botanicum*, y el jardín vertical diseñado por Patrick Blanc en 1998, son partícipes del efecto "trans-apariencia" que provoca confusión en el paseante que desde el boulevard se pregunta por la naturaleza material de la pantalla. Esta reflexión inducida por el arquitecto se convierte en la primera interacción entre el arte contemporáneo y un posible espectador que –sin pretenderlo quizás– ha sido partícipe de la experiencia de la Fondation Cartier.

Más allá del visitante accidental, el que lo haga con intención se encontrará con 1.200 metros cuadrados de espacio expositivo,

repartidos entre la planta 0, la planta sótano y los jardines. Si las funciones museísticas parecen ocupar la horizontalidad del conjunto, las oficinas llenan la vertical de 6 plantas. No obstante, la altura de la pecera de cristal es de más de 8 metros, lo que ha permitido desde su inauguración la metamorfosis del espacio o la introducción de piezas de grandes dimensiones. La multidisciplinariedad y flexibilidad del lugar no lo convierten en neutral, pues el artista y el espectador se ven inevitablemente imbuidos en esa ósmosis interior-exterior (*Arquitectura Viva*, 1994: 47).

El atrevimiento de construir un museo "sin paredes" resulta muy interesante por dos factores: las posibilidades visuales y estéticas que otorga la transparencia pero también el planteamiento en sí mismo de la no ocultación en una institución cuya naturaleza lleva consigo el papel de "encerrar" obras de arte, y –generalmente– colgarlas en sus paredes.

En la Fondation Cartier muchas de las piezas se generan allí mismo, surgiendo simbióticamente con el espacio como sucede con las serigrafías de los vidrios de cerramiento. Sin embargo, toda la brillantez y novedad de los planteamientos museológicos de la planta a pie de calle se desarman en el sótano. "No se ha encontrado todavía una manera de exponer a Kandinsky, a Picasso y a Braque que no sea sobre muros claros, y en espacios tranquilos" decía Jean Nouvel en su charla con Jean Baudrillard a propósito de los interiores convencionales del Guggenheim (Baudrillard y Nouvel, 2002: 77). Y ese su principal pecado en el alarde de modernidad que constituye el edificio del Boulevard Raspail: el *white cube* que popularizara el mismísimo Alfred Barr en el MoMA.

El proyecto de Nouvel roza los albores del siglo XXI y, sin embargo, no sabe –o no quiere– resolver la convención de lo aséptico a la hora de exhibir arte contemporáneo. Es cierto que uno de los parámetros impuestos desde la dirección de la

fundación fue el de la absoluta flexibilidad del espacio, pero si ese objetivo es salvado con creces en el piso 0, ¿por qué recurre a una solución tan manida como las cuatro paredes blancas? El museo como concepto tiene asociada inevitablemente la descontextualización de las piezas, pero la frialdad del cubo blanco y lo críptico del arte contemporáneo se conjuran para establecer una barrera entre el espectador no especializado y las manifestaciones coetáneas a él.

En otro orden de cosas y dejando de lado cuestiones de la museología crítica actual, los espacios verdes son otro de los factores protagonistas en los conjuntos de Nouvel. Se podría calificar de honrado que un arquitecto de nuestro tiempo delegue tareas de su proyecto a paisajistas y profesionales de la naturaleza, pero hay que recordar que en el caso de Nouvel hablamos –y él mismo suele recalcarlo– del *atelier* de Jean Nouvel. Lothar Baumgarten es el artífice del espacio natural en el que se inserta la Fondation Cartier, con una realización y planteamiento que no se desmarca del espíritu simbólico de Nouvel.

Como sucede en el Musée du Quai Branly, el jardín tiene un aspecto salvaje, como si la flora hubiese surgido sin barreras alrededor del edificio acristalado, pero la realidad es igual que en el museo etnológico. Baumgartem introdujo 35 variedades de árbol y 200 especies de flora francesa con un orden que a la vista resulta azaroso aunque responda al patrón de la tradición de los jardines europeos. A la espalda del edificio se despliega un anfiteatro arenoso y cultivado que desemboca en un espacio elíptico con una fuente. De este modo, la simplicidad de las formas geométricas elementales es la base del diseño un jardín en el que la elipse y el círculo se yuxtaponen a la forma rectangular de la sombra del edificio.

5. Museeé du Quai Branly

En la margen izquierda del Sena, bajo la tranquilidad de la enorme sombra proyectada por la Torre Eiffel, se sitúa un amplio recinto que acoge las antiguas colecciones del Musée de l'Homme de Trocadéro y del Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie. La musealización de piezas clasificables dentro del peligroso concepto de "arte primitivo" planteó la cuestión de si se trataba de la exposición de objetos artísticos o productos que mostraban la vida y la cultura de estas civilizaciones. A esta sede inaugurada en junio de 2006 sirvió como preludio y germen institucional el llamado Pavillion des Sessions, abierto por Jacques Chirac en el mismo Palais du Louvre. Como museo del siglo XXI, las funciones de la nueva institución no podían residir únicamente en la exposición de los objetos, sino que se concibió como centro para fomentar el conocimiento de las diversas civilizaciones del mundo a través de actividades en relación con su historia y antropología.

Todo este magno proyecto se desarrolla en un entorno estructural muy ligado a los propósitos internos de la institución. Nouvel, arquitecto procedente de uno de los países buque de la occidentalidad moderna adopta en lo formal y lo material las pautas dictadas por los lugares más inocuos. La omisión de todo elemento formalmente occidental junto a la renuncia de la geometría se convierte en denominador común del edificio y su perímetro (Chaslin, 2006: 167). Además, culturas y continentes convergen en el componente universal y unificador que es la naturaleza, de la que hace un especial uso el arquitecto francés en este edificio.

Iniciando el recorrido como visitante, una fachada partida en dos se impone discretamente sobre la calle parisina de Quai Branly. El verdor de la naturaleza crece sobre la parte opaca de la fachada, mientras que a su lado se levanta una pantalla de vidrio, –recurso tópico de Nouvel– tras la que se extiende el jardín exótico del

museo, en un juego de invisibilidad y reflejo, de aislamiento e integración en el centro de la ciudad.



Fig. 3 – Muro vegetal de Quai Branly. Fuente: Snoeziesterre.

El jardín vertical de Patrick Blanc y la naturaleza forman parte de la poética de lo efímero con la que tanto seduce el arquitecto, de la percepción cambiante y viva en el ojo del espectador, pero también reivindican la falta de espacios naturales en la ciudad moderna (Díaz y García, 2002a: 16). La simple pantalla transparente sirve de división con respecto al bullicio de la ciudad y protege una extensión de 18.000 m^2 de jardín semiurbano-semisalvaje, concebido por Gilles Clément en contra de la racionalidad de la herencia de los jardines franceses. Se intenta crear una naturaleza azarosa dentro del perímetro del solar, conformando caminos arbitrarios entre los que se abre paso el visitante con un tinte algo pintoresco, casi como una metáfora del explorador que se topa con culturas desconocidas. No obstante, la creación de un ambiente esencial en relación con la tierra permite una breve experiencia cercana a la espiritualidad animista común a la mayoría de estas civilizaciones *(Un musée composite*, 2006: 15).

Los devenires de los caminos escogidos por el visitante le llevarán hasta un claro donde se erige la construcción arquitectónica que acoge al museo, sobre unos grandes pilotis, sin interrumpir la visión de la continuidad del pequeño bosque. El acceso al interior obliga al espectador a caminar prácticamente paralelo a la galería jardín, convirtiendo así en la primera oferta expositiva la muestra temporal. El amplísimo vestíbulo, junto a lo ya percibido en el camino exterior, supone una presentación bastante clara de lo que es y lo que ofrece este museo. De un vistazo el visitante puede registrar prácticamente todas las áreas que componen el edificio: salones de lectura, cafetería, consigna, exposiciones temporales, colección permanente y, en la planta inferior, el teatro y las actividades educativas y culturales.

Esta carta de introducción clara en un espacio relativamente diáfano no supone ninguna novedad museística, pues la mayoría de las instituciones modernas o que han sufrido alguna remodelación utilizan este recurso para facilitar el recorrido al público. No obstante, en este hall se sitúa un elemento bastante sorpresivo tanto en su concepto como en su forma: la torre de instrumentos. Una gran vitrina cilíndrica se alza desde el sótano hasta la última planta del museo, en una labor de bisagra entre la exhibición y la protección de la gran cuantía patrimonial que posee la institución (Viatte, 2007: 115). También encarna un peligroso arma de doble filo, pues es una original forma de exposición de una cantidad ingente de fondos que en la mayoría de los museos presumiblemente nunca saldría a la luz, pero recuerda demasiado a los gabinetes de curiosidades tan populares en los siglos XVI y XVII, cayendo en el pintoresquismo del que tanto huye el museo. Además, el control lumínico es diferente en los distintos niveles del edificio, lo que dificulta unas condiciones de conservación homogéneas. De cualquier modo, este acceso visual a la colección

marca el inicio de la rampa que conduce al espectador a la primera planta y lugar expositivo de la colección permanente.

Eludiendo la rígida geometría occidental, la pendiente comunica los tres niveles del edificio con una gran carga metafórica que sigue la línea de lo orgánico y exótico en combinación con el arte contemporáneo. La luminosidad del hall se vuelve penumbra en los 180 metros de río alegórico, donde la instalación *The River* del artista escocés Charles Sandison proyecta bajo los pies del visitante un caudal de 16.597 nombres de los pueblos presentes en la colección del museo.

El curso desemboca en el centro de la gran sala de exposiciones que se ve atravesada –siguiendo con la nomenclatura fluvial– por *La Rivière*, una serpiente que aglutina todos los elementos informativos e interactivos de los que se liberan las vitrinas de exposición. Retomando la idea principal de Nouvel en este edificio –la huida de la occidentalidad– sería ilógico toparse con un despliegue de tecnología multimedia junto a los objetos expuestos, pero también es cierto que en un museo actual es difícil prescindir de los elementos educativos. Por ello, la serpiente de cuero es el órgano táctil del museo que esconde 19 paradas informativas agrupadas en cuatro sesiones temáticas que posibilita una experiencia sensorial de la colección.

Es esta disociación información-objeto expuesto una de las críticas más repetidas al planteamiento de la institución. No obstante, desde una perspectiva museológica actual, la cantidad de discursos ofrecidos en un mismo lugar alimenta las diversas maneras de recibirlo; por ello, es igual de lícita una experiencia intuitiva y estética de las piezas expuestas que una completamente científica y antropológica.

Sobre la misma cuestión de "respeto" a las civilizaciones no occidentales, una de las virtudes de Quai Branly es que se ha zafado prácticamente por completo de las reconstrucciones o reproducciones de ambientes, viviendas e, incluso, de los maniquíes a los que estamos acostumbrados a ver en este tipo de museos (Viatte, 2007: 119-120). Nouvel ha impulsado una estética sobria y elocuente en unas vitrinas con un material tan trasparente y una iluminación tan estratégica que parecen inexistentes. Con ello se hace patente el deseo constante del arquitecto francés de que sean los interesados quienes se muestren a sí mismos, para no tener que tomar distancia y nominarlos como los "Otros".



Fig. 4 – Vitrinas de Quai Branly. Fuente: Alex Taranco.

