

**MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
(EDS.)**

# **LAS REDES HISPANAS DEL ARTE DESDE 1900**



**BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ARTE**

**CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS**

**Miguel Cabañas Bravo** es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, investigador científico del CSIC y jefe del Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (Instituto de Historia, Madrid). Buena parte de sus investigaciones se centran en las relaciones entre arte y política del siglo xx (República, guerra, franquismo, exilio y transición), contando en su haber sobre estos temas con abundantes libros, artículos, colaboraciones en catálogos y volúmenes colectivos, etc. También es amplia su participación y dirección de proyectos de investigación, coordinando en la actualidad, en el mencionado departamento, el del Plan Nacional de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (Ref. HAR2011-25864).

**Wifredo Rincón García** es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y profesor de investigación en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio (Instituto de Historia del CSIC, Madrid). A lo largo de su dilatada trayectoria como investigador ha desarrollado tres líneas de estudio muy definidas: Escultura y pintura españolas del siglo xix y primera mitad del siglo xx, Iconografía de los santos y Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares de Jerusalén en España, a lo que hay que añadir diferentes trabajos sobre arquitectura tipológica. En la actualidad dirige, en el mencionado departamento, el proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (Ref. HAR2011-27352), del que es fruto esta publicación.

Ilustración de cubierta: José Moreno Villa y otros colegas en el Museo de Arte Moderno, Madrid, c. 1915-1920. Archivo CCHS-CSIC.





LAS REDES HISPANAS DEL ARTE  
DESDE 1900

*Dirección*

Wifredo Rincón García (CSIC)

*Secretaría*

Amelia López-Yarto Elizalde (CSIC)

*Comité Editorial*

M.<sup>a</sup> Paz Aguiló Alonso (CSIC)

Paula Barreiro López (CSIC)

Miguel Cabañas Bravo (CSIC)

Álvaro Pascual Chenel (CSIC)

*Consejo Asesor*

Odile Delenda (Wildenstein Institute, París)

Matías Díaz Padrón (Museo Nacional del Prado, Madrid)

Francisco José Galante Gómez (Universidad de La Laguna)

Lucía García de Carpi (Universidad Complutense de Madrid)

Concepción García Gaínza (Universidad de Navarra)

Ignacio Henares Cuellar (Universidad de Granada)

Juan José Junquera Mato (Universidad Complutense de Madrid)

Manuel Núñez (Universidad de Santiago de Compostela)

Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid)

Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia)

Maria Luisa Tárraga Baldó (CSIC)

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
(eds.)

LAS REDES HISPANAS DEL ARTE  
DESDE 1900

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO DE HISTORIA

MADRID, 2014

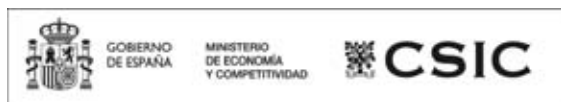
La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en [editorial.csic.es](http://editorial.csic.es) y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright*.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Este volumen colectivo se vincula a los resultados de los Proyectos de Investigación del PN de I+D+i vigentes en la actualidad en el Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CSIC: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (Ref. HAR2011-25864) e *Imágenes del Nuevo Mundo: El patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Iníguez al CSIC* (Ref. HAR2011-27352).

*Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado:*  
<https://cpage.mpr.gob.es>

EDITORIAL CSIC: <https://editorial.csic.es> (correo: [editorialcsic@csic.es](mailto:editorialcsic@csic.es))



© CSIC

© Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (editores) y de cada texto, su autor.

ISBN: 978-84-00-09206-1

e-ISBN: 978-84-00-09207-8

NIPO: 723-14-029-1

e-NIPO: 723-14-028-6

Depósito Legal: M-10115-2014

Maquetación: Eduardo Salazar Acha

Impresión: DiScript Preimpresión, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado TCF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

# ÍNDICE

Introducción: Las redes hispanas del arte desde 1900 .....	11
--	----

## I. REDES DE PROYECCIÓN Y CIRCULACIÓN DEL ARTE

José Luis de la NUEZ SANTANA: <i>Visiones y revisiones de la Modernidad en la historia del arte latinoamericano contemporáneo</i> .....	17
Isaac AIT MORENO y Kenji MATSUDA: <i>Rutas olvidadas del arte moderno: España, México y Japón</i> .....	31
Julián DÍAZ SÁNCHEZ: <i>La idea de cubismo en la cultura artística española de posguerra</i> .....	43
Idoia MURGA CASTRO: <i>De gira: la difusión del arte español por medio de la danza</i> .....	53
Miriam M. BASILIO GAZTAMBIDE: <i>La Exhibition of Government Posters (1937) en The Museum of Modern Art: carteles republicanos como modelos de diseño vanguardista y de efectividad pedagógica</i> .....	67
Lidia MATEO LEIVAS: <i>El nómada que quería volver a casa. España a través de la mirada de Luis Quintanilla</i> .....	75
Miguel CABAÑAS BRAVO: <i>Lazos y ensanches del arte español a través del exilio de 1939. El caso de Cuba</i> .....	89
Noemí de HARO GARCÍA: <i>El papel de las imágenes en Appeal for amnesty in Spain</i> ....	107
María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO: <i>1941: Miró en Nueva York</i> .....	121

Paula BARREIRO LÓPEZ: <i>Redes críticas: encuentros e intercambios de España a la Europa de la guerra fría</i> .....	129
Javier PÉREZ SEGURA: <i>Arte español en Estados Unidos: las exposiciones internacionales del Instituto Carnegie durante los años cincuenta</i> .....	143
Jacopo GALIMBERTI: <i>Muchedumbre, masa y multitud: la iconografía de la masa y el arte español de los sesenta</i> .....	153
Mónica CARABIAS ÁLVARO: <i>La Galería Spectrum de Zaragoza (1977-). Una historia de hallazgos y estímulos</i> .....	167
Isabel GARCÍA GARCÍA: <i>Panorama 78</i> .....	183
Dolores FERNÁNDEZ MARTÍNEZ: <i>De la exposición de papel a la exposición virtual. Auge y decadencia de los catálogos de arte y otros materiales de difusión de las exposiciones entre los siglos XX y XXI</i> .....	197

## II. REDES DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIO DEL ARTE

Juan Miguel SÁNCHEZ VIGIL: <i>La ilustración en las grandes obras de arte. Análisis de la documentación fotográfica de iberoamérica en Ars Hispaniae y Summa Artis</i> ..	213
Ramón GUTIÉRREZ: <i>El Centro de Documentación de Arte, Arquitectura y Urbanismo (CEDODAL) y sus fondos documentales</i> .....	231
Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE: <i>Diego Angulo Íñiguez y sus aportaciones al estudio del arte hispanoamericano. Su legado fotográfico al CSIC</i> .....	241
Berta GARCÍA DEL REAL MARCO: <i>Enrique Marco Dorta y sus estudios de arte iberoamericano</i> .....	251
María de los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE: <i>Perú en el archivo fotográfico de Enrique Marco Dorta, conservado en el CEDODAL de Buenos Aires</i> .....	267
Wifredo RINCÓN GARCÍA: <i>Fotografías de arte portugués en el legado de Enrique Marco Dorta al Instituto Diego Velázquez del CSIC</i> .....	281
Jorge SEBASTIÁN LOZANO: <i>Espacios y símbolos. El archivo gráfico de Santiago Sebastián</i> .....	295
Fernando VILLASEÑOR SEBASTIÁN: <i>Entre España y América: percepción historiográfica de la presencia del tardogótico en el Nuevo Mundo</i> .....	303

Álvaro PASCUAL CHENEL: <i>Imágenes de la tragedia: el derruido patrimonio artístico de Antigua (Guatemala) en el archivo fotográfico del CSIC</i> .....	317
María Paz AGUILÓ ALONSO: <i>Los álbumes de fotografías del archivo de don Diego Angulo: las Antillas</i> .....	333
Susana VARELA FLOR: <i>Trinta anos a fotografar o património azulejar: o contributo de santos simões para a rede ibérica de circulação, projecção e estudo no século XX</i> .....	345



## INTRODUCCIÓN

### LAS REDES HISPANAS DEL ARTE DESDE 1900

El interés por las redes hispanas del arte o, dicho en otras palabras, por la trama que, desde comienzos del siglo xx, ha ido configurando la diferente proyección, circulación y estudio del arte desarrollado en el amplio y diverso conjunto de países que conforman la comunidad hispana, es el tema que, en definitiva, aborda el volumen colectivo que presentamos en estas páginas.