Todas las buenas intenciones en el terreno teórico tienen sus dificultades en la práctica. La pareja oscuridad-vitrina no resulta demasiado sana para quien deambula entre ellas, pues es fácil toparse de bruces contra algún expositor. Las láminas utilizadas en una de las fachadas exteriores, con pretensión de regulador lumínico, provocan un juego de luces y sombras similar al de una "interferencia" óptica. En la fachada norte, árboles serigrafiados

tamizan la entrada de luz y aunque en el planteamiento inicial deberían mantener un diálogo con la naturaleza real exterior, lo cierto es que visualmente resulta un enorme vinilo "pixelado" que se opone a la claridad. De igual modo, muchas de las vitrinas se encuentran enfrentadas y la luz puntual que ilumina a cada uno de los objetos provoca un reflejo demasiado nítido en la contraria, lo que impide una contemplación cómoda. Sin embargo, no todo son molestias para con el visitante. Es un acierto la musealización de las máscaras de distintas culturas en espacios sin ningún elemento disuasorio y colocadas a la altura de los ojos del espectador, permitiendo un encuentro íntimo y cara a cara con la potencia expresiva de estos objetos.

La construcción del espacio y la gestión del mismo afectan directamente a la contemplación de las colecciones. Jean Nouvel suele concebir sus construcciones como espacios únicos pero con cuerpos diversificados, como sucede en este caso. Desde el exterior se percibe un edificio con una volumetría dispar, con una serie de habitáculos cúbicos de distintos tamaños y colores, insertados en el nivel medio del mismo. Esto se traduce en un interior cubos "flotantes" individualizados conectados por la galería central donde se encuentran las obras capitales y la serpiente informativa (Viatte, 2007: 113). Algunas de estas habitaciones sirven de estancia para una obra o conjunto de obras relacionadas temática, cronológica o culturalmente y ofrecen una experiencia aislada dentro de la abrumadora cantidad de piezas de la galería central. Otros descontextualizan demasiado la pieza sin necesidad o proyectan audiovisuales que rompen con el discurso defendido anteriormente. Por su parte, el uso de colores tan similares como el ocre, naranja, rojo y amarillo en conjunto con el cuero de *La Rivière* hace que la demarcación de las culturas de África, Asia, América y Oceanía pase desapercibida para aquel visitante cuyo conocimiento artístico de estas civilizaciones sea limitado. No es

una cuestión grave si la orientación de la visita es la del disfrute estético, pero sin duda es complejo seguir un recorrido informativo si es necesario permanecer adherido a la serpiente para después contemplar las piezas en directo, pues la visita podría alargarse horas.

6. Conclusiones

Resulta una tarea ardua realizar una investigación –por breve que sea– sobre una figura artística contemporánea que mantiene un estudiado discurso, y de la que apenas nadie se ha atrevido a escribir, más allá de la reproducción de la memoria de los proyectos en revistas de arquitectura o alguna crítica esporádica de compañeros de profesión poco afines. Es indudable que Jean Nouvel se ha convertido en uno de los arquitectos más reputados del panorama, y no lo ha hecho por una repentina popularidad. Su implicación para con el visitante, la construcción de lugares singulares y su intención de sugestionar no deberían causar sorpresa en la labor llevada a cabo por un arquitecto, pues de eso se trata. Sin embargo, son escasos los ejemplos coetáneos que asumen la arquitectura como algo más que "arquitectura de espectáculo". En suma, la labor del arquitecto como creador de espacios, relacionado con la nada sencilla aunque primigenia tarea de refugio humano, alcanza una dimensión totalmente diferente si a ello se le suma la conservación y correcta exposición de piezas artísticas. Por ello, resultaría interesante un estudio relacional entre todo ello, no únicamente en la obra de Nouvel sino en los proyectos museísticos más recientes, pues arroja una lectura de cómo repensar el espacio para el arte.

En el recorrido de las tres instituciones concretas de este trabajo se puede contemplar una trayectoria que parte de la perfección geométrica para apearse en la sinuosidad más orgánica. El Insitut du Monde Arabe, pese a ser el primero de los proyectos escogidos,

posee una poética simbólica y estructural difícil de superar por los dos siguientes. No obstante, la naturaleza y el carácter vítreo de la Fondation Cartier encarnan una transición más que notable hacia la naturaleza salvaje del museo etnológico del muelle Branly, quizás el de menor grado de compenetración con el visitante.

7. Bibliografía

BAUDRILARD, J. (2007). *El complot del arte.* Buenos Aires: Amorrortu.

BAUDRILARD, J. Y NOUVEL. J. (2002). *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BOISSIÈRE, O. (1997). *Jean Nouvel*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHASLIN, F. (2006). "Nouvel en el Sena. El Museo Quai Branly de París", *Arquitectura Viva* (107-108), 165-169.

— (2007). "Un destino francés. Jean Nouvel, premio Pritzker", *Arquitectura Viva* (116), 69-71.

DEBORD, G. (2010). *La sociedad del espectáculo.* Valencia: Pretextos.

DÍAZ MORENO, C. Y GARCÍA GRINDA, E. (2002a). "Una conversación con Jean Nouvel", *El Croquis* (112-113), 6-25.

— (2002b). "La arquitectura de Jean Nouvel. El orden simbólico de la materia", *El Croquis* (112-113), 26-40.

DOLFUS, A. (2001). *Institut du Monde Arabe, livret architecture.* Paris: Institut du Monde Arabe.

FOSTER, N. (1990). "El sobresalto de lo nuevo", *Arquitectura Viva* (31), 3-4.

FOUCAULT, M. (2000). *El pensamiento del afuera.* Valencia: Pretextos.

NOUVEL, J. (1990). *Nouvel. La obra reciente 1987-90.* Barcelona: Gustavo Gili.

POISAY, C. (1989). "Instituto del Mundo Árabe", *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectura de Madrid* (275-276), 50-66.

S. f. (1993). "Entrevista con Jean Nouvel. El interface contextual", *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* (295), 105

— (1994). "Transparencia cultural. Fundación Cartier, París", *Arquitectura Viva* (37), 46-53.

VIATTE, G. (2007). "La muséologie au musée du Quai Branly", *Quaderns-e de l'ICA* (9), 109-120.

— (2006). *Tu fais peur tu émerveilles: Musée du quai Branly acquisitions 1998/2005.* Paris: Musée du quai Branly & Réunion des musées nationaux.

Diez Años de Dirección Artística en el MUSAC (2005-2015): de Rafael Doctor a Manuel Olveira

Sara Valverde Muñoz
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León nace en los años de bonanza y se inscribe en las bases del pensamiento teórico de la museología crítica. Su propósito era responder al concepto y práctica de un museo del presente (o del cambio del milenio). Sin embargo, en esta última década son muchos otros los factores y circunstancias que han intervenido en el desarrollo de este proyecto. Entre los más sobresalientes la crisis económica, que ha provocado graves recortes presupuestarios, obligando tanto a éste como a muchos otros centros culturales públicos a replantearse sus proyectos iniciales. El presente artículo tiene como objetivo hacer la radiografía de los diez años de vida del MUSAC, y con ello plantear bajo una mirada crítica, las distintas personalidades y líneas de trabajo que finalmente ha adoptado el museo con cada uno de los cuatro directores artísticos que ha tenido: desde Rafael Doctor y su equipo en el año 2005, hasta Manuel Oliveira en el momento actual.

Palabras clave

Dirección artística, museología crítica, museo del presente, creación actual, crisis económica, Rafael Doctor, Agustín Pérez Rubio, Manuel Olveira.

Sara VALVERDE MUÑOZ

TEN YEARS OF ARTISTIC DIRECTION IN THE MUSAC (2005-2015): FROM RAFAEL DOCTOR TO MANUEL OLVEIRA

Abstract

The Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (the Contemporary Art Museum of Castilla and León) was created in the prosperity years and forms part of the foundations of the theoretical thought of critical museology. Its objective was to address the concept and practice of a Museum of Present Time (or a Museum of the new Millennium). However, many factors and circumstances have intervened in the development of this project in the last decade. The economic recession being one of the main factors which has caused severe budget cutbacks, forcing this public cultural centre, as many others, to reconsider its initial projects.

The purpose of this article is to present an in-depth study of the ten years of existence of the MUSAC, contemplating with a critical view the various personalities and working approaches that the museum has finally adopted through each of its four artistic directors: starting with Rafael Doctor and his team in 2005, to Manuel Olveira at the present time.

Keywords

Artistic direction, critical museology, museum of present time, current creation, economic recession, Rafael Doctor, Agustín Pérez Rubio, Manuel Olveira.

* Quisiera agradecer a los miembros del MUSAC, tanto del presente como del pasado, su entrega para hacer memoria de tan valiosos testimonios. Todas las imágenes de esta publicación son cortesía del museo. También a la Dra. Laura Arias por su paciencia y dedicación.

Sumario

1. Introducción
2. Rafael Doctor (2002-2008): el arte en la sociedad del espectáculo
3. Agustín Pérez Rubio (2009-2013): arte, política, crisis
4. Manuel Olveira (2013): diagnóstico de actualidad
5. Conclusiones
6. Bibliografía

1. Introducción

El 2015 se presentó como un año de recuperación económica y replanteamiento en los modos de gestión y administración pública. El periodo de crisis había pasado factura, y por ello, se auguraban tiempos para la reflexión y el cambio. El inicio de esta investigación no pudo ser más oportuno, al recaer el interés sobre un museo que se había inaugurado en el 2005, como parte de esa carrera sin fondo de construir contenedores culturales a diestro y siniestro, y sin ningún filtro. A día de hoy este fenómeno lo conocemos como el *efecto Guggenheim*[1]. Este hecho fue el responsable de dar el pistoletazo de salida a la era de carísimos e impactantes edificios, cuya función estaba destinada a albergar un programa de actividades perenne que acabó por reducirse a lo eventual.

A este contexto en el que nació el MUSAC se suma el particular interés que desde la proyección del museo en el 2002, el primer director, Rafael Doctor, junto con sus dos grandes colaboradores, Kristine Guzmán, desde la coordinación general, y Agustín Pérez

[1] Se ha denominado *efecto Guggenheim* al proceso de regeneración y transformación urbana que consiguió la construcción del museo en la zona industrial de la ría de Bilbao. A partir de su inauguración en 1997, muchas comunidades autónomas, municipios y provincias apostaron por levantar instituciones culturales en barrios periféricos y ensombrecidos para su integración con la ciudad, y convertirlos así, en lugares de ocio turístico (Esteban, 2007:8).

Rubio como conservador jefe, bebieron de los fundamentos de la museología crítica[2]; sustituta de la corriente anterior, la *museología nueva*, para apostar por el cambio en la dinámica museológica (Lorente, 2003: 16). Un modelo inusual por entonces en España entre las instituciones existentes dedicadas al arte del siglo XX y XXI. Las pautas sobre las que se asentaron no fueron otras que las que bajo los criterios de estos primeros miembros se intuyó que eran las adecuadas para construir un museo del cambio del milenio, y por tanto, del presente.

Como puntos fundamentales, el equipo del museo señaló que los departamentos serían vasos comunicantes en el ejercicio de la práctica; el movimiento estático en la institución se reduciría a la inmovilidad del edificio: el museo debía ser dinámico y por tanto, accesible para trasladarse y comunicarse con las distintas comunidades y colectivos sociales de la ciudad, así como a lugares donde desarrollar y trabajar la cultura actual.

El arte joven entraría por la puerta grande, y aun reconociendo lo escurrido y frágil que resulta analizar lo que se está fraguando, sería la creación de las últimas generaciones la que guiaría la constitución de la colección. De esta premisa, que sus primeros deberes fueran poner en marcha las Becas de Creación y las Becas de Gestión Cultural, mediante las cuales entraron a formar parte de la institución jóvenes comisarios, y participaron distintos artistas que hasta el momento no habían trabajado ni creado para ninguna institución.

[2] Según Padró, la museología crítica nace como corriente de pensamiento a principios de los 90, cuya propuesta aboga por convertir el museo en un espacio de conocimiento crítico e intercambio entre los visitantes, los artistas y el personal del museo. El fin es trabajar desde la transversalidad e interdisciplinariedad donde la pedagogía asume una parte importante para acercarse a la creación y su relación con la vida cotidiana (Lorente, 2003:64).

Todo esto iba a suceder en el edificio del futuro MUSAC en León –hasta 2001, previsto para ser un auditorio y centro de arte[3]–, encargado a la pareja de arquitectos Emilio Tuñón Álvarez y Luis Moreno Mansilla (premio Mies Van der Rohe 2007), que pusieron la primera piedra en abril del 2002. El envoltorio de este organismo tampoco se quedaría en desventaja de los planes de su funcionamiento. En toda su estructura y fachada se intentó sintetizar la naturaleza y los buques insignia que definen la ciudad de León: desde la planimetría en forma de mosaico romano, hasta la decoración externa en clave de cristalera contemporánea, en alusión a las de la afamada catedral de la misma urbe. En su interior, la innovación fue romper con el modelo del *Cubo Blanco* [4] de las salas de exposición, para unir espacios y horizontes en el diálogo entre actividades, muestras y público.

Por todo ello, en el aniversario de su primera década el pasado mes de abril, era inevitable que el MUSAC reclamase una revisión de su historia. A falta de estudios publicados sobre el análisis del museo, salvo los dos artículos de la profesora Mª del Mar Flórez, de la Facultad de Filosofías y Letras de León, las fuentes principales han sido los catálogos de la colección hasta el 2010; la memoria

[3] En 1994, en el artículo 13 de la Ley 10/1994 del 8 de julio de Museos de Castilla y León, la junta autonómica se comprometía a "crear un centro dedicado a la documentación, difusión, exhibición y fomento del arte contemporáneo en Castilla y León, que coordinará así mismo las iniciativas museísticas relacionadas con este campo en el ámbito de la Comunidad Autónoma (…)". Posteriormente en el acuerdo 64/2003 del 15 de mayo de la Junta de Castilla y León se aprobó el Plan de Actuación en Museos de Castilla y León para el periodo 2003-2008 en el que acordaba dotar al MUSAC de la estructura y recursos necesarios para su funcionamiento: "(…) previa dotación de los recursos y disposiciones que sean necesarios para establecer la estructura y funciones durante el período de vigencia (…)" (Floréz 2006: 231-243).

[4] Denominación que se otorga entre 1975-1976 a aquellas superficies neutras de muros blancos que en los años veinte se fueron implantando en galerías y museos, como fruto del concepto de exhibición de la obra de entonces. La referencia resultó ser el MoMA de Alfred Barr. (Fernández, 2012: 69).

del DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural), así como los dos tomos publicados sobre el espacio emergente de comisariado Laboratorio 987 en 2008 y 2010. También la página *web* como guía indispensable de las actividades, y ante todo, las diferentes entrevistas a los protagonistas de esta historia, de la que aún quedan muchos detalles por desvelar.

2. Rafael Doctor (2002-2008): el arte de la sociedad del espectáculo

El arte suscita conocimiento, inquietud cultural, pero también emoción y sentimiento. En la etapa de Rafael Doctor van a ser estos dos últimos conceptos los que se traduzcan en exposiciones y eventos. En primer lugar, fue la gestión del espacio la que se dispuso para ello, transformándose las salas acorde al montaje de cada muestra que acogía. No habría exposición permanente de la colección, sino diversos proyectos, tanto en las salas generales como en la pequeña de Laboratorio y en el Espacio Vitrinas del vestíbulo. De estos dos últimos se encargaron respectivamente Agustín Pérez Rubio y Tania Pardo, incorporada al equipo con la beca de gestión cultural.

> Laboratorio –recuerda Tania Pardo– tenía una duración máxima de dos meses, se producían alrededor de siete exposiciones; y se inauguraba una vez junto al resto de salas, una vez sola. Era otra dinámica. La filosofía, además del concepto de lo emergente como rompedor, era dar oportunidad a aquellos que no habían tenido una muestra en una institución y nos parecían interesantes (entrevista a Tania Pardo; Valverde, 2015).

La colección también supuso un antes y un después. El objetivo estaba en adquirir cada año tantas piezas como fuese posible por un total de un millón de euros, derivado expresamente del presupuesto para dicha función. Las adquisiciones se debatían con

un comité asesor[5] –elegido por el director–, y se repartían en porcentajes de tal manera que tuviese cabida el arte internacional, la creación en España en general, y dentro de ésta, la de Castilla y León en particular. La misma fórmula se aplicó con los artistas en las exposiciones.

> Rafa fue muy ambicioso –recuerda Kristine Guzmán– quería un museo de proyección internacional y con lo más reciente, pusimos el marco temporal de corte en 1992 con los Juegos Olímpicos de Barcelona y la instauración definitiva de la Democracia en España, en adelante. Puso artistas internacionales muy famosos a la par de los españoles, de tal manera que cualquier persona que viniese a ver al artista internacional, podría comprobar que hay artistas españoles con el mismo nivel, incluso de Castilla y León (entrevista a Kristine Guzmán; Valverde, 2015).

Son muchos los ejemplos que se pueden citar, pero entre los más sobresalientes, sobre todo por la metamorfosis producida en carpintería y diseño exclusivo para la exposición, fueron *Pröblemas büenös. 4 obras de Pipilotti Rist y amigäs* (17 diciembre de 2005 al 16 abril de 2006), *Enrique Marty: Flaschengeist. La caseta del alemán* (17 diciembre de 2005 al 16 de abril de 2006) o *SANAA/Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa* (20 enero al 2 de mayo de 2007). Igual ocurrió con aquellas que miraron a la colección como *Emergencias* (del 1 abril al 22 de agosto de 2005), *FUSION: Aspectos de la cultura asiática en la Colección MUSAC* (17 de diciembre de 2005 al 16 de bril de 2006), *Globos Sonda* (6 de mayo al 10 de aeptiembre de 2006) o *Existencias* (1 de septiembre de 2007 al 31 de enero de 2008) (MUSAC, 2007: 584).

[5] Los miembros que formaron este comité de adquisiciones fueron: Estrella de Diego, José Guirao, Jesús Gómez Sanz, Javier Hernando, María Jesús Miján, Agustín Pérez Rubio y Octavio Zaya. "Personas con perfiles muy dispares, capaces de aportar sus particulares perspectivas en la configuración de esta colección" (Doctor en VV. AA. 2005: 14).

> Hacer una programación no es tanto elegir uno u otro artista, sino el tipo, lo que quieres proyectar. Yo tenía muy claro que siempre habría un español a la altura en diálogo con uno internacional. El caso de Pipilotti Rist y Enrique Marty es el ejemplo más claro de la base de mi proyecto (entrevista a Rafael Doctor; Valverde, 2015).

Un modelo de actuación al que acompañó un sin fin de actividades, puestas en marcha mucho antes de que abriese las puertas el museo. Así, desde el año anterior a la inauguración, el MUSAC colaboró en la dotación de premios como los primeros de videocreación iberoamericana convocados por Casa de América, y años después en el concurso internacional de creación sonora de RNE (2006). A esto se suma en el campo musical, los festivales que organizó el museo *in situ*, como el celebrado *Purpple Weekend* o aquellos que tuvieron lugar en el extrarradio: *FIMA '06* y *FIMA '07* (Festival Internacional de Música Avanzada) en la explanada León Arena o *FIB Heineke* en Benicàssim (Valencia), con el que colaboró la institución. Dentro de estas puestas en escena que suponían los grandes eventos, hay que añadir las inauguraciones.

> Durante la época de Rafael Doctor –recuerda Kristine Guzmán– todo era un espectáculo, una fiesta. Algunas de las inauguraciones duraban tres días; contratábamos autobuses desde Madrid, ahora también, pero entonces muchos más y venían llenos, e incluso alquilamos la plaza de Toro de León para la apertura del museo. En las inauguraciones llegábamos a estar cerca de 2.000 personas, contábamos con Isabella Mora, responsable de los invitados *vip* de la feria Art Basel, para gestionar los asistentes *vip*. Rafa buscaba poner a León en el mapa del arte contemporáneo y convertir el MUSAC en un centro ineludible de la ruta sobre la creación actual (entrevista a Kristine Guzmán; Valverde, 2015).

Sin embargo, esta proyección del MUSAC que estaba pensada para desarrollarse y madurar en un periodo de 10 años, no fue vista con buenos ojos por todos los sectores de León, y prueba de ello es el enfrentamiento y disputa que mantuvo el director con el diario local *El Norte*.



Fig. 1 – Enrique Marty, vista de la exposición *Flaschengeist: la caseta del alemán*, en MUSAC, 2005-2006. © Enrique Marty. Fuente: MUSAC.

Además, la crisis llamaba a la puerta y la deuda a deber del museo empezaba a pesar sobre las decisiones políticas. Así lo recordaba Rafael Doctor: "La emoción en los últimos dos años había desaparecido y con ella el estímulo del principio, por lo que el MUSAC terminó por agotarme" (Valverde, 2015). Doctor dimite en enero del 2009. Un año después lo harían otros miembros de su equipo como Tania Pardo.

2.1. El DEAC: aprender desde la práctica

Si la maquinaria MUSAC no se detuvo ni un instante, menos lo hizo una de las partes más sólidas de su infraestructura filosófica: El Departamento de Educación y Acción Cultural. Su planteamiento pedagógico reside en tomar –y conjugo en presente porque en la actualidad se trabaja en la misma línea– las experiencias de aprendizajes como una acción performativa, de tal forma que se construyan y se complementen con los diferentes públicos como agentes activos. Su trabajo de mediar entre la sociedad y el museo empezó en 2003 al conocer el lugar:

> Cuando comenzamos en el 2003-2005 –comentaba Belén Sola–hicimos un proyecto marco del DEAC como espacio mediador entre la ciudad y el museo. Lo primero fue empaparnos bien del lugar dónde estábamos: quiénes eran las comunidades de la zona, el contexto, el perfil de población o las características socioeconómicas, entre otros muchos aspectos. La metodología que seguimos está basada en las pedagogías críticas. Eso significa que no puedes tener nada ni muy programado, ni muy cerrado; no se trata tanto de acercar las exposiciones ni el arte a la gente, sino de intentar debatir y construir con los públicos espacios para la cultura contemporánea (entrevista a Belén Sola; Valverde, 2015).

Tan importante fue considerar que existen *públicos* en plural, como no perder de vista "que ante todo, cada colectivo y comunidad lo constituyen personas con un nombre, y un contexto y mundo interior particular", apostilla con rotundidad Belén Zola.



Fig. 2 – Portada del número 3 de la *Revista Hipatia* publicado en 2009. Fuente: MUSAC.

Y así se asumió con el proyecto *Hipatia* –que cito de ejemplo–, puesto en marcha por un grupo de presas de la cárcel de Mansilla de las Mulas de León y que consistió en publicar una revista cultural –fueron cinco, del 0 al 4, los números que salieron a la luz–, en la cual el contenido recayó en manos de sus promotoras, mientras el MUSAC se encargó de la edición y la corrección.

> De mil setecientos presos, apenas ciento treinta eran mujeres. Este dato fue definitivo para entender una carencia en los programas formativos y ocupacionales que se estaban dando por un motivo de porcentajes. Éstos eran mucho menos ofrecidos a mujeres, puesto que estaban en clara desventaja numérica con los varones, pero por otro lado, encontramos en la población reclusa femenina,

> unos parámetros de unidad que no podíamos dejar de lado (entrevista a Belén Sola; Valverde, 2015).

A pesar de la clausura del proyecto en el 2011 como consecuencia de los agravantes de la crisis, de lo que sí han quedado pruebas son de las múltiples historias, circunstancias, pensamientos y sentimientos inmortalizados entre sus páginas. Creadas éstas en un espacio donde la libertad parece ser un oxímoron.