Se trata, por tanto, de una obra conjunta que, en consecuencia, por un lado pretende arrojar luz sobre los perfiles y conexiones que hoy atribuimos al arte de estos países y, por otro, aspira a promover nuevas indagaciones haciendo más conocidos los procesos, vínculos y realidades existentes tras las diversas producciones y desarrollos creativos abordados.

Esta temática, por otra parte, tiene su soporte científico y origen en la celebración de un acreditado congreso internacional de Historia del Arte, las *XVI Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, convocado en 2012 bajo el rótulo «El arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos xx y xxi».

Este congreso, décimo sexta edición de la serie, se celebró en Madrid, entre los días 10 y 12 de diciembre, en la sede del Instituto de Historia del CCHS-CSIC, organizado por el Grupo de Investigación *Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico* de dicho Instituto de Historia del CCHS-CSIC. Para ello, contó con el impulso y auspicio de dos proyectos de investigación: *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (PN de I+D+i, ref. HAR2011-25864) e *Imágenes del Nuevo Mundo: El patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* (PN de I+D+i, ref. HAR2011-27352); la mayoría de cuyos miembros participaron de forma activa en las sesiones del mismo y este volumen recoge sus trabajos. La convocatoria, por otra parte, al mismo tiempo daba continuidad a la ininterrumpida trayectoria de celebración bienal de ediciones de estas Jornadas, las cuales se iniciaron en 1981 por el antiguo Instituto y luego Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC, hoy Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del Instituto de Historia del CCHS-CSIC. Consecuentemente, estas Jornadas también sumaban a su haber de más de treinta años de propuestas lanzadas a

los profesionales y estudiosos de la historia del arte, un nuevo y amplio tema de reflexión y estudio.<sup>1</sup>

Como en otras ocasiones, al elegir el argumento del congreso que sirve de base a esta publicación colectiva, se procuró intencionadamente que se tratara de un tema trascendente y de perfiles amplios; de manera que tuvieran cabida aspectos temáticos diversos y orientaciones de diferente signo, que fomentaran el diálogo y el intercambio. Pero además, en esta ocasión, fue fundamental el papel de los dos proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i que impulsaron y apoyaron su convocatoria, dado que los intereses de ambos, en buena parte han perfilado y definido el resultado final.

Es así como, no solo la mayoría de sus integrantes estuvieron presentes en el congreso y lo vuelven a estar en esta publicación, si no que también muchos de sus conocimientos y de sus líneas de investigación, resumidos o aplicados, igualmente aparecen aquí adaptados a la propuesta. De este modo, el volumen pone un marcado acento —como antes lo hiciera el congreso en sus mesas de participación— en dos grandes entramados, que tienen que ver con los citados proyectos y que dividen al volumen en dos grandes apartados, cuyos enfoques se han venido abriendo camino en la reciente investigación histórico-artística. Estos dos apartados del volumen, relativo uno a los tránsitos del propio proceso creativo y, otro, a la misma investigación y estudio de las producciones, son los que hemos titulado:

1.º *Redes de proyección y circulación del arte, y*

2.º *Redes de investigación y estudio del arte.*

Las reflexiones contenidas en ellos abarcan, en lo temporal, desde el tardogótico que hizo su aparición en el mundo colonial americano a las posibilidades actuales en la difusión del arte a través de catálogos «virtuales». En lo espacial, los trabajos que componen el volumen, aunque a veces acarrearán análisis sobre ámbitos que llegan a Japón, Nueva York o diferentes centros europeos, fundamentalmente se mantienen en el marco de las redes y el desarrollo del arte español y latinoamericano.

Por otro lado, el primero de los apartados citados, como avanzábamos, se centra especialmente en las conexiones establecidas entre diferentes ámbitos artísticos a través de la proyección y la circulación de las diversas creaciones. De esta forma se analizan o replantean diferentes rutas y lazos favorecedores del intercambio y la conformación de nuevas redes, entre las que destacan los vínculos establecidos por lo español con los mundos hispano, norteamericano y europeo.

---

<sup>1</sup> Recordemos, de forma sumaria y como aval acreditativo de estas jornadas, los temas de estudio propuestos bienalmente a los investigadores de Historia del Arte en las anteriores convocatorias, todas ellas seguidas de la publicación correspondiente de sus trabajos: *Influencias extranjeras en el arte español* (I Jornadas, celebradas en 1981); *Aspectos inéditos del arte en Madrid y su provincia* (II Jornadas, en 1984); *Cinco siglos de arte en Madrid (siglos XV-XX)* (III Jornadas, en 1986); *El arte en tiempo de Carlos III* (IV Jornadas, en 1988), *Velázquez y el arte de su tiempo* (V Jornadas, en 1990); *La visión del mundo clásico en el arte español* (VI Jornadas, en 1992); *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX* (VII Jornadas, en 1994); *La mujer en el arte español* (VIII Jornadas, en 1996); *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II* (IX Jornadas, en 1998); *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio* (X Jornadas, en 2000); *El arte español fuera de España* (XI Jornadas, en 2002); *El arte foráneo en España. Presencia e influencia* (XII Jornadas, en 2004); *Arte, poder y sociedad, en los siglos XV al XX* (XIII Jornadas, en 2006); *Arte en tiempos de guerra* (XIV Jornadas, en 2008) y *El arte y el viaje* (XVI Jornadas, en 2010).

**PRESENCIA DE HONOR**  
Eduardo, Sr. Dr. D. Emilio Lary-Tamayo d'Oliva, Presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas

**ORGANIZACIÓN**  
G. I. Historia del Arte, Imagen y Patrimonio Artístico  
Línea de Investigación Cultura Visual

**Proyectos de Investigación**  
Plan de República: *Imágenes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931 (PM, Ref. IIAK2011-25864)*  
Investigar del Nuevo Mundo: *El patrimonio artístico portugués e hispanoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo (Ilgner al CSIC) (PM, Ref. IIAK2011-27332)*

**ORGANIZACIÓN**  
Tel: 91-4622492, 91-4622451  
www.jornadasinternacionales.csic.es  
miguel.cabanas@csic.es  
Inscripción gratuita (por correo electrónico)

**Detalle Organizador**  
Vocales: Dr. Miguel Cabanas Breen  
Dr. Wilfredo Ramón García  
Secretaría: Dra. Paula Barrero López  
Dr. Álvaro Pascual Cheloni

**INSTITUCIONES PATROCINADORAS**  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
MINICO (proyecto del P.N. de referencia IIAK2011-25864 y IIAK2011-27332)

**INSTITUCIONES PARTICIPANTES**  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid  
CEDEGAL, Buenos Aires  
Oxford Institute, Londres  
Fundación Miquel, Valencia  
Koblenz University, Tokio  
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid  
New York University, Nueva York  
Universidad Autónoma de Madrid  
Universidad Carlos III de Madrid  
Universidad Complutense de Madrid  
Universidad de Cantabria, Santander  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real  
Universidad de Granada  
Universidad de Lisboa  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

**CELEBRACIÓN**  
Sala Murillo del Pabellón  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC  
Alfonso, 24-26  
28017-MADRID

**PROGRAMA**  
Madrid, 10 a 12 de diciembre de 2012

**Instituto de Historia  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales  
O: Alfonso 24-26  
28017 · Madrid**

Fig. 1. Anverso desplegado del Tríptico-Programa de las XVI Jornadas Internacionales de Historia del Arte: *El Arte y sus redes de proyección, circulación y estudio en los siglos XX y XXI* (Madrid, CCHS del CSIC, 10 a 12 de diciembre de 2012).

El segundo apartado, en cambio, se vuelca más sobre la misma investigación y estudio de la producción artística, destacando muy singularmente los trabajos y exploraciones sobre el uso de la fotografía como instrumento de conocimiento y análisis artístico. Algunos historiadores españoles pioneros en el estudio del arte colonial, como Diego Angulo, Enrique Marco Dorta o Santiago Sebastián, tienen un especial protagonismo en estos análisis, como también lo tiene la indagación sobre los trabajos de historia del arte, los viajes y los archivos fotográficos en los que la fuente gráfica se convirtió en un elemento esencial de conocimiento y estudio del arte de otros lugares.