3. Agustín Pérez Rubio (2009-2013): arte, política, crisis

En los años venideros al 2009 el MUSAC se vio inmerso en una atmósfera de conflicto, austeridad y reflexión. Por una parte, como consecuencia de la crisis económica (2009-2013), y por otra, debido al cambio de concepto en la línea de programación que proyectará el nuevo director artístico en esta etapa, Agustín Pérez Rubio. Los síntomas del primer factor llegaron en el 2010 y se desarrollaron en plenitud durante el 2011 y 2012. Uno de ellos fue la imposición de cobrar entrada –gratuita hasta el momento– con una tarifa insignificante para cubrir los gastos del museo, y menos "el coste de un bloque expositivo" (entrevista a Agustín Pérez Rubio; Revuelta, 2012).

> En los años de la dirección de Agustín –dice Kristine Guzmán desde la coordinación general–, la Junta aumentó la política de recortes y con ello, las medidas a cumplir. Entre otras, no comprar libros para la biblioteca ni alojar a los invitador *vip* en hoteles de 5 estrellas. Pero claro, una cosa es la austeridad y otra, como se impuso también por entonces, no comprar agua a los conferenciantes. Todo esto sumado a que dejamos de publicar: tan sólo poníamos el logo y las editoriales pagaban el resto. Tampoco comprábamos obra, sólo recibíamos donaciones. Y no podía ser, porque lo primero es la documentación del museo, y lo segundo, su propia definición como institución cultural (entrevista a Kristine Guzmán; Valverde, 2015).

Estas circunstancias internas afectaron también a la dinámica de exposiciones, sobre todo en la temporalidad, al prolongarse mucho más en el tiempo para ahorrar costes. Además se suprimieron los grandes montajes para cada muestra, y se empezó a reutilizar la misma carpintería en varios proyectos.

En cuanto al análisis del arte, Agustín Pérez Rubio propone una mirada diferente a la de Doctor, basada en la idea *future's past* (el futuro del pasado)[6], que toma como eje central para el tercer catálogo –el último publicado hasta el día de hoy– sobre la colección en el 2011.

El planteamiento que propuso el director reside en estudiar el pasado para entender y experimentar con el presente. Por ello, el marco temporal del 2005 se atrasó al año 1989 con el derribo del muro de Berlín; acontecimiento histórico-político cuyo eco ha llegado hasta la actualidad.

> En la época de Agustín se asentó más un modo de exhibición y espacio de pensamiento; también se miró más atrás en la historia que con Rafa, para acercarse al presente. A Agustín le gustaba mucho la teoría y los proyectos experimentales, en cierta manera querían llegar también a un público más experto en arte contemporáneo. La primera exposición con más controversia fue *Primer Proforma* (30 de enero al 6 de junio del 2010) con los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego. Se trataba de una muestra taller, y esto quiere decir que las piezas se construirían a lo largo de ocho horas diarias durante 40 jornadas; de tal forma que el que viniese a la inauguración no se encontraría con nada. En cambio si llegaba a la mitad vería parte montado, y si acudía al final, ya podría apreciar del todo la exposición con las obras (entrevista a Kristine Guzmán; Valverde, 2015).

[6] *Future´s past* (el futuro del pasado) es un concepto promulgado por el teórico y profesor de la Universidad de Harvard, Philipe Fisher, quién nos habla de esa unión entre la Historia del Arte y la contemporaneidad.

A medida que trascurrieron los años, estas pautas sobre la programación se acentuaron aún más, y se contemplaron movimientos y planteamientos artísticos de los años 60 y 70, que en cierta manera mantenían una relación estrecha con el clima hostil y político del siglo XXI. Son ejemplos las exposiciones *Cambio de Paradigma. Colección Serralves años 60 y 70* (24 de septiembre de 2011 al 8 de enero de 2012) y *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010* (23 de junio de 2012 al 24 de febrero de 2013). Esta última en particular abordaba un tema de actualidad como es la tesis del feminismo, y que a su vez servía de paragón con otro de los momentos álgidos de este pensamiento en la segunda mitad del XX.



Fig. 3 – Vista de la exposición titulada *Genealogías Feministas en el arte español 1960-2010* en el MUSAC. Junio 2012- febrero 2013. Fuente: MUSAC.

Ésta también sería de las últimas muestras bajo la dirección de Agustín Pérez Rubio, quien dimitió el 26 de julio de ese 2012 para dejar el cargo en enero del 2013.

> Fueron unos años difíciles, –señalaba Agustín Pérez Rubio– además de presupuesto, nos faltaba personal. No se cubrían las plazas de los que habían dimitido, como la de María Inés Rodríguez (conservador jefe), o a los que habían echado recortando las contratas. *El Mundo* tituló un artículo sobre mí como 'el director de la crisis'. Llegó un momento en el que el enfrentamiento con la

> Junta no cesaba, sobre todo el último año. Cuánto más conservadores actuaban los políticos, más revolucionario era yo. Hubo el caso de una integrante de la Junta del *Opus* que criticó nuestra exposición sobre *Genealogías feministas*, pero el momento lo requería y así continuó en las salas (entrevista a Agustín Pérez Rubio; Valverde, 2015).

3.1. En terreno de arenas movedizas: breve aparición en la dirección de Eva González Sancho

El paso de esta directora por el museo fue efímero, momentáneo, dado que apenas formó parte de la institución tres meses –de marzo a mayo–. Tras la salida de Pérez Rubio, la Junta de Castilla y León convoca a concurso la plaza de director y la gana Eva González Sancho. Sin embargo, desde el comienzo de su andadura las discusiones entre la nueva directora, y la Fundación Siglo para las Artes y la Consejería de Cultura autonómica, no sólo no menguaron sino que cada día aumentaba más la tensión. Por ello, el 13 de mayo González Sancho anuncia su dimisión, a la que se sumaron en bloque los miembros del comité asesor del museo que habían permanecido desde la etapa de Rafael Doctor. Este hecho causó una gran expectación mediática como bien nos han dejado testimonio de ello las entrevistas concedidas a los medios de comunicación. En este contexto, Eva González Sancho comentaba:

> Las buenas prácticas se pararon justo el mismo día del concurso. Me siento muy engañada y me reafirmo en la cancelación del contrato por injerencia política y artística por parte de la Fundación Siglo y la Consejería de Cultura y Turismo (…) En ningún momento han apoyado el proyecto que presenté y por el que salí elegida directora del MUSAC. No me detallan las partidas presupuestarias y me piden constantemente informes que entran en modificaciones que no van a ningún sitio. Propuse un comité artístico muy potente, formado por nombres como Filipa Ramos y Arakis, entre otros, y todo eran excusas. Creí que era un problema de nomenclatura y estuvimos trabajando con la idea de 'grupo de trabajo', pero

> tampoco**.** Recibía un simple 'no lo veo' (entrevista a Eva González Sancho; Espejo, 2013).

En ese corto plazo el programa de exposiciones fue el que dejó pendiente el anterior director así como la dinámica que se aplicó a éstas. En menos de un mes desde el anuncio de la dimisión, los organismos autonómicos adjudicaron el cargo a Manuel Olveira, que continúa en la actualidad.

4. Manuel Olveira (2013): diagnóstico de actualidad

A diferencia de las etapas anteriores, ésta se define por convivir con la actualidad. El director del MUSAC es Manuel Olveira, por lo que su trabajo aún está en proceso de desarrollo, y habrá que esperar a que éste concluya para determinar una línea de actuación congruente y definitiva. Sin embargo, si hay ciertos aspectos que denotan las temáticas que dirigen hoy día la programación, y desde las que se analiza y se proyecta el arte de la actualidad.

Uno de los platos fuertes y recurrentes desde que el nuevo director se incorporara al museo en enero del 2014, ha sido el arte de acción –*performance*, *happening*, etc.–, también tratado anteriormente en varias actividades y exposiciones de Agustín Pérez Rubio. Y es que una de las razones de este continuar fue el buen entendimiento, que para sorpresa del MUSAC, surgió entre el público y esta disciplina artística. También las cuestiones de género, como el feminismo, continúan protagonizando proyectos. Por otra parte, otros planteamientos incorporados en estos dos últimos años abordan debates de carácter social, sobre la identidad o el espacio público, cada vez con mayor presencia en la creación contemporánea.

> La *performance* es un núcleo fuerte en la programación –apunta Manuel Olveira– y que cuidamos mucho. También una parte importante, tanto en muestras colectivas como en individuales, es

> el tema del feminismo y el pensamiento postcolonial, como bien demuestra la reciente exposición del 2014 *Colonia Apócrifa. Imágenes de la colonialidad en España* (21 de junio del 2014 al 6 de enero del 2015), o el ciclo sobre cine africano en las actividades del 2015. Otro planteamiento recurrente que tratan (y tratarán) de tanto en tanto las exposiciones, es la reflexión sobre el contexto: la construcción del espacio urbano y la participación pública en éste. Lo refleja bien la muestra de *De ayer a hoy* (24 de enero al 3 de mayo del 2015) sobre el proyecto del espacio urbano de León de Isidoro Valcárcel (entrevista a Manuel Olveira; Valverde 2015).

Pero si hay un aspecto en particular en cuanto a la dinámica de exhibición en la dirección artística de Manuel Olveira, es la manera en la que las muestras actúan de vasos comunicantes debido a la relación entre las cuestiones que aborda cada sala. Así lo explica Kristine Guzmán.

> A Manuel Olveira le interesa mucho la proyección didáctica de las exposiciones y que haya un hilo conductor entre todas ellas. Por ejemplo, la muestra de *10 años después: Post Emergencias en la Colección MUSAC* (20 de diciembre del 2014 al 5 de abril del 2015), que rememora la primera exposición sobre las problemáticas sociales en el mundo, en paralelo con *Lo que ha de venir ha llegad*o (24 de enero al 3 de mayo del 2015), que trata sobre la crisis y qué podemos aportar nosotros como sociedad para cambiar la situación actual. Y luego en el espacio de Laboratorio 987 *Enumeraciones* (24 de enero del 2014 al 5 de abril del 2015), que aborda los desahucios y el número de muertes por sida, carretera, suicidio (…) (entrevista a Kristine Guzmán; Valverde, 2015).

Estas pautas fueron recogidas el año pasado 2015, y a día de hoy se puede decir que no sólo no han descarrilado, sino que se han añadido otras ideas del director que señalaba de cara al futuro del MUSAC, ahora presente. Una premisa era aumentar la colección e intervenir la línea de programación:

> No tanto por la gran obra de arte, sino por el patrimonio documental (…) El arte hay que entenderlo también como muchas otras cosas, como son los archivos, los fotolibros y libros de artistas

> o recopilaciones documentales. Mucho de las creaciones conceptuales y del arte procesual se entienden mejor por el documento que por la pieza en sí (entrevista a Manuel Olveira; Valverde, 2015).

La evidencia, la exposición *Cómo hacer arte con palabras. Estrategias lingüísticas conceptuales y postconceptuales en la Colección MUSAC*, vigente hasta abril de este 2016.



Fig. 4 – La artista Claire Fontaine expuso *Capitalism Kills Love (Santa María de León), 2011* en la muestra *Cómo hacer arte con palabras. Estrategias lingüísticas conceptuales y postconceptuales en la Colección MUSAC* entre Diciembre 2015-abril 2016. Fuente: Colección MUSAC.

Respecto a los datos objetivos recopilados en el cierre de este último 2015, el presupuesto fue el mismo que en el 2014: 5.036.000 euros, de los cuales 70.000 han sido para la compra de obras.

En el 2014 se reanudaron las adquisiciones con diez piezas ese año, y este último curso han sido siete las compras y siete las donaciones. Para el 2016, el presupuesto ha incrementado, aunque a efectos prácticos resulta casi imperceptible.

Quizás una llamada de atención sí es el proyecto Laboratorio 987 al que se han destinado 50.0000 euros con el objetivo de financiar proyectos culturales que apelen a construir y difundir la creación y la cultura contemporánea, y a repensar que quién constituye un museo público es la sociedad.

5. Conclusiones

Entre mis búsquedas iniciales estaba aproximarme a definir el papel del director artístico hoy en día, y señalar hasta qué punto su mirada sobre el arte contemporáneo determinaba la proyección pública de éste. Después de los ejemplos desarrollados, podría considerarse que en el caso del MUSAC sí ha habido tres maneras diferentes de comprender y abordar la creación actual, que bien se han visto reflejadas en la programación. Pero quizás lo más importante en el proceso de investigación haya sido recorrer los acontecimientos socio-políticos de los últimos diez años en España, y en concreto en León. Quizás, por la estrecha relación detectada entre cómo se vivía la actualidad y el modo en el que el museo lo canalizaba mediante la cultura.

Ahora, Manuel Olveira apuesta por exposiciones en las que se traten temas similares, desde distintas perspectivas y puntos de vista. Un planteamiento que invita a un diálogo plurilateral, hoy también rutina en titulares y portadas de periódicos.

6. Bibliografía

DÓCTOR, R. (2010). "La era del contenedor", en E. DE DIEGO (Coord.): *Los últimos diez años del arte joven*. Madrid: Obra Social Caja Madrid, La Fábrica, 33-37.

ESTEBAN, I. (2007). *El efecto Guggenheim: Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ESPEJO, B. (2013). "Dimite el comité artístico del MUSAC junto a la directora, Eva González-Sancho, *El Cultural* [en línea]. Consultado en http://www.elcultural.com/noticias/arte/Dimite-el-comite-artistico-del-MUSAC-junto-a-la-directora-Eva-Gonzalez-Sancho/4877.

FERNÁNDEZ, O. (2012). "El fin del *Cubo Blanco.* Releyendo a Brian O'Doherty", *Hum 736: papeles de cultura contemporánea*, (5), 68-80.

FLÓREZ CRESPO, M. M. (2006). "La museología crítica y los estudios del público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla León. MUSAC", *De arte* (5), 231-243.

— (2011). "Los nuevos paradigmas museísticos de la postmodernidad: El MUSAC de León", *Museo y Territorio* (4), 115-123.

PARDO, T. (2008), *Laboratorio 987. 2005-2007*. León: MUSAC.

— (2011). *Laboratorio 987.2008-2010.* León: MUSAC.

LORENTE, J. P. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

REVUELTA, J. (2012). "Agustín Pérez Rubio: 'El dinero de las entradas no cubre el coste de un bloque expositivo' ", *La Crónica de León* [en línea]. Consultado en http://www.lacronicadeleon.es/2012/01/13/vivir/agustin-perez-rubio-el-dinero-de-las-en

VALVERDE, S. (2015). "Manuel Olveira, director del MUSAC: 'El arte es útil, hace la vida más intensa y más digna de ser vivida'", *Descubrir el Arte*, febrero [en línea]. Consultado en http://www.descubrirelarte.es/2015/03/01/manuel-olveira-director-del-musac-el-arte-es-util-hace-la-vida-mas-intensa-y-mas-digna-de-ser-vivida.html tradas-no-cubre-el-coste-de-un-bloque-expositivo-137534.htm

VALVERDE, S. (02/2015). Entrevista personal a Belén Sola.

— (02/2015). Entrevista personal a Kristine Guzmán.

— (02/2015). Entrevista personal a Manuel Olveira.

— (04/2015). Entrevista personal a Agustín Pérez Rubio.

— (05/2015). Entrevista personal a Rafael Doctor.

— (05/2015). Entrevista personal a Tania Pardo.

VV. AA. (2005). *Colección MUSAC*, *Vol. I*, (cat. exp.), León: Junta de Castilla y León, MUSAC.

— (2007). *Existencias. Colección MUSAC*, *Vol. II*, (cat. exp.), León: Junta de Castilla y León, MUSAC.

— (2010), *Variantes Discursivas: Colección MUSAC*, *Vol. III,* (cat. exp.), León: Junta de Castilla y León, MUSAC.

ZOLFA, B. (Coord.) (2011). *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*. León: MUSAC ACTAR.

Diálogos con la Pintura. Los Cuadernos de Apuntes de Fernando Zóbel

Elena Yélamos Martínez
Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El siguiente trabajo se centra en el estudio de los llamados *cuadernos de apuntes* de Fernando Zóbel (1924-1984), una de las principales figuras de la abstracción española de los años 60, cuya producción pictórica permite descubrir una mirada exquisita y una interpretación poética del mundo que le rodeaba. La delicadeza de sus lienzos, su sencilla resolución de lo complejo y su fresca espontaneidad apenas dejan vislumbrar el arduo y complejo trabajo que se esconde detrás de los sutiles trazos del pintor. Pero precisamente muchas de las huellas de su trabajo están recogidas en sus apreciados cuadernos de apuntes en los que no solamente dejó un importante testimonio del proceso de producción de sus obras, sino en los que además inmortalizó todos los episodios –desde los más significantes a los más intrascendentes– que acompañaron la existencia de Zóbel.

Palabras clave

Fernando Zóbel, cuadernos de apuntes, arte abstracto, proceso creativo, Renacimiento, Barroco.

DIALOGUES WITH PAINTING. FERNANDO ZÓBEL'S SKETCHBOOKS

Abstract

The present research paper is based on the study of the sketchbooks by Fernando Zóbel (1924-1984), one of the main figures of the Spanish Abstract Expressionism. His paintings show the exquisite view and the poetic interpretation of everything that surrounded him. The fragility of his canvases; his complicated simplicity and his fresh spontaneity do not let imagine the complex process hidden behind the brush of the artist. All the steps and the footprints of his works of art are contained in his precious sketchbooks where he left a very important testimony of his pieces and where he immortalized all the chapters of his life.

Keywords

Fernando Zóbel, sketchbooks, Abstract Art, creative process, Renaissance, Baroque.

Sumario

1. Introducción
2. Fernando Zóbel. Reseña biográfica
3. Los cuadernos de apuntes. Dibujos de una vida
4. Fernando Zóbel y la historia del arte
5. *Diálogos con la pintura:* conversaciones con el Renacimiento y el Barroco
6. Conclusiones
7. Bibliografía

* Agradezco a la Fundación Juan March haberme dado la oportunidad de tener acceso a estos fondos documentales y haber podido, así, ahondar en la vida y obra de Fernando Zóbel. Un agradecimiento muy especial a su Director de Exposiciones, Manuel Fontán del Junco, por su apoyo y ayuda.

1. Introducción

Nacido en Filipinas, de origen español y formado en Estados Unidos, Fernando Zóbel fue una figura fascinante desde el punto de vista tanto artístico como personal. A lo largo de su vida realizó numerosos viajes alrededor del mundo, sabiendo aprovechar y asimilar todos los estímulos que éstos le brindaron. Destinado a trabajar en la empresa familiar, su formación humanística unida a las importantes experiencias culturales que vivió le harían comprender la importancia que tenía para él el arte, llevándole a tomar la decisión de dedicar su existencia a la pintura.

Lejos de ser exclusivamente un gran artista Zóbel fue, además, un coleccionista apasionado y un generoso y activo mecenas, convirtiéndose en una pieza fundamental para el grupo de jóvenes artistas abstractos españoles. Su confianza y pasión por el *arte no objetivo* le llevó a luchar por introducir y dar reconocimiento a un nuevo estilo artístico en una España que todavía no estaba preparada para mirar sin recelo las nuevas formas abstractas que se estaban desarrollando en nuestro país y que hacía tiempo triunfaban en el panorama artístico internacional. Así, se convirtió en el creador del singular Museo de Arte Abstracto Español, ubicado en la ciudad de Cuenca, que significó la apertura de España a una nueva dimensión artística; una nueva manera de enfrentarse, comprender y vivir el arte, puesto que convirtió a la ciudad no solamente en la sede de dicho museo, sino en un verdadero hervidero cultural en el que se daban cita los principales artistas abstractos españoles del momento.

Como pintor[1] la exquisitez, elegancia y levedad de su obra han hecho que ésta haya sido examinada en diferentes publicaciones y

[1] Para todas las reproducciones de obras de Fernando Zóbel en este texto: © Herederos de Fernando Zóbel, 2016.

expuesta en importantes proyectos expositivos que a menudo la han abordado bajo la influencia oriental y la del expresionismo abstracto americano, así como del informalismo español. Sin embargo, Zóbel sintió una fuerte admiración por toda la historia del arte, hecho que se evidencia en toda su obra y muy especialmente en un material fundamental sin el cual ésta no se podría comprender en su totalidad: los *cuadernos de apuntes* que el pintor realizó hasta el mismo día de su muerte en 1984.

El trabajo que se presenta a continuación tiene como objetivo ahondar en el complejo proceso creativo de Fernando Zóbel, mostrando cómo los cuadernos fueron para el pintor un elemento inseparable de su práctica artística. Además, el trabajo pretende abordar la producción de Zóbel desde una perspectiva diferente a la habitual, y mostrar cómo una parte importante de su producción está fuertemente influenciada por los grandes maestros de la pintura moderna occidental. Así, se busca estudiar qué artistas llamaron más su atención y en qué modo los interpretó, con el fin de analizar la relectura en clave abstracta que el pintor español llevó a cabo de obras fundamentales del pasado, para a su vez mostrar la evidente repercusión que tuvieron en su pintura.

Para realizar la investigación se ha llevado a cabo un análisis de los cuadernos de apuntes, examinando aquellos dibujos, apuntes y bocetos que sirvieron al artista para obras posteriores, uniendo y poniendo en común todos los estudios –muchos de ellos dispersos en el conjunto de cuadernos– pertenecientes a cada una de las obras. Al mismo tiempo se ha llevado a cabo, a través de la lectura de catálogos y publicaciones, un estudio de la producción pictórica de Zóbel seleccionando un conjunto de cuadros con el fin de asociarlos con sus respectivos estudios y comprender desde una perspectiva lo más completa posible cómo se produjo el desarrollo de cada pieza y cuál fue su punto de partida.

2. Fernando Zóbel de Ayala. Reseña biográfica

Tras pasar su infancia y adolescencia entre Filipinas, España y Suiza, Fernando Zóbel se trasladó en 1946 a Estados Unidos para estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de Harvard. Esta estancia resultó absolutamente enriquecedora, pues no se dedicaría exclusivamente a acudir a clase sino que frecuentaría diferentes seminarios y cursos, formación que completaría además con la colaboración durante un año en el Departamento de Grabados de la Universidad. Durante su estancia en Estados Unidos, Zóbel comenzó a formar parte del ambiente cultural estadounidense, estableciendo relaciones con importantes personalidades del panorama artístico americano, hecho que le haría comprender la importancia que tenía el arte en su vida y que le llevaría a plantearse de forma definitiva hacia dónde dirigir su futuro. Sin embargo esta decisión no careció de obstáculos, pues durante años viviría un auténtico conflicto interno entre lo que quería y lo que debía hacer.

En 1952 se vio obligado a regresar a Filipinas, donde compaginó su trabajo en la empresa familiar y su labor como artista, pintando y dibujando con frecuencia y participando en numerosas actividades culturales. Las obras de este periodo tienen un fuerte carácter costumbrista y representan escenas de la vida cotidiana en Filipinas, muy en la línea de los artistas locales contemporáneos. Su inmensa curiosidad y ganas de aprender de todo aquello que le rodeaba le llevaron a estudiar imaginería religiosa filipina; cerámica precolonial, caligrafía oriental y arte japonés, cuya sutileza y levedad trasladaría posteriormente a parte importante de sus lienzos. Sin embargo, en estos años Zóbel comenzó ya a evidenciar cierto interés por el arte occidental, que había tenido la oportunidad de conocer en Estados Unidos, y

empezó a incluir en sus obras interesantes características de artistas como Picasso, Matisse o Dufy.