Las páginas de este volumen reúnen, en consecuencia, veintiséis colaboraciones, que pasan revista, desde muy diferentes perspectivas históricas y enfoques artísticos, a las redes hispanas del arte desde comienzos del pasado siglo. Sus autores, como hemos hecho notar, son en muy buena parte miembros o colaboradores de los proyectos aludidos y participaron también en el congreso organizado que sirve de base a este libro. La variada procedencia de los autores también se puede subrayar, puesto que además de los pertenecientes al propio Departamento de Historia del Arte y Patrimonio del CSIC, abundan los adscritos a otros centros de investigación y docencia madrileños (Universidad Complutense de Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Carlos III de Madrid y Archivo Histórico Nacional) y a los de otras

ciudades españolas (Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real; Universidad de Granada; Universidad Pablo de Olavide, Sevilla; Fundación Mainel, Valencia; o Universidad de Cantabria, Santander), además de contar con profesionales adscritos a los centros de otros países (Keio University, Tokio; New York University, Nueva York; Courtauld Institute, Londres; CEDODAL, Buenos Aires; o Universidad de Lisboa, Lisboa).

Toda esta labor, por tanto, confluye hoy en este libro colectivo, cuyos editores, así como los organizadores del congreso previo, desean hacer constar su reconocimiento hacia los apoyos y contribuciones que los han hecho posibles. En este sentido, en primer lugar queremos expresar nuestro agradecimiento al presidente del CSIC, Dr. D. Emilio Lora-Tamayo d'Ocon, por la aceptación de la Presidencia de Honor de la edición y las facilidades ofrecidas por el organismo que dirige para llevar a cabo la edición del congreso y ahora la publicación de este libro. Tal gratitud también la queremos hacer extensiva a las direcciones del CCHS y del Instituto de Historia del CSIC, por el apoyo económico y las respectivas facilidades ofrecidas para el uso de sus medios de difusión y sus instalaciones. A través de los proyectos de investigación del Plan Nacional de I+D+i, de referencia HAR2011-25864 y HAR2011-27352, como ya hemos indicado, también se ha recibido una gran apoyo e incluso ayuda financiera para la realización del congreso y la edición de este volumen colectivo, que igualmente queremos agradecer. Debemos mencionar también en este apartado de gratitud, a los secretarios del Comité Organizador del evento, Paula Barreiro López y Álvaro Pascual Chenel, así como el apoyo en este tipo de tareas y las de edición de Lidia Mateo Leivas, Carmen Gaitán Salinas y, sobre todo, nuestra colaboradora de siempre Amelia López-Yarto Elizalde. Finalmente, una vez más deseamos hacer constar nuestro reconocimiento a Editorial CSIC, que ha gestionado la publicación del libro, y muy especialmente a todos los profesionales de la historia del arte que firman cada una de las colaboraciones. Ciertamente, ellos y sus inteligentes aportaciones son los verdaderos avales de este libro y los que le otorgan su calidad y dimensión investigadora y científica, con lo que se suma así a una intensa trayectoria en este sentido de la colección «Biblioteca de Historia del Arte» de Editorial CSIC.

Miguel Cabañas Bravo  
Wifredo Rincón García  
(editores)

I  
REDES DE PROYECCIÓN  
Y CIRCULACIÓN DEL ARTE



# VISIONES Y REVISIONES DE LA MODERNIDAD EN LA HISTORIA DEL ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA  
Universidad Carlos III de Madrid

La tardía irrupción de las vanguardias artísticas en el contexto de la cultura latinoamericana contemporánea constituye un hecho de enorme importancia para la consolidación de la modernidad en este territorio. Si algo llama la atención de este fenómeno es la diversidad y singularidad de sus resultados, algo explicable porque los lenguajes europeos interactúan con dinámicas culturales locales de una gran fortaleza y arraigo. Se rompe así la pureza de los lenguajes de origen a la vez que se manifiestan unos resultados artísticos que en muchos casos revelan un fuerte componente identitario. La cuestión de las vanguardias latinoamericanas y su peculiar inserción en el tejido cultural del subcontinente ha sido asunto central en la historiografía desde los sesenta en adelante. En paralelo se fue conformando una historia del arte latinoamericano contemporáneo desarrollada por historiadores de lengua inglesa, sobre todo norteamericanos, que aporta una visión propia, ligada en gran medida a proyectos expositivos de relieve. Nos encontramos en este caso ante elaboraciones histórico-artísticas que no solamente se diferencian de las latinoamericanas por la lengua empleada, sino también por su pertenencia a un ámbito cultural hegemónico. Su necesaria contextualización, con todo, no siempre permite conclusiones de fácil lectura respecto a la naturaleza de los intereses que pueden estar detrás de algunos de estos eventos e iniciativas culturales. En todo caso, la historiografía del arte latinoamericano se presenta en el panorama de las últimas décadas como un espacio más abierto y menos compartimentado, dándose la paradoja de que un número estimable de críticos latinoamericanos vive en los Estados Unidos y escribe en inglés.

Por otra parte, la crisis de la modernidad y los replanteamientos epistemológicos que suscita la postmodernidad están en la base del debate de la crítica finisecular que replantea conceptos y visiones hasta ahora tenidos como inamovibles respecto a la historia de la modernidad artística latinoamericana. Los términos de este debate serán objeto de análisis en la última parte del trabajo que a continuación exponemos.

### El debate historiográfico en torno a la modernidad

Bien entrada la segunda mitad del siglo xx se consolida en el panorama latinoamericano una historia del arte que trata de articular una visión interpretativa sobre el legado artístico que la modernidad ha ido generando a lo largo de las décadas precedentes. No nos referimos aquí tanto a las historias del arte limitadas a un país, como a las que toman como ámbito de estudio Latinoamérica en su conjunto. Existe ahora la perspectiva temporal suficiente para hacer balances sobre el significado de las vanguardias latinoamericanas, incluso dirigir la atención hacia un fenómeno más reciente, como es el de la llegada de las neovanguardias y su controvertida implantación en el espacio diverso del subcontinente. Con el fin de delinear cuáles son las claves del discurso historiográfico sobre el tema que nos interesa, elegimos tres autores cuyo protagonismo en la historia del arte latinoamericano contemporáneo, aunque desigual, resulta de indudable interés: Jorge Romero Brest, Damián Bayón y Marta Traba. Los tres (por cierto, todos nacidos en Argentina) desarrollaron también una intensa labor crítica, de tal forma que no resulta fácil separar los significados de esta última de los enfoques con los que se valora la contribución de la vanguardia artística en el pasado reciente. En el caso de Marta Traba sobre todo, los análisis históricos guardan una estrecha relación con sus propuestas críticas, de modo que los primeros contribuyen a afirmar la contundencia de las segundas.

La brillante aportación crítica de Jorge Romero Brest, vertida en publicaciones tan encomiables como la revista que él creó, *Ver y estimar*, se vio acompañada por una importante producción teórica e histórico-artística, dirigida esta última sobre todo a la vanguardia europea. Pese a ello, hay suficiente información en sus libros como para establecer cuál era su opinión fundada sobre la modernidad artística latinoamericana. En la segunda edición de *La pintura del siglo xx (1900-1974)*, dedica un capítulo al arte americano («Entrada de América en escena») en el que encontramos una aproximación a las primeras vanguardias en América Latina que resulta esclarecedora. La mirada crítica del autor argentino recorre los principales escenarios donde irrumpen las vanguardias (Buenos Aires, São Paulo, México, La Habana), a la vez que comenta la aportación de sus principales protagonistas, estableciendo preferencias y dejando en evidencia algunas ausencias significativas. Para Romero Brest, cualquier expectativa pictórica realmente moderna en América (aquí no distingue entre América Latina y los Estados Unidos) pasaba por la adopción de nuevos soportes. Frustrada esta opción, dos vías se abrían a la modernidad para el artista del continente: «... un arte moderno *a la europea* como producto de importación y un arte moderno *a la americana*» [...] que se inició tíbiamente en las primeras décadas del siglo y fue aplastado por aquél sin apartarse uno y otro del cuadro de caballete». <sup>1</sup> Un pintor como el uruguayo Figari sería un representante de la modernidad «a la americana», al crear en sus obras un «folklore inexistente, con formas irrepetibles e incomparables, tan llenas de emoción como para que entusiasmen por diferentes razones a latinoamericanos y europeos». <sup>2</sup> Esta valoración, que extendía de forma parecida a la obra de los brasileños Alberto da Veiga Guignard y Tarsila do Amaral, entre otros, contrastaba con la opinión que le merecía el cubismo del argentino Pettoruti, cuya mirada artística responde exclusivamente a la coherencia e intensidad con que asumió los lenguajes de la vanguardia europea. Hay en el texto de Romero Brest un reconocimiento especial hacia el muralismo mexicano y la obra de

<sup>1</sup> ROMERO BREST, Jorge. *La pintura del siglo xx (1900-1974)*, 2.ª ed., México, FCE, 1978, p. 350.