En 1955 tuvieron lugar dos acontecimientos fundamentales que cambiarían por completo su trayectoria y su concepción artística: el encuentro con la obra de Mark Rothko que le llevaría a buscar su propio lenguaje abstracto y dejar de lado la figuración[2] y el descubrimiento de la fotografía. Durante estos años su obra estuvo fuertemente influenciada por los lienzos de Mark Rothko y del resto de los expresionistas abstractos americanos; en su serie Saetas (1957-59), la primera realizada en lenguaje abstracto, Zóbel consigue evocar de manera magistral la potencia y el fuerte trazo que subyacen en obras como, por ejemplo, *Intersection* (1955) de Kline.

Ese mismo año Zóbel viajó por primera vez a España, donde conoció la pintura abstracta española en la Galería Fernando Fe, sintiéndose inmediatamente identificado con aquellas pinturas. Este hecho fue fundamental, pues le llevó a tomar la decisión de establecerse definitivamente en España donde viviría hasta el final de su vida.

Durante los años 60 alcanzó la madurez artística, llegando a desarrollar de forma definitiva su propio lenguaje abstracto, basado siempre en sus propias experiencias personales. Las obras de este período son de una sutileza extraordinaria. Los trazos parecen bailar sobre la superficie del lienzo y las delicadas *sfumaturas* evocan una suerte de frágil ingravidez que parece denotar improvisación. Sin embargo, y contrariamente a muchos artistas expresionistas, Fernando Zóbel nunca improvisaba sobre el

[2] "La verdad es que me quedé asombrado al ver unos cuadros absolutamente sin tema (…) y lo que comprobé es que me fascinaban. Íbamos a ver esa exposición por la mañana y por la tarde para ver en qué consistía el gancho de esa pintura (…)" afirmaba Fernando Zóbel en una entrevista realizada por Paloma Chamorro en 1978 para el programa de televisión *Trazos*.

lienzo. Como un gran maestro de orquesta, detrás de cada una de sus piezas se escondía un complejo proceso de análisis y ensayo que tenía lugar, precisamente, en los cuadernos de apuntes que le acompañaron desde su juventud en Harvard.

Gran amante de la vida, dedicó la mayor parte de su tiempo a lo que se convirtió en su auténtico motor: la pintura. Personaje de extraordinaria curiosidad, mostró siempre un profundo interés por toda la realidad que le rodeaba, hecho que se tradujo en un conjunto muy numeroso de cuadernos de apuntes que llegarían a convertirse en una verdadera prolongación de su propia existencia. Caminar por ellos, supone recorrer y rememorar sus pasos y ahondar en los pensamientos del pintor.

3. Los cuadernos de apuntes. Dibujos de una vida

Fernando Zóbel realizó a lo largo de su vida un total de 133 cuadernos de apuntes, hoy en día pertenecientes a la Fundación Juan March, institución a la que fueron donados en 1980 por el propio artista, y actualmente conservados en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca.

El pintor utilizó por primera vez este soporte en 1950, convirtiéndolos en un elemento fundamental en sus viajes y en su vida. Estos cuadernos son un material fascinante: no solamente son extraordinarios por la calidad de su contenido (hecho que los transforma en un objeto documental imprescindible para profundizar en la figura del artista) sino que, además, su carácter convierte a cada uno de ellos en una auténtica obra de arte.

El tamaño de los cuadernos es relativamente pequeño, pues el objetivo de Zóbel era que pudieran acompañarle durante todos sus desplazamientos. Como pintor de gusto exquisito, todos los papeles y materiales son de una calidad sobresaliente, pues el

artista cuidó hasta el más mínimo detalle de los mismos prestando atención tanto a la naturaleza del papel como a la de la tinta para que el resultado fuese excepcional. Asimismo, las cubiertas son de una elegancia particular y muestran distintos tipos de decoración: lisa, estampada o geométrica. Los cuadernos de apuntes, debido a la inmediatez e improvisación con la que se realizan, son en el caso de determinados artistas auténticos *scrapbooks*, caóticos y de poca ayuda para el investigador. Sin embargo, los cuadernos de Fernando Zóbel son limpios, meticulosos y ordenados reflejando la personalidad metódica del artista.

A lo largo de todo el conjunto de cuadernos, y muy especialmente en los más tempranos, se pueden observar dibujos realizados a tinta y pluma estilográfica, muy esbozados, que responden a la idea de apunte rápido, tomado en un momento de inspiración. No obstante, a medida que sus intereses artísticos evolucionan, Zóbel va introduciendo de forma progresiva nuevas técnicas y materiales que le ayudarán a perfeccionar su método de trabajo, siéndole de gran utilidad en su producción posterior; a partir de 1968 empieza a trabajar con papel milimetrado y otros utensilios de arquitecto, que le permitirán hacer interesantes estudios geométricos; en los años 70 introduce la acuarela, técnica que con la que puede captar rápidamente matices cromáticos y lumínicos creando espectaculares efectos al fundirse ésta con la tinta y diluirse, así, los márgenes entre pintura, dibujo y fotografía, que ocupará un lugar fundamental en sus cuadernos al permitirle obtener esa inmediatez que siempre buscaba con sus apuntes.

En cuanto al contenido, las páginas de los cuadernos se convierten en una interesante crónica de los capítulos de la vida de Fernando Zóbel, quien a través de ellos nos traslada al hotel en el que se hospedó, al restaurante en el que almorzó y a las calles que recorrió. Cada viaje, cada desplazamiento, cada paisaje, incluso

cada reunión con sus amigos están ilustrados en los cuadernos, en algunos casos desde un punto de vista realista y figurativo, mientras que en otros nos muestra meros esbozos y simplificaciones de la realidad que le rodeaba, testimonios de su gran capacidad de análisis y síntesis. Desde los primeros cuadernos de 1950 se puede observar esta ilustración de los episodios de su vida, en los que inmortaliza escenas de la intensa vida cultural estadounidense y de las tradiciones y costumbres de su país natal. Llama especialmente la atención el conjunto de retratos de amigos y personajes de su periodo universitario, realizados con un fuerte sentido del humor que evidencia su ingenio y su personalidad.

A lo largo de las páginas se suceden numerosos dibujos de sus viajes y estancias en otros países, la mayoría acompañados de importantes testimonios a través de los cuales nos descubre a los personajes con los que se cruzó –prestando especial atención a su indumentaria y características, haciendo un humorístico e irónico uso de los tópicos– y nos introduce en las calles por las que deambuló hasta toparse con un edificio que llamó su atención.

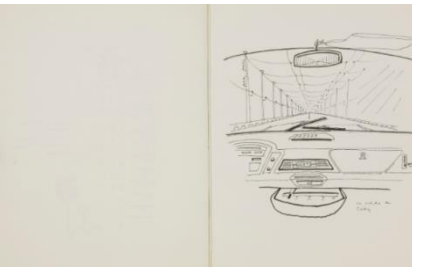


Fig. 1 – Cuaderno 35 Viaje por Andalucía con Gerardo Rueda. Dibujos (1963). Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.



Fig. 2 – Arquitectura gallega en el Cuaderno 43. Viaje por Galicia (1964). Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

Los cuadernos permiten vislumbrar también la importancia que tuvo la ciudad de Cuenca para el pintor. La orografía, la arquitectura y los ríos de Cuenca van a llenar numerosas páginas de los cuadernos, desde una estética realista y figurativa en los primeros dibujos hasta llegar a la abstracción absoluta, donde las formas se insinúan exclusivamente con los volúmenes y el color. A través de estos dibujos Zóbel consigue rememorar de manera magistral los perfiles de la ciudad, además de evocar con el dibujo y la palabra sus sonidos y colores.



Fig. 3 – Cuaderno 55. Sin título (1965–68). Colección Fundación Juan March, en depósito en Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.



Fig. 4 – Vista de Cuenca en Cuaderno 029 – Zóbel. Colección Fundación Juan March, en depósito en Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

Pero si hay algo que fue esencial para Fernando Zóbel y que ocupa una importante parte del material, fueron los museos. Sus cuadernos están atestados de fascinantes análisis, tanto teóricos como prácticos, de artistas vistos en museos, que le brindaron la oportunidad de crecer como pintor y desarrollar su propio lenguaje pictórico. Asimismo, de ellos tomó y anotó en sus cuadernos interesantes citas que le sirvieron para describir el propio acto de la pintura y que evidencian una vez más su interés por el arte desde el propio arte:

> Alguna vez he pensado escribir algo sobre la pintura. Me he dado cuenta de que ya lo tengo hecho, aunque escrito por otros. Casi todo lo que quiero decir está dicho en mi colección de citas. A mí me han servido y me siguen sirviendo (...) (Zóbel, 1974: s. p.).

Además de ser una crónica fundamental de la vida del artista, una suerte de diario, las páginas de los cuadernos de apuntes permiten comprender en su totalidad el proceso creativo de Fernando Zó-bel. Realizar una lectura del material permite conocer en profundidad la manera en la que maduran sus obras, desde que surge la idea y se enciende la chispa, hasta que se llega al cuadro final.

De este modo, los cuadernos se convierten en un lugar de estudio y análisis que evidencia la complejidad intelectual de su producción, que a pesar de ofrecer un aspecto fresco, improvisado y sencillo es-conde un complicado proceso académico de observación, análisis y práctica basado en la secuencia de apunte-dibujo-boceto-cuadro. En sus propias palabras:

> El valor de este trabajo preliminar reside en que al empezar la pintura ya he cometido la mayor parte de mis errores. Esto me permite trabajar rápidamente en la pintura final (...) Un cuadro pretende ser la realización lo más clara posible de la idea inicial. Dicho así suena horrible, pero es un proceso alucinante (Zóbel, 1953: s. p.).

Así, Zóbel recupera una forma de trabajar que viene desarrollándose desde el Renacimiento. Para él la pintura no es el resultado de un impulso, de un *colpo*; sus obras no surgen como algo esporádico, rápido e intuitivo. Zóbel concibe la pintura como *una cosa mentale,* un proceso intelectual a través del cual se va descubriendo la obra final: el primer apunte pretende capturar una primera idea, basándose firmemente en la realidad colindante; el dibujo busca fijarla a la vez que pretende eliminar los elementos superfluos que no sirven al artista más que para obstaculizar la comprensión de la obra final y el boceto previo le permite tener el dominio absoluto de la composición antes de enfrentarse a su

realización. "Mi proceso creativo es muy clásico (...) pero observo con cierta sorpresa que no lo enseñan en ninguna academia (...)" (Hernández, 1977: 17).

A través de este proceso se puede comprender también la evolución pictórica del artista, pues fue precisamente en este soporte dónde llevó a cabo la búsqueda y práctica de su propio lenguaje abstracto. Las primeras páginas muestran dibujos descriptivos con un fuerte tono caricaturesco, con los que el pintor busca representar la realidad tal y cómo se ve, más a lo largo de las páginas, Zóbel deja vislumbrar paulatinamente su personalidad, evidenciando una progresiva subjetividad. El artista extrae la esencia de aquello que ve, reduciéndolo a puras líneas y formas con las que intenta captar el sentimiento que le despertó aquello que quiso representar.



Fig. 5 – Madame Théodore Gobillard, Edgar Degas, 1869. Colección Metropolitan Museum, NYC. Fuente: Metropolitan Museum.

Lo que intentaba atrapar y desarrollar era su visión personal sobre determinado elemento, de ese modo un paisaje podía ser desarrollado en valores cromáticos y no presentar forma alguna, o por el contrario, a un valor abstracto podía por qué no corresponderle una apariencia figurativa.

El conjunto de dibujos que configuran el contenido de los cuadernos de apuntes evidencia la absoluta necesidad que Zóbel tenía de pintar en todo momento y cualquier situación que sucedía a su alrededor con el fin de materializar y apresar cada instante de su vida, creando una interesante colección pictórica de su propia

existencia que permite conocer de primera mano su biografía y su obra. En definitiva, estos cuadernos de apuntes fueron como "recipientes de ideas, registros, proyectos o preocupaciones (…) agudas y sugerentes la mayoría de ellas y, otras cargadas de humor" (Cabañas, 2008: 217) y se convirtieron en el soporte en el que organizó su universo y el lugar en que lo efímero se transformó en duración.



Fig. 6 – *Estudio de Madame Théodore Gobillard de Edgar Degas.* Cuaderno 71 (1972). Colección Fundación Juan March,. Fuente: Fundación Juan March.

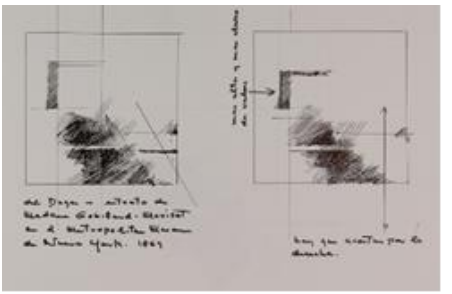


Fig. 7 – *Estudio de Madame Théodore Gobillard de Edgar Degas* en el Cuaderno 71 (1972). Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

4. Fernando Zóbel y la historia del arte

De los abundantes dibujos y apuntes que se pueden encontrar en los cuadernos de Fernando Zóbel resultaron especialmente interesantes para esta investigación los estudios dedicados a las obras de otros artistas, pues tras llevar a cabo una investigación de los mismos y de su producción se ha podido comprobar cómo dichos bocetos dieron pie a importantes obras del pintor. Los numerosos viajes que realizó fueron una herramienta muy relevante para despertar en él una gran admiración por el mundo del arte y la cultura ya que todos ellos, desde su infancia, estuvieron siempre acompañados de visitas a exposiciones y museos, que

acababan convirtiéndose en auténticas clases magistrales de Historia del Arte. Durante estos viajes, Zóbel no sólo conoció nuevos países, costumbres y culturas, sino que tuvo la oportunidad de relacionarse con personalidades fundamentales que le permitieron visitar valiosas colecciones privadas y estudios de artistas a los que muy poca gente tenía acceso, pudiendo experimentar así –de un modo más cercano e íntimo– el placer de la pintura.

Cuando se recorren las páginas de sus cuadernos, se constata que el pintor no fue un espectador corriente: su mirada de artista confería a su observación una dimensión distinta a la de cualquier persona que se acerca a un museo. Durante sus largos paseos por las galerías nada se escapaba a su atenta mirada; pasaba horas sentado delante de las obras, examinándolas, analizándolas y estableciendo un intenso diálogo con los artistas a través de la pluma y el papel. Quizá hoy esta actitud nos sorprendería porque las salas de los museos se han convertido en lugares poco aptos para la contemplación. Sin embargo, para Zóbel el tiempo se detenía en estos escenarios convirtiéndose en casi eterno. El pintor se trasladaba a través del dibujo a la mente de los grandes creadores que en su día acometieron las obras que se presentaban ante sus ojos y atrapaba en sus páginas las composiciones o los detalles que llamaron más su atención. Su sed de conocimiento le llevaba a analizar tanto los cuadros más importantes como a mostrar interés y estudiar otros –quizá considerados secundarios– con el fin de atraparlos en sus cuadernos, reescribiendo sus formas utilizando su propio vocabulario.

> Yo soy un poco historiador del arte. La misma pintura fue lo que me llevó a la pintura. Lo que me gustaba eran los cuadros, y por eso quería hacer cuadros (…) (Zóbel, 1956).

Este apego e interés se materializaría en una de sus series más admiradas: *Diálogos con la pintura*, en la que Zóbel trabajaría

durante toda su vida, basada en obras de grandes maestros de la historia del arte. Los cuadros que componen dicha serie son el resultado de estudios realizados previamente en sus cuadernos de apuntes, en algunos casos reflejando claramente la obra de la que partió, mientras que en otros el proceso de síntesis es tal que aquello que recuerda a la obra original puede ser un destello, un color, una forma o una sombra.



Fig. 8 – Dibujos de *Amor sacro y amor profano* de Tiziano en el Cuaderno 102 – Arte. Suiza (1979-1981). Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

En sus dibujos, cada artista estudiado despierta unos intereses distintos y es apreciado por unos valores concretos. A veces es el movimiento, en otras ocasiones el color o puede ser la composición, pero ¿de qué depende que su mirada se dirija a un elemento concreto en cada uno de los casos? En los cuadernos de Zóbel las obras cobran vida, expresan por sí mismas y evocan a los artistas a los que está haciendo referencia. De este modo, el pintor examina y exhala parte de la esencia de cada gran maestro, interiorizando sus formas y creando un extenso archivo documental que le permitirá estudiar en profundidad la historia del arte y recordar aquello que cada obra le dijo en un momento determinado.



Fig. 9 – Estudios basados en *Cristo contemplado por el alma cristiana* de Velázquez en el Cuaderno 110 – Arte. Londres (1982) Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

Se podría afirmar, por tanto, que Zóbel fue un apropiador de la historia del arte, capaz de extraer el elemento fundamental de cada composición y aprehenderlo e interiorizarlo para reutilizarlo –siempre transformado y tamizado por su personalidad– en sus creaciones. Los cuadernos permiten confirmar que, lejos de prestar atención a un periodo determinado o a una escuela en concreto, Zóbel estudia y analiza todos los periodos, desde la Antigüedad clásica hasta su más reciente modernidad, creando un auténtico testimonio documental que en absoluto se limitaba en el tiempo y el espacio, hecho que pone de manifiesto el interés intrínseco del artista por ampliar su imaginario.

A lo largo de las más de 10.000 páginas que componen los cuadernos de apuntes se pueden identificar alusiones a más de 280 artistas de diversas nacionalidades, estilos y periodos artísticos muy distintos. No hay un límite geográfico o temporal, Zóbel se siente cómodo y deambula por la Antigüedad clásica; conversa con los grandes italianos del Renacimiento durante sus viajes a Venecia, Roma y Florencia; examina las composiciones de Van der Weyden, la luz y los contrastes de Rembrandt y los volúmenes de Rubens.



Fig. 10 – *Bodegón* de Matisse en el Cuaderno 97 – París (1978). Colección Fundación Juan March, en depósito en el Museo de Arte Abstracto Español. Fuente: Fundación Juan March.

En sus cuadernos recuerda a Goya y revive a Velázquez. Por las calles de Roma transita en busca del sonido producido por las fuentes de Bernini y atesora las sombras de Caravaggio. Alaba la alegría de Monet y el baile de Degas. Elogia el cromatismo de Matisse y de Bonnard y admira las composiciones de Giorgio Morandi. Ensaya la línea de Picasso y la potencia de Cézanne, llegando hasta sus contemporáneos y dibujando en las páginas de los cuadernos sus potentes composiciones.

5. *Diálogos con la pintura:* conversaciones con el Renacimiento y el Barroco

> Mi manera de componer y dibujar está basada muy conscientemente en ciertos modelos de dibujo clásico occidental (...) – sobre todo del italiano y el holandés (Calvo Serraller, 1984: s. p.).

Esta afirmación de Fernando Zóbel confirma un hecho que se pone de manifiesto tras la consulta de sus cuadernos de apuntes: la importante influencia que ejercieron en su pintura los artistas italianos y holandeses del Renacimiento y Barroco. A pesar de que

en un primer momento puede parecer que no existe una correspondencia evidente entre la obra de estos artistas y la producción abstracta de Fernando Zóbel, lo cierto es que el pintor español se inspiró en numerosas ocasiones en las composiciones de los grandes maestros, extrayendo e interpretando con magistral inteligencia sus elementos más característicos y personales. Es precisamente esa magistral interpretación la que hace que sea difícil, en un primer momento, identificar las obras y los artistas de los que partió. Fernando Zóbel supo desarrollar en su propia producción las características principales de cada artista, madurando en sus lienzos las preocupaciones y temas que subyacen en las telas de los grandes maestros del Renacimiento y Barroco italiano y holandés, poniendo de manifiesto una vez más su gran intelecto.

La curiosidad e interés por estos artistas hicieron que Zóbel no se limitara exclusivamente a estudiar sus composiciones en sus países de origen, sino que los buscó allí donde éstos se encontraban: Museo del Prado de Madrid, National Gallery de Londres o en el Louvre de París, entre otras muchas pinacotecas que albergan sus obras.

Sin embargo, de todos los artistas pertenecientes a la escuela holandesa e italiana Zóbel mostró especial predilección por un número determinado de ellos cuyas obras aparecen dibujadas y estudiadas de forma reiterada a lo largo de los cuadernos. En algunos casos realiza dibujos sobre determinadas obras que son, exclusivamente, una forma de recordar y *coleccionar* aquella pieza que tenía delante y que no podía poseer de forma real. De ese modo, sus cuadernos podrían ser interpretados también como una suerte de *museo imaginario* o de *galería portátil* que le permitía transportar y volver a disfrutar en cualquier momento de aquellas piezas que le llamaron la atención.

Pero lo que resulta absolutamente fascinante es el análisis y posterior relectura que Zóbel realiza de cada uno de esos artistas. Cabe destacar que en algunos casos todos los estudios para una obra se encuentran en un mismo cuaderno, mientras que en otros están diseminados en varios volúmenes a lo largo de todo el conjunto. Este hecho es de sumo interés, pues evidencia como en determinadas ocasiones el artista se apasionaba con una obra y su estudio era realizado inmediatamente a continuación de su contemplación, mientras que en otras Zóbel recuperaba con el tiempo una obra para estudiarla con mayor profundidad.

A continuación se hace un análisis de un conjunto de obras seleccionadas, para poner de manifiesto la predilección de Zóbel por los artistas y su forma de interpretarlos.

Los distintos estudios, realizados en diversos cuadernos, para obras suyas como *Diálogo con Coorte*[3] de 1968, basada en *Bodegón con espárragos* de Adriaen Coorte (1697); *Cuadro holandés*[4] (1977), inspirada en *Joven frente a virginal* de Johannes Vermeer (1670-1672) y *Conversación con Saenredam*[5] (1968) en *The Interior of the Grote Kerk at Haarlem* (1636), evidencian un interés por tres aspectos fundamentales de las obras de estos maestros:

- Los contrastes generados por los elementos que componen las naturalezas muertas del barroco holandés.
- La composición espacial de la escena.
- La relación geométrica entre los distintos elementos que configuran los bodegones de Coorte, las escenas musicales de Vermeer y las arquitecturas de Saenredam.

[3] Cuaderno 64. Apuntes, Cuaderno 81- USA.
[4] Cuaderno 69. Dibujos.
[5] Cuaderno 65. Apuntes.

El resultado es un conjunto de obras que evocan los juegos de luces barrocos y llevan a su máxima simplificación los escenarios en los que se desarrollaron las escenas originales.

Un caso llamativo y que merece especial atención es la interpretación que hace de la obra de Rembrandt, *Los tres árboles* en su *Conversación con Rembrandt* (1966). Este caso demuestra, además, cómo una obra mencionada en un momento determinado recupera posteriormente su atención de manera muy intensa. Cabe destacar cómo en algunos casos la identificación de todos los estudios que dan lugar a una obra es muy compleja, debido a que éstos se pueden encontrar en cuadernos muy diversos y no necesariamente contiguos, no siendo en algunos casos lo suficientemente claros como para asociarlos a la obra definitiva. Sin embargo, en este caso concreto se puede seguir a la perfección la evolución de la composición desde la obra original del artista holandés hasta el boceto inmediatamente previo a la obra definitiva de Zóbel.