<sup>2</sup> ROMERO BREST, 1978, p. 362.

Torres-García, que a esas alturas del siglo xx habían superado con creces el desconocimiento y el desdén con los que la historiografía europea y norteamericana solían tratar la producción latinoamericana moderna en su conjunto. Para el autor argentino, la obra inmensa de los muralistas representaba una forma de modernidad distinta, una modernidad «nativa» en la que el peso de la ideología política tenía un efecto anulador, impidiendo el desarrollo de tantas cualidades plásticas demostradas. Una sensibilidad distinta es la que muestra hacia la obra de Torres-García, un pintor que merece una interpretación detenida y más extensa que la que dedica a otros artistas. La búsqueda de unos principios eternos en el arte, así como la aspiración a lograr la esencialidad de los primitivos le parecían a Romero Brest una «intuición genial, pues fijó con autoridad el programa de una recuperación de América Latina; *cum grano salis*, se comprende, para ser primitivos dentro de la propia estructura existencial, etimológicamente hablando fieles a lo primero».<sup>3</sup> Por lo demás, el juicio que el autor emite sobre lo que fue la aventura del arte concreto en Europa y Argentina es más bien descorazonador, pues la distancia que le daba el tiempo le permitía concluir que el proyecto —al que él había contribuido en el plano de la crítica— se había frustrado. Hay, sin embargo, en esta opinión un olvido inexplicable, pues para nada se considera la experiencia del concretismo brasileño.

¿Qué significado último tiene para Romero Brest, por tanto, la irrupción de las vanguardias en América Latina? En el libro que citamos ya apuntaba que era necesario conocer la importancia de las complejas condiciones sociales que se daban en este territorio para valorar realmente las dificultades con las que se había encontrado la modernidad para implantarse, unas dificultades que nunca resultaban del todo salvables. Unos años después, cuando tenga la oportunidad de expresar su opinión a propósito de las posturas enfrentadas que provoca entre la crítica el tema de las neovanguardias y su repercusión en el subcontinente, será más taxativo: «la crisis no solamente se debe a la importancia de los modelos extranjeros, sino a la falta de operatividad de ellos en un subcontinente de mestizos que ni los pueden ni los podrán comprender. De modo que el problema no se resuelve constituyendo modelos conceptuales [...], sino comprendiendo la estructura social de los países latinoamericanos para describir las fallas del sistema que se les ha querido imponer».<sup>4</sup> En el fondo, las palabras de Romero Brest apuntaban a una cuestión clave en el debate de la cultura latinoamericana contemporánea como era el de la identidad. Como ya hacía ver en un texto suyo<sup>5</sup> previo, en la medida en que la modernidad tenía un origen euro-norteamericano, se hacía necesario articular una auténtica política artísticovisual que permitiera romper definitivamente con la absoluta dependencia de estos modelos foráneos y facilitara una expresión artística adecuada a las condiciones reales en las que se manifestaba la vida latinoamericana en toda su complejidad.

El «despertar de la autoconciencia» es como denomina Damián Bayón en su *Aventura plástica de Hispanoamérica* al capítulo que trata el periodo en el que se manifiestan las primeras vanguardias latinoamericanas; un despertar que él entiende es también político, económico, social e ideológico. El relato de Bayón recorre una geografía y se interesa por una nómina de

<sup>3</sup> ROMERO BREST, 1978, p. 367.

<sup>4</sup> ROMERO BREST, Jorge. *¿La estética o Lo Estético? Reubicación onto-metafísica*, Buenos Aires, Rosenberg-Rita Editores, 1988, p. 248. El debate en cuestión que provoca la reflexión citada arriba es el que se llevó a cabo en la Universidad de Texas, Austin, en octubre de 1975, entre críticos, artistas y escritores latinoamericanos. Entre los críticos aludidos por Romero Brest estaban Juan Acha, Frederico Moraes, Damián Bayón y Marta Traba.

<sup>5</sup> Cfr. ROMERO BREST, Jorge. *Política artísticovisual en Latinoamérica*, Buenos Aires, Ediciones de Crisis, 1974.

artistas más o menos coincidentes con aproximaciones históricas parecidas de otros autores; no obstante, en el texto encontramos espacio para la controversia. No deja de ser significativo que esta siempre se manifieste sobre los mismos artistas o movimientos. Por lo que respecta al muralismo mexicano, Bayón discrepa de Romero Brest, quien «pretende desvalorizar un movimiento muy importante en su momento histórico y en el marco de la evolución continental del arte».<sup>6</sup> Pero quien realmente ya en esos años había mostrado una postura crítica muy determinante respecto a algunas de las aportaciones de la vanguardia histórica latinoamericana era Marta Traba, cuya visión desfavorable sobre el muralismo y el indigenismo se extendía también a Torres-García. «Hablar de la pintura de Torres-García —escribe Bayón a propósito de Traba— como “dura y jeroglífica” es no haber entendido la encarnizada búsqueda, el arduo ensayo de aunar el rigor con la sensibilidad. Es hacerse también el desentendido ante una obra inmensa en todo sentido».<sup>7</sup> Ambos, sin embargo, compartían las mismas reticencias hacia las neovanguardias más tardías, aquellas que, como el *pop art*, el *happening* o el arte conceptual, habían gozado de especial atención en las actividades organizadas por Romero Brest desde Buenos Aires a través del Centro de Artes Visuales del Instituto di Tella. Pese al interés de algunos de los artistas participantes en estas experiencias, como era el caso de Marta Minujin, Bayón entendía que estaban lastradas por su origen norteamericano, sacadas de un contexto, por tanto, difícilmente homologable con cualquier espacio artístico latinoamericano, incluido el de la capital argentina. El libro aporta unas conclusiones finales donde el autor explica lo que a su juicio son verdaderas aportaciones originales latinoamericanas al patrimonio del arte contemporáneo internacional: el muralismo mexicano, el constructivismo del Río de la Plata y el cartelismo cubano.<sup>8</sup>

En un texto muy posterior, escrito para el catálogo de la exposición «Art de l'Amérique latine», celebrada en el parisino Centro Georges Pompidou en 1992, Bayón refina sus reflexiones sobre la modernidad latinoamericana, vista a finales del siglo desde una óptica más serena y clarificadora. En un apartado de este texto que él titula «la cuestión insidiosa», el autor se pregunta si presentar la modernidad como alternativa a la identidad puede interpretarse como un problema de conciencia para los latinoamericanos. En realidad se trataría de una falsa disyuntiva, pues la verdadera cuestión es aquella que se cuestiona en qué medida los lenguajes modernos son capaces de expresar una realidad que está señalada por el mestizaje cultural. Hay dos respuestas posibles a esta pregunta: «Certains artistes pencheront pour un «indigénisme moderne», alors que d'autres, à l'opposé, se proposeront d'exprimer leur sensibilité sans se préoccuper d'une autre identité que la leur propre».<sup>9</sup>

Fue seguramente Marta Traba la que dejó una aportación historiográfica más intensa e interesante sobre el arte moderno latinoamericano, también la más polémica. En realidad, quien indague en los textos de Traba comprobará no solamente la pervivencia de algunas convicciones a lo largo de los años; también hay cambio de criterios, así como de enfoques metodológicos. Esto resulta más evidente si se confronta *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), su primer texto en el que se propone una revisión histórica de la pintura latinoamericana moderna, con *Arte de América Latina 1900-1980* (1994), una obra publicada once años

<sup>6</sup> BAYÓN, Damián. *Aventura plástica latinoamericana*, México, FCE, 1974, p. 40.

<sup>7</sup> BAYÓN, 1974, pp. 61-62.

<sup>8</sup> BAYÓN, 1974, p. 333.

<sup>9</sup> BAYÓN, Damián. «Malentendu européen sur l'art latino-américain», en *Art d'Amérique latine*, Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 20.

después de su muerte. En medio, otros dos títulos significativos: *Arte latinoamericano actual* (1972) y *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), libros muy similares en sus contenidos, aunque el segundo presenta una organización más interesante. Se trata de una obra clave en su bibliografía, toda vez que es aquí donde articula su concepto de arte de la resistencia.

Cuando, a modo de conclusión, la autora escriba en el primero de los libros citados sobre los resultados de la primera pintura vanguardista latinoamericana y su naturaleza propiamente americana, su opinión no puede ser más escéptica: «La historia de la pintura contemporánea de Latinoamérica adolece de la misma incapacidad de los *primitivos*, pero es imposible extraer de ellos, todavía, síntesis alguna. Reconocer el paralelismo de una *actitud* común a la generación nacida alrededor de 1920 [...] no autoriza a derivar de los resultados plásticos de esta conducta ninguna actitud específicamente continental. Hay que llegar, pues, fatalmente a la conclusión de que en un continente donde se hacía historia se hace ahora pintura, pero no pintura americana, desde el momento en que ningún espíritu peculiar común a las mejores obras puede identificarse».<sup>10</sup> No parece discutible que lo que registran estas palabras es una preocupación de base identitaria, preocupación que será en gran medida el fundamento de muchas de sus reflexiones posteriores sobre el arte latinoamericano moderno. Es el caso, sin embargo, que algunas de las manifestaciones artísticas que son objeto de estudio en este libro ofrecen una fisonomía inconfundiblemente americana; pero tanto el muralismo mexicano como el indigenismo son considerados por la autora como lenguajes retóricos carentes de expresión auténtica, condicionados como están por los prejuicios ideológicos, a diferencia de un elogiado Rufino Tamayo. Incluso Torres-García, que se había propuesto crear un camino propio para la pintura latinoamericana a través de un lenguaje simbólico y constructivo, no entiende que hubiera sido preferible dar salida a una realidad violenta y anárquica como era la latinoamericana mediante una pintura «impetuosa y vital en cambio de enclaustrarla y reprimirla».<sup>11</sup>

Ninguna de estas valoraciones fue mantenida hasta el final de su vida por Marta Traba. Basta comparar la opinión sobre Torres-García aquí esbozada con la que expresa en *Arte de América Latina 1900-1980*, y lo mismo puede decirse de los muralistas y en general de la primera generación moderna latinoamericana. Diríase que la autora procede a construir en este libro una historia del arte latinoamericano que viene a coincidir con una interpretación cada vez más generalizada que atribuye a la primera vanguardia latinoamericana el mérito de haber interpretado los lenguajes europeos desde el fondo social y cultural que le es propio, excluyendo mimetismos esterilizantes o, dicho en palabras del crítico Ferreira Gullar que cita la autora, sin acudir «a las transferencias mecánicas de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados».<sup>12</sup>

Asunto distinto es el de las neovanguardias y la polémica de su implantación en América Latina, tema central de los otros dos libros de esta autora que hemos citado. En su *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Traba analizaba la aportación de los artistas de la segunda mitad de siglo en clave de ruptura generacional: «Alrededor de este año —escribía refiriéndose a 1950— los artistas latinoamericanos que llegarían a su apogeo al final de la década se sacuden tanto las falacias del «mexicanismo», «nativismo», y todas

<sup>10</sup> TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Librería Central, 1961, pp. 126-127.

<sup>11</sup> TRABA, 1961, p. 16.

<sup>12</sup> Cit. por TRABA, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*, Washington, Banco Interamericano del Desarrollo, 1994, p. 54.

las formas más o menos espurias de compromiso, como las adopciones precarias del cubismo, postimpresionismo, expresionismo y arte abstracto geométrico europeo; parecen rendirse a la evidencia de que «arte moderno» no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver que permite formular nuevos significados». <sup>13</sup> Esta manera distinta de ver (representada por artistas tan diversos como Szyszlo, Alejandro Obregón, Ricardo Martínez, Enrique Tábara, Abularach, Fernando Botero y José Luis Cuevas, entre otros) supone para la autora una suerte de afirmación o resistencia artística <sup>14</sup> frente a la invasión avasalladora de las nuevas tendencias que suceden al informalismo (*pop art*, *happening*, *minimal*, etc.) y que provienen sobre todo de los Estados Unidos. Estas manifestaciones, incluidas por ella en el ámbito de la «estética del deterioro», respondían a una lógica económica propia de la sociedad de consumo y tenían, por tanto, difícil acogida en el subdesarrollado espacio latinoamericano. No se trataba únicamente de señalar las incompatibilidades entre dos sistemas socioeconómicos bien dispares; también esta situación permitía unas consideraciones en clave positiva que pueden explicar con mayor motivo la insistencia de la autora en el mantenimiento de las prácticas artísticas tradicionales y sus preferencias por la figuración. En *El arte en América Latina*, Traba aclaraba cómo la naturaleza rudimentaria de las sociedades latinoamericanas permitía la pervivencia de unas relaciones sociales alejadas de la alienación tan característica del mundo desarrollado: «Ni la sociedad de consumo, ni la tecnología ideológica existen como factores alienantes. No hay, evidentemente, esa superestructura despótica que aliena a los individuos y los conforma con la felicidad fácil denunciada por Marcuse». <sup>15</sup> Cuando en su último libro vuelva sobre este tema se explicará de forma muy parecida, aunque en esta ocasión su análisis ha perdido la urgencia y la contundencia del debate y lo expuesto se entiende como un periodo concluso que permite un balance sosegado: «Los pintores y escultores de la época, sin decirlo expresamente y con pocos críticos a su lado (Marta Traba con su teoría de la *cultura de la resistencia*, Aracy Amaral con su teoría del *continente ocupado culturalmente*), sostuvieron la necesidad de establecer una línea de continuidad con lo precedente. El arte de este período fue un comportamiento, que consistió en afirmar su carácter transicional entre la necesidad de cambio y la obligación de comunicar con un público». <sup>16</sup>

Ahora bien, ¿qué diferenciaba realmente al nuevo arte latinoamericano que se presentaba como alternativa a las alienantes creaciones de las neovanguardias norteamericanas? Aunque ciertamente Traba no se propone en una producción artística tan extensa encontrar fundamentos esencialistas, no menos cierto es que en sus libros de los setenta, al analizar la obra de artistas como Alejandro Obregón o Szyszlo insiste en la pervivencia de una atemporalidad mítica como rasgo inconfundiblemente latinoamericano, rasgo que también extiende a otros artistas como Lam o Matta. En su último libro volverá sobre este asunto y su conclusión no puede ser más reveladora: «Gran parte del arte moderno, como veremos, aceptó realimentarse con el pensamiento mítico y mágico que prevalece en la mayoría de nuestras sociedades (...)

<sup>13</sup> TRABA, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973, p. 24.

<sup>14</sup> A propósito de este concepto, vid. TRABA, Marta, «La cultura de la resistencia», en AA.VV., *Literatura y Praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974.

<sup>15</sup> TRABA, Marta. *Arte latinoamericano actual*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1972, p. 23.

<sup>16</sup> TRABA, 1994, pp. 117-118.

Lo importante de este reciclamiento del pensamiento mítico es que da al arte latinoamericano un *tono* muy cercano a la utopía de la identidad». <sup>17</sup>

### **La modernidad artística latinoamericana en la historiografía de lengua inglesa**

Cualquier estudioso de la historia del arte latinoamericano contemporáneo se enfrenta inevitablemente a una importantísima bibliografía que está escrita en inglés y por autores norteamericanos fundamentalmente. La historia de las relaciones entre el mundo académico norteamericano y la cultura latinoamericana ha pasado a lo largo del siglo xx por etapas bien distintas, condicionadas en gran medida por las situaciones políticas que han marcado la historia de esta centuria, especialmente por el papel hegemónico desempeñado por los Estados Unidos en el ámbito internacional. Desde luego, durante décadas los trabajos de críticos e historiadores latinoamericanos se desarrollan de manera paralela a las propuestas e investigaciones norteamericanas, sin apenas contactos entre ellos. Sería impensable, por ejemplo, en la década de los setenta, incluso en la siguiente, una obra colectiva como la dirigida por Edward Sullivan, dedicada al arte latinoamericano del siglo xx<sup>18</sup> y escrita en su totalidad por historiadores del arte latinoamericanos.

El interés del mundo cultural norteamericano por el arte latinoamericano contemporáneo se remonta a los años del muralismo mexicano, cuando este movimiento ejerció una influencia sin precedentes en el gran país del norte. Los años de la II Guerra Mundial y las décadas de la Guerra Fría impulsaron iniciativas expositivas que estuvieron en gran medida orientadas por intereses políticos y económicos. A este respecto no faltan estudios bien fundamentados, como los que incluye Michele Greet en su *Beyond National Identity*<sup>19</sup> o los expuestos por Shifra Goldman en *Dimensions of the Americas*.<sup>20</sup> El ya citado Edward Sullivan también aporta información de relieve sobre este asunto.<sup>21</sup> Los años del *boom* del arte latinoamericano en los Estados Unidos fueron los de la década de los ochenta, un periodo que coincide no solamente con una expansión demográfica de la población hispana en el país, también con una mirada distinta hacia las culturas periféricas que el nuevo pensamiento postmoderno ha instalado. Toda esta efervescencia cultural tuvo también su repercusión en las visiones históricas sobre el arte latinoamericano contemporáneo, sobre todo a través de grandes exposiciones que plantean polémicos enfoques que son objeto de atención por parte de la nueva crítica latinoamericana.<sup>22</sup>

Un análisis de algunas de las principales aportaciones historiográficas sobre arte latinoamericano contemporáneo escritas en inglés en las últimas décadas del siglo xx pone de relieve una evolución conducente a una renovación en los planteamientos metodológicos y una voluntad más decidida por entender los fenómenos artísticos del subcontinente desde una óptica más comprensiva con las condiciones reales en las que se gestaron las realidades artísticas. En este sentido, la aproximación a la modernidad artística ofrece en el tiempo vertientes interpretativas muy variadas. Así, en la que fuera seguramente la primera historia del arte latinoamericana-

<sup>17</sup> TRABA, 1994, pp. 9-10.

<sup>18</sup> SULLIVAN, Edward. *Arte latinoamericano del siglo xx*, Madrid, Nerea, 1996.

<sup>19</sup> GREET, Michele. *Beyond National Identity*, The Pennsylvania State University Press, 2009.

<sup>20</sup> GOLDMAN, Shifra. *Dimensions of the Americas*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

<sup>21</sup> SULLIVAN, 1996.

<sup>22</sup> *Vid.* MOSQUERA, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic*, Londres, INIVA, 1995.

no contemporáneo escrita por un norteamericano, *Contemporary Art in Latin America*,<sup>23</sup> libro escrito por Gilbert Chase en 1970, encontramos una explicación de las corrientes modernas que se ajusta a un orden puramente geográfico. El trabajo de Chase tiene el mérito de hacer visible —y no siempre— la obra de los principales protagonistas de la vanguardia, pero falta contextualización histórica y una lectura más elaborada de las interrelaciones existentes entre las obras de artistas de distintos lugares que comparten, sin embargo, afinidades plásticas o ideológicas.

A principio de los noventa, en el marco de las celebraciones del quinto centenario del descubrimiento de América, algunas propuestas editoriales sobre el arte latinoamericano contemporáneo revelan de manera inconfundible de qué modo la renovación historiográfica ha supuesto la superación de viejos clichés y una clara apuesta por ahondar en las específicas condiciones culturales del subcontinente para dar así una interpretación de la obra artística que se aleja de los modelos occidentales de referencia. La historiadora británica Dawn Ades explicaba cómo esa relación del artista latinoamericano con los modelos artísticos de Europa y los Estados Unidos estaba alterada por la búsqueda de lo singular, de modo que «la urgencia por revelar su propia autonomía ha contribuido a imaginativas reinventiones y transformaciones del modelo europeo a través del contacto con la realidad americana».<sup>24</sup> Seguramente —explica Ades— esta concepción de la obra de arte que la vanguardia latinoamericana acabó por plasmar no ha sido bien entendida por los historiadores del arte occidental por estar acostumbrados a un arte «que es autorreferencial, autónomo y autoperpetuante».<sup>25</sup> Por otra parte, la importancia del determinante social en el arte latinoamericano debe señalarse como un rasgo diferencial también; así como la inexistente frontera entre lo culto y lo popular, tan marcada en el arte europeo y norteamericano.

En el catálogo que el Museo de Arte Moderno de Nueva York preparó para la exposición sobre el arte latinoamericano del siglo xx pocos años después, otra nueva propuesta editorial de calado sobre un tema sometido en estos momentos a reconsideraciones significativas, el profesor Edward Sullivan profundizaba en las especiales circunstancias que debían ser tenidas en cuenta para poder entender el origen de la modernidad artística latinoamericana. Como ya había apuntado Ades, las distintas realidades políticas, culturales y sociales que interactuaban en los distintos países eran las que explicaban las alteraciones a las que se habían sometido los lenguajes importados de las vanguardias europeas; pero lo que resultaba llamativo en esta profunda transformación cultural era el salto de la tradición a la modernidad que se registraba en el trabajo de la mayor parte de los artistas involucrados. A diferencia de la modernidad europea, que se había visto precedida por experiencias como las de Courbet, Manet o Cézanne, lo que permitía hablar de la existencia de un crecimiento *orgánico*, «there was a little of what could be called a prologue to the development of modernism in the visual arts in Latin America».<sup>26</sup> En realidad, lo que había prevalecido en el periodo previo a la repentina irrupción de las vanguardias había sido una clara muestra de subordinación cultural que «maintained a pattern of artistic dependence that had been established during Latin America's colonial past

<sup>23</sup> CHASE, Gilbert. *Contemporary Art in Latin America*, Nueva York/Londres, The Free Press/Collier-Macmillan Ltd., 1970.

<sup>24</sup> ADES, Dawn y otros. *Arte en Iberoamérica 1820-1980*, Madrid, Turner, 1989, p. 3.

<sup>25</sup> ADES, 1989, p. 3.

<sup>26</sup> SULLIVAN, Edward. «Notes on the Birth of Modernity in Latin American Art», en Waldo Rasmussen (ed.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York, MoMA, 1993, p. 20.

and had survived independence».<sup>27</sup> En cualquier caso, la llegada de la vanguardia plástica sí se vio precedida por la vanguardia literaria en las últimas décadas del siglo XIX. Siguiendo en este punto las opiniones de Jean Franco, Sullivan destaca cómo la experimentación formal en el campo literario (Rubén Darío, José Martí, José Asunción Silva...) permite establecer paralelismo con la desarrollada por los artistas plásticos en los años veinte y treinta. Es más, el contacto entre escritores y artistas contribuyó de manera decisiva a la definición de la modernidad latinoamericana.

En su libro dedicado al arte latinoamericano del siglo XX, Jacqueline Barnitz plantea una diagnosis sobre el origen de las vanguardias que supone la valoración de estas no como un fenómeno tardío, sino más bien como un fenómeno de continuidad de unos lenguajes cuya evolución se había visto interrumpida en Europa como consecuencia de la I Guerra Mundial. Propone la autora una panorámica sobre la modernidad latinoamericana en la que las distintas expresiones vanguardistas aparecen en una de dos direcciones posibles: «An ideological one that focused on issues of national identity, as did the art of Mexico, and an aesthetic and cosmopolitan one with an international orientation, as in Argentina and —to lesser degree— Brasil».<sup>28</sup> Esta interpretación, que en gran medida coincide con la defendida por Bayón, como vimos, abría la noción de modernidad a un espectro amplio de manifestaciones artísticas y arrumbaba cualquier duda sobre la naturaleza moderna de movimientos como el indigenismo, tan cuestionado en su momento por Marta Traba. Fue precisamente el deseo de contrarrestar estas opiniones tan influyentes sobre el indigenismo lo que llevó a Michele Greet a escribir *Beyond National Identity*,<sup>29</sup> un brillante trabajo de investigación en el que reubica el indigenismo pictórico en un contexto en el que se resaltan las interacciones con el movimiento moderno internacional y sus fuentes visuales y textuales.

### **Crisis postmoderna y revisiones de la modernidad artística**

En las últimas décadas del siglo XX se confirma la crisis del pensamiento moderno y sus paradigmas y la irrupción de la crítica postmoderna. El nuevo discurso crítico revisa a fondo cuáles han sido las condiciones que particularizan el desarrollo de la modernidad latinoamericana y cuál es la naturaleza de su complicada relación con los modelos centrales. Por otro lado, asistimos a un cuestionamiento de las interpretaciones historiográficas que sobre aquella se han generado.

Escribe Nelly Richard que no existe sintonía entre el modelo de temporalidad homogénea de las vanguardias internacionales, cuya evolución dialéctica «de afirmación y negación suponen un continuum histórico», y «los desfases e inconexiones que marcan la formación histórico-cultural latinoamericana; producto híbrido de tradiciones mezcladas y de pasados bruscamente yuxtapuestos en sedimentaciones irregulares de memorias fragmentadas».<sup>30</sup> Es

<sup>27</sup> SULLIVAN, 1993, p. 19.

<sup>28</sup> BARNITZ, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001.

<sup>29</sup> GREET, 2009.

<sup>30</sup> RICHARD, Nelly. «Neovanguardias y postvanguardias: el filo de la sospecha», en Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), *Modernidades: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1990, p. 187.

en este paisaje heteróclito, inorgánico, en el que se desarrollan las vanguardias latinoamericanas, cuyos resultados heterodoxos reflejan una inevitable adaptación a condiciones muy distintas de las existentes en los modelos de referencia. Escribe Ticio Escobar a este respecto que «la modernidad latinoamericana se desenvuelve a partir de los deslices creados por el lenguaje moderno central al nombrar otras historias y ser nombrado por otros sujetos. Sus mejores formas se originan a partir de equívocos y malentendidos, de yerros involuntarios e inevitables *lapsus*». <sup>31</sup> Por otra parte, hay en este reconocimiento de la diferencia entre los lenguajes modernos originarios y sus manifestaciones periféricas una denuncia de lo que supone la imposición autoritaria desde los centros de una representación del arte latinoamericano basada en una antinomia que discrimina entre una identidad basada en un discurso racional y aquella otra marcada por la heterogeneidad y su naturaleza prelógica. Siguiendo a Foucault, Nelly Richard subraya cómo una parte significativa del arte latinoamericano es valorado en la escena internacional a partir de unos criterios de representación que confirman esta polarización: «la representación más tipificada del arte latinoamericano está enteramente condicionada por ese dualismo naturaleza (cuerpo)-cultura (razón) que lo lleva a expresar una identidad primaria y virgen: es decir, aún no mediatizada por las tramas de signos. Lo mágico, lo surreal, lo fantástico, son las categorías artísticas de éxito internacional». <sup>32</sup>

En línea no exactamente coincidente con las argumentaciones de Richard encontramos la postura del antropólogo y crítico Néstor García Canclini, para quien la constitución de la modernidad europea sigue patrones muy similares a la latinoamericana. Se cuestiona aquí, por tanto, una imagen de la modernidad europea que se entiende como el resultado de una evolución lineal en paralelo al desarrollo de todas las potencialidades de la sociedad, tanto económicas como científicas y políticas. Basándose en los estudios de Perry Anderson, <sup>33</sup> García Canclini explica que la modernidad tipo, aquella que se convierte en modelo para la cultura latinoamericana, no es tanto el reflejo de una modernización socioeconómica como la de un entrecruzamiento de varias temporalidades históricas (pervivencia de una semiaristocracia dominante, un capitalismo industrial en crecimiento y un movimiento obrero emergente). También en la formación de la modernidad latinoamericana encontramos la confluencia de varias temporalidades históricas. «Los países latinoamericanos —escribe García Canclini— son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas modernas». <sup>34</sup> Lo que resulta decisivo y diferencia a la cultura moderna latinoamericana de la europea, según este autor, es el hecho de que la modernización en el subcontinente no supuso la eliminación de la tradición y lo antiguo, que convive e interactúa con los procesos modernizadores. Por eso son equivocados los análisis históricos que cargan el acento en la «dependencia de los intelectuales hacia las metrópolis y descuidan las fuertes preocupaciones de escritores y artistas por los conflictos internos de sus sociedades y por las

<sup>31</sup> ESCOBAR, Ticio. «Acerca de la modernidad y del arte», en Gerardo Mosquera (coord.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, Badajoz, MEIAC, 2001, p.32.

<sup>32</sup> RICHARD, Nelly. «La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación», en AA.VV., *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo I, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 1014.

<sup>33</sup> Vid. ANDERSON, Perry. «Modernity and Revolution», *New Left Review*, 45 (1984).

<sup>34</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. «La modernidad después de la posmodernidad», en Ana Maria de Moraes Belluzzo (org.), 1990, p. 212.

trabas para comunicarse con sus pueblos».<sup>35</sup> Desde luego, no estuvo en la voluntad de la mayoría de los vanguardistas latinoamericanos una mera importación de los lenguajes foráneos porque se hacía imprescindible una reelaboración de estos en convivencia con una diversidad social y cultural que hacía inviable, en gran medida, la experiencia puramente esteticista.

La nueva mirada de la crítica postmoderna hacia el legado moderno latinoamericano se apoya en el descreimiento en las visiones totalizantes de la realidad cultural y en la exaltación de la fragmentación y los valores de la apropiación. No es de extrañar, por tanto, que esta crítica vea precisamente las vanguardias latinoamericanas como manifestaciones con una fisonomía postmoderna «avant la letre». Gerardo Mosquera apunta que América Latina se puede considerar el ejemplo más elocuente que podemos encontrar de apropiación cultural, «debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. La *antropofagia* cultural consciente y selectiva, proclamada por los modernistas brasileños en los años veinte, ha sido una constante de los modernismos latinoamericanos, curiosamente pre-posmoderna».<sup>36</sup> En parecidos términos se explica Nelly Richard, para quien la historia cultural latinoamericana, con sus particularidades, había anticipado el modelo postmoderno: «Por una parte, la heterogeneidad de las tradiciones que conforman el espacio latinoamericano y el mestizaje de una memoria compuesta de pasados híbridos y, por otra, la multiplicidad de los vectores económicos y comunicativos de transnacionalización cultural que segmentan conductas e identidades locales, definirían los rasgos —de fragmentación y diseminación— que más nítidamente identifican la sensibilidad hoy divulgada como postmoderna».<sup>37</sup>

En general, las interpretaciones historiográficas sobre la modernidad en América Latina que surgen ahora, tras la irrupción de la postmodernidad, parten del convencimiento de la bondad de los procesos de apropiación e hibridación, que otorgan a las obras un nuevo significado. Sobre esta cuestión, Gerardo Mosquera afirma que «la apropiación, y en especial la *incorrecta*, suele ser un proceso de originalidad, entendido como nueva creación de sentido».<sup>38</sup> Es este enfoque el que prevalece en los estudios de movimientos y artistas clave en la vanguardia latinoamericana, como la antropofagia brasileña, la Escuela del Sur de Torres-García o la pintura de Wifredo Lam. Según la historiadora Andrea Giunta, las obras de cualquiera de ellos pueden ser ilustrativas de las tácticas y estrategias que los artistas de un territorio periférico pueden utilizar con el fin de deconstruir los discursos de la modernidad canónica. En realidad, no se trata de un fenómeno exclusivo del siglo XX, pues desde la independencia la cultura latinoamericana ha transitado por esta vía.<sup>39</sup> A Torres-García y su Escuela del Sur dedicó un estudio monográfico Mari Carmen Ramírez, cuyo objetivo confesado no era otro que el de demostrar la importancia de la obra y los escritos del artista constructivista, que, a su juicio, configuran un auténtico sistema visual de códigos que ha contribuido de manera clara a diferenciar el arte latinoamericano de los lenguajes vanguardistas de referencia internacional. Para Ramírez, que extiende incluso la influencia de la obra de Torres-García entre artistas que trabajan en las últimas décadas del siglo XX, la clave de su contribución «within the Latin American context,

<sup>35</sup> GARCÍA CANCLINI, 1990.

<sup>36</sup> MOSQUERA, Gerardo. «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en José Jiménez y Fernando Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999, pp. 63-64.

<sup>37</sup> RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zeger Editor, 1989, p. 44.

<sup>38</sup> MOSQUERA, 1999, p. 63.

<sup>39</sup> Cfr. GIUNTA, Andrea. «Strategies of Modernity in Latin America», en Mosquera, 1995, p. 55.

and the point of departure for the contemporary legacy, was his identification of the abstract idiom founded on pre-Columbian art as a vehicle to reveal a group's social and cultural identity».<sup>40</sup> De modo que en el proyecto del pintor uruguayo figura una clara voluntad de afirmación identitaria al mismo tiempo que se afirma una idea de modernidad. En el trabajo que Gerardo Mosquera dedica al pintor cubano Wifredo Lam también encontramos una voluntad de reinterpretar el relato histórico que se ha tejido sobre este artista. En este sentido, la crítica eurocéntrica que ha estudiado su obra ha insistido más en sus relaciones con el surrealismo, Picasso o el primitivismo en las vanguardias, y ha descuidado su relación con la cultura cubana. «El viraje de punto de vista en la lectura de Lam —explica Mosquera— intenta romper los dualismos y reconocer las hibridaciones, complejidades e «inautenticidades» propias de la dinámica poscolonial, al tomar conciencia de la acción cultural del orbe periférico en los procesos contemporáneos, del modernismo a la posmodernidad».<sup>41</sup>

Dos proyectos expositivos de envergadura dirigidos por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en los primeros años del siglo XXI aportan nuevas miradas sobre la modernidad latinoamericana y su significado histórico: «Heterotopías: medio siglo sin lugar, 1918-1968» (2000) y «Utopías invertidas: arte vanguardista en Latinoamérica» (2004). En realidad se trata de dos proyectos hermanados por un propósito común, que es el de interpretar las aportaciones de las vanguardias y neovanguardias latinoamericanas más allá del discurso cronológico lineal y las compartimentaciones nacionales, como un sistema de constelaciones en las que se incluyen artistas de periodos diversos asociados por su postura plástica y pronunciamiento teórico. Hasta siete constelaciones detalla Ramírez en «Heterotopías»: Promotora, Universalista-Autóctona, Impugnadora, Cinética, Constructiva, Óptico-Háptica y Conceptual. Se trata de una presentación de la vanguardia en la que desaparece el habitual ordenamiento temporal, que es sustituido por una visión transversal, pues, como explica la autora en este catálogo, «cada una de estas configuraciones está concebida como una categoría abierta y flexible capaz de relacionar, en un mismo espacio crítico y museográfico, a artistas, obras, estilos y temporalidades dispares».<sup>42</sup> No debe extrañar, por tanto, que algunos artistas, como pueden ser Antonio Berni o Torres-García, participen de más de una de estas constelaciones. En «Utopías invertidas», en realidad una reelaboración de la exposición anterior, Ramírez idea un sistema distinto de seis constelaciones, basándose esta vez en parejas de conceptos antinómicos: Universal y vernáculo, Juego y dolor, Progresión y ruptura, Vibratorio y estático, Toque y mirada, y Críptico y comprometido.<sup>43</sup> En el catálogo de esta exposición, al preguntarse la crítica qué es lo que realmente particulariza a las manifestaciones de la vanguardia latinoamericana, señala hasta cuatro rasgos destacados. El primero de ellos es su relación esencial con la historia, el segundo apunta hacia la importancia que el eclecticismo y el sincretismo tienen en el trabajo de los artistas; el tercero, la relación heterodoxa que la vanguardia latinoamericana mantiene con los estereotipos de «lo nuevo»,

<sup>40</sup> RAMÍREZ, Mari Carmen. «The Contemporary Legacy», en Mari Carmen Ramírez (ed.), *El Taller Torres-García: the School of the South and its legacy*, Austin, University of Texas Press, 1992, p. 255.

<sup>41</sup> MOSQUERA, Gerardo. «La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam», en AA.VV., *XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, tomo I, México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 536.

<sup>42</sup> RODRÍGUEZ, Mari Carmen. «Reflexión heterotópica: las obras», en Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Heterotopías: medio siglo sin lugar; 1918-1968*, Madrid, MNCARS, p. 25.

<sup>43</sup> Universal and Vernacular, Play and Grief, Progression and Rupture, Vibrational and Stationary, Touch and Gaze, Cryptic and Committed. *Vid.* Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea, *Inverted Utopias: Avant-garde Art in Latin America*, New Haven/London, Yale University Press, 2004, pp. 7-14.

considerando su condición mestiza, y el cuarto, el grado de implicación social que algunas de sus manifestaciones, como el muralismo mexicano o el conceptualismo, demostraron tener. Sobre este último rasgo añadía que «what makes the Latin American versions so unique is not so much their radical artistic postulates but a non-aesthetic goal: the social function they were called upon to play with regard to the paradox of unstable societies and their status quo».<sup>44</sup> De tal manera que lo que eran prácticas artísticas específicas en Europa y los Estados Unidos (es el caso del arte conceptual o las performances), adquirirían en América Latina una nueva dimensión, una vez aquellas invadían los campos de la política, sociología, etnografía y antropología, acercándose así a las experiencias propias de la vida diaria.

---

<sup>44</sup> RODRÍGUEZ, Mari Carmen. «A Highly Topical Utopia. Some Outstanding Features of the Avant-garde in Latin America», en Ramírez y Olea, 2004, p. 5.



# RUTAS *OLVIDADAS* DEL ARTE MODERNO: ESPAÑA, MÉXICO Y JAPÓN

ISAAC AIT MORENO  
KENJI MATSUDA  
Universidad Keiô, Tokio

El arte contemporáneo japonés está hoy plenamente integrado en los circuitos internacionales, tras un largo camino cuyos hitos históricos más conocidos pueden ser la aventura parisina de Fujita, la presentación de Gutai en Occidente o la importante presencia japonesa en Fluxus. No obstante, en esta integración hay numerosos episodios que, si bien menos visibles, no son negligibles a la hora de considerar las circunstancias en las que Japón ha llegado a ser parte del mundo artístico contemporáneo.

Como ya se puede suponer por el título de nuestra comunicación, nos centraremos aquí en los contactos establecidos entre este país asiático y el ámbito hispánico, que calificamos, un tanto dramáticamente, de «olvidados». Pero ciertamente lo están, oscurecidos por el brillo de París, que jugó el papel protagonista en cuanto a la occidentalización de los artistas japoneses desde finales del siglo XIX hasta la segunda posguerra mundial. No obstante, lo cierto es que, como veremos, hemos de agradecer a la ciudad del Sena, y a la cultura francesa en general, su carácter de puente hacia lo hispánico. Nos interesa este contacto del Japón moderno con lo hispánico para poder caracterizar más ajustadamente la conformación de un ámbito artístico periférico que no siempre se fijó en el centro, sino que también miró hacia otras periferias.

Se trata de un amplio proyecto de investigación todavía en curso, del que queremos presentar aquí algunos resultados preliminares relativos a España y México, por ser estos los países que más interés despertaron en los creadores japoneses. Nos interesa saber en primer lugar qué buscaban y qué encontraron los artistas japoneses en sus contactos con España y México. En primer lugar, se hace evidente el interés por unos contextos culturales y unas tradiciones artísticas que se apartan del canon occidental por lo exótico, lo primitivo o lo barroco. Dada la fascinación de la modernidad artística por estos conceptos, no es de extrañar que los artistas modernos japoneses trataran de conocer los contextos originales de primera mano, tras haber sabido de ellos en los textos franceses. Por otro lado, estos artistas también acudirán llamados

por el prestigio de artistas como Picasso, Miró y Dalí en el caso español, y del muralismo en el mexicano. Si bien imbricados en el ámbito francés, a los tres grandes vanguardistas españoles se les solía asignar en los textos críticos de la época unos rasgos de españolidad que habrían de resultar interesantes a los japoneses. Del mismo modo, el muralismo mexicano, con su amalgama de modernidad, nacionalismo y compromiso político, resultaba atractivo para una vanguardia japonesa en la que solía plantearse el conflicto entre modernidad (occidental) y carácter nacional (oriental).

Una tercera pregunta que nos planteamos es cuáles fueron las consecuencias de estos contactos en la obra de estos artistas viajeros y en su propio contexto japonés. Comprobaremos así la existencia de un evidente influjo formal de los modelos adoptados por cada uno de ellos, muy significativos de las tendencias estéticas del momento. En segundo lugar, muchos de estos artistas llevarán a cabo una destacada labor de difusión de información sobre el arte hispánico, gracias a la publicación de artículos en los que, de uno u otro modo, darán cuenta de sus experiencias en estos países.

Pero antes de entrar en materia debemos hacer unas breves menciones a esa «occidentalización de los artistas japoneses» que hemos mencionado al principio y que en estos tiempos poscoloniales se revela particularmente interesante. Lo es porque formó parte de un proceso autoimpuesto de occidentalización que recorrió toda la sociedad japonesa, a iniciativa de una elite política empeñada en modernizar un país que se veía amenazado de invasión por las potencias occidentales. Tanto la elite política como la intelectual convenían en la necesidad de preservar, al mismo tiempo, los valores culturales japoneses, en una inestable amalgama que se mantiene hasta la actualidad.

El arte formaba parte de ese proceso, al entenderse como parte indisoluble de una cultura occidental que se aspiraba a conocer y dominar. No es extraño, por lo tanto, que una de las principales vías de introducción del arte europeo, la formación artística académica, fuera impulsada por las autoridades políticas del nuevo estado que surge tras la Restauración Meiji de 1868. Así, en 1876 se creó la Escuela de Arte Técnico, precedente de la actual sección de Bellas Artes de la Universidad Nacional de las Artes de Tokio. En esta escuela un profesor italiano inició la enseñanza sistemática de la pintura al óleo.<sup>1</sup>

Otra temprana vía de introducción serán los libros y revistas, tanto de importación como de producción nacional, que irán formando al público y a los artistas en la nueva estética. Desde finales del siglo XIX, críticos y traductores (habitualmente la misma persona) contribuirán a la creación de una nueva cultura artística abierta a las tendencias provenientes de una Europa en la que la propia noción de lo artístico estaba cambiando rápidamente. Por citar un ejemplo de la celeridad con la que Japón se informaba