El inicio de todo el proceso tiene lugar en uno de los primeros cuadernos de 1950, en el que el pintor incluye una reproducción de la obra *Los tres árboles*. Posteriormente, será recuperada en un cuaderno de 1960, con un dibujo del cuadro todavía muy cercano a la composición del holandés; en este estudio apenas se producen cambios y se dedica a estudiar la composición completa con todos sus elementos.

La simplificación en sus dos componentes fundamentales –luces y sombras– se produce en el *Cuaderno 52*, en el que lleva a cabo ese proceso de síntesis y extracción de lo esencial. Los bocetos que darán lugar a la composición definitiva se encuentran en dos cuadernos posteriores: *Cuaderno 59. RVR- Rembrandt* y *Cuaderno 98. París*.



Fig. 11 – Cuaderno 04. F. Zóbel. Cambridge (1950-51). Fuente: Fund, Juan March.



Fig. 12 – Cuaderno 20. F. Zóbel (1960-62). Colección Fundación Juan March. Fuente: Fundación Juan March.

Zóbel divide el cuadro en dos partes diferenciadas: por un lado la parte superior, resultado del análisis y descomposición de la obra de Rembrandt, en la que evoca de forma abstracta a través del claroscuro la composición del artista holandés y por otro, la parte inferior en la que incluye una reproducción de *Los tres árboles*, que permite establecer una conexión entre ambas composiciones.



Fig. 13 – Cuaderno 98. París (1978). F. Zóbel. Colección Fundación Juan March, Fuente: Fund. Juan March.



Fig. 14 – *Conversación con Rembrandt*, F. Zóbel, 1965. Colección Raymond E. Lewis. Fuente: Colección Raymond E. Lewis.

Estos estudios, junto con los sucesivos dibujos que realiza de Rembrandt, evidencian el interés por los intensos contrastes de luces y sombras presentes en la producción del artista holandés.

Otro artista que fue fundamental, tanto en los cuadernos de apuntes como en su producción, fue Rubens. A tenor de los distintos estudios, dibujos y láminas de obras de Rubens que el pintor español volcó en sus cuadernos se desprende que Zóbel sintió una fuerte fascinación por la potencia y el movimiento que el artista holandés imprimió a sus composiciones.

La Caída de Ícaro (1636-1638) de Peter Goowy, basado en un boceto de Rubens, será el punto de partida de una obra fundamental dentro de la producción artística del pintor español: *Ícaro*, 1962, así como para parte de su producción gráfica.



Fig. 15 – Estudios de *La Caída de Ícaro* en Cuaderno 22. Italia (1922). Colección Fundación Juan March. Fuente: Fundación Juan March.



Fig. 16 – Estudios de *La Caída de Ícaro* en Cuaderno 22. Italia (1922). Colección Fundación Juan March. Fuente: Fundación Juan March.

La primera aproximación se produce en un cuaderno de 1962[6], donde Zóbel realiza un dibujo de la composición que refleja el movimiento de la obra original.

Zóbel quedó asombrado por la tensión de la escena y por el movimiento implícito en las alas de Ícaro, tema que siguió desarrollando en otros dibujos del mismo cuaderno, en los que de forma más simple y abstracta intenta evocar la vibración producida por el movimiento de las alas y la caída de los protagonistas. En este caso, Zóbel ha eliminado el resto de elementos de la composición de Rubens para centrarse en el movimiento y tensión que desprende la escena. Inicialmente, Zóbel estudia la obra en su conjunto para poder comprenderla en su totalidad, siendo precisamente esta primera aproximación la que le permitirá posteriormente extraer la esencia de cada artista.



Fig. 17 – *Ícaro,* Fernando Zóbel, 1962. Colección Ayala Corporation. Fuente: Ayala Corporation.

Acompañando al dibujo hay un pequeño bosquejo que evidencia cómo desde un primer momento Zóbel se interesó por esa tensión producida por el desplome de los personajes que crean una potente "V", cuyo movimiento y tensión se acentúan con los rayos de sol que iluminan la escena. Zóbel realiza dos dibujos en los que la escena queda reducida a esa violenta "V", generada por Ícaro y Dédalo, fusionando a los personajes y evocando la idea de

[6] Cuaderno 22. Italia.

vuelo que está implícita en la obra de Rubens. El resultado de este estudio será la obra mencionada anteriormente, *Ícaro*, en la que con un lenguaje metafórico Zóbel consigue recrear el impacto y el movimiento de los personajes, además de rememorar esa atmósfera luminosa y húmeda que se observa en la obra original.

Entre los artistas holandeses que Zóbel estudió en sus cuadernos aparecen también, si bien en menor número que los anteriores, importantes nombres como Abraham Bloemaert, Jan Van de Velve, Gerard Terboch, Willem Kalf, Philip de Koninck y Jacob van Ruysdael.

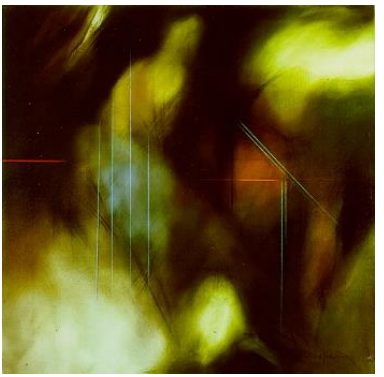


Fig. 18 – *Oscuro Veneciano,* Fernando Zóbel, 1984. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca, Colección Fundación Juan March, Fuente: Fundación Juan March.

En el caso de la pintura italiana, Zóbel sintió una especial admiración por la escuela veneciana, cuyos vibrantes colores y composiciones supo interpretar de forma magistral en una serie dedicada especialmente a la pintura veneciana con obras como *Oscuro Veneciano*, *Con el Veronés I* y *Con El Veronés III.* En este caso Zóbel no parte de una obra específica, como ocurría en los casos anteriores, sino que el exhaustivo estudio de la pintura veneciana en general, el análisis de su cromatismo, de sus composiciones y de su movimiento tuvo como consecuencia dicha serie en la que Zóbel trabajó hasta 1984, año de su muerte.

Uno de los testimonios más fascinantes sobre nuestro tema es un cuaderno realizado en 1977[7] dedicado en su totalidad a la obra de Barocci y Della Bella. Todos los dibujos que componen dicho cuaderno son de una delicadeza extraordinaria y permiten comprender el proceso de simplificación que se esconde detrás de las obras Barocci II, Barocci III, Barocci IV y Conversación con Della Bella. En estos casos Zóbel extrae un detalle de la obra inicial, como en el caso de Barocci III, basado en la postura del personaje situado a la derecha del primer plano de la obra Madonna del pueblo, de 1579, del pintor manierista italiano. Este ejemplo pone de manifiesto cómo en algunos casos aquello que llamaba la atención de Zóbel podía ser un pequeño detalle, a primera vista insignificante, que posteriormente daba lugar a una importante composición.



Fig. 19 – Cuaderno 118. Estudios *Figuras. Federico Barocci (1535-1612)*, F. Zóbel, 1977. Colección Fund. Juan March. Fuente: Fundación Juan March.



Fig. 20 – *Barocci III,* Zóbel, 1977. Colección Luz Gallery, Manila. Fuente: Luz Gallery.

La consulta de los cuadernos de apuntes permiten constatar, pues, el profundo interés de Zóbel por el arte italiano del Renacimiento y Barroco, ya que en ellos se pudieron encontrar interesantes dibujos de obras de más de 80 artistas entre los que

[7] Cuaderno 118. Estudios Figuras. Federico Barocci (1535-1612).

destacan Tiziano, Tintoretto, Veronés, Parmiggiano, Miguel Ángel, Giambologna, Benvenuto Cellini, Caravaggio y Piazetta.

El análisis de un número tan elevado de artistas excede los límites de este espacio, pero, sin duda, sería de gran interés su estudio para hacer énfasis en cómo Zóbel desarrolló sus obras y cuáles fueron las fuentes que le inspiraron muchas de ellas.

6. Conclusiones

Como se ha podido observar a lo largo del artículo, los cuadernos de apuntes fueron para Fernando Zóbel un elemento esencial, tanto en su vida como en su producción artística y son fundamentales hoy en día para proporcionarnos una visión completa sobre su personalidad y su modo de trabajar.

Por una parte, fueron una importante herramienta que le permitió registrar todos los acontecimientos que vivió, desde importantes eventos a simples reuniones con sus compañeros. Este hecho es de gran importancia puesto que los convierte en auténticos diarios que permiten realizar un profundo estudio de su propia biografía, brindando la oportunidad de conocer qué hizo y dónde se encontraba en cada momento. Además, los cuadernos permiten introducirnos en la mentalidad de Zóbel ya que los testimonios escritos que acompañan los dibujos –todos ellos cargados de un inteligente sentido del humor– permiten saber qué pensó ante cada situación.

Por otra parte, fueron un elemento inseparable de su producción pictórica. Desde los inicios de su andadura artística, Zóbel utilizó este soporte para estudiar y ensayar sus obras con el objetivo de alcanzar la máxima perfección en la pieza final. En ellos se pueden consultar todos los dibujos y bocetos pertenecientes a muchos de sus cuadros y estampas, poniendo de manifiesto la

compleja técnica de este artista cuyas obras, cargadas de inteligencia, esconden un arduo y meditado trabajo, proceso creativo que evoca el de tantos maestros del Renacimiento a los que recordaría en sus composiciones. El análisis de los cuadernos de apuntes abre, así, una nueva dimensión a la interpretación de la obra de Zóbel quien no solamente estuvo influenciado por el arte oriental, el expresionismo abstracto americano y el informalismo español, sino que miró en numerosas ocasiones a las creaciones de los pintores italianos y holandeses del Renacimiento y Barroco, cuyas potentes luces y sombras, cromatismo y composiciones interpretó en importantes obras.

Los cuadernos de apuntes de Fernando Zóbel son, además, por la variada información volcada en ellos (anotaciones de carácter social; estudios artísticos; descripciones de ciudades, países, fiestas y tradiciones populares, entre otros interesantes temas) un testimonio documental, nada desdeñable, que los dota de valor por otros campos del conocimiento que permitirían llevar a cabo importantes y completos estudios en diversas materias.

7. Bibliografía

CABAÑAS, P. (1953). "Fernando Zóbel, In Search of an Identity: 1953, First Notes of a Travel to Japan", *Philippine Studies. 56* (2), 213-237.

CALVO SERRALLER, F. (1984). *Zóbel*, (cat. exp.), Madrid: Fundación Juan March.

FÓNTAN DEL JUNCO, M., QUINTAS, C. Y SEPÚLVEDA, D. (2013). "A life lived through drawing: The sketchbooks of Fernando Zóbel", *Master drawings. 51* (1), 87-104.

HERNÁNDEZ, M. (1977). *Fernando Zóbel: el misterio de lo transparente*. Madrid: Rayuela D.L.

LUZ, A. (1954). *Sketchbooks, Fernando Zóbel*. Manila.

MNCARS (2003). *Zóbel,* (cat. exp.), Madrid: MNCARS.

ORTUÑO, P. (1978). *Diálogos con la pintura de Fernando Zóbel.*

Madrid: Ediciones Theo, Colección Arte Vivo.

QUINTAS, C. (2012). "Zóbel, dibujo y Música", *El libro de la 51 Semana de la Música Religiosa de Cuenca.* Cuenca: Fundación Patronato Semana de Música Religiosa de Cuenca.

SORIANO, P. (1987). *Creative transformations: drawings and paintings,* (cat. exp.), Cambridge: Fogg Art Museum, Harvard University Art Museum.

VILLALBA SALVADOR, M. A. (1989). *Fernando Zóbel, Vida y Obra*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Calvo Serraller. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

ZÓBEL, F. (1970). *Cuenca; Sketchbook of a Spanish hill town.* Nueva York: Nueva Walker.

— (1974). *Cuadernos de apuntes sobre la pintura y otras cosas. Colección de citas recogidas por Fernando Zóbel.* Madrid: Galería Juana Mordó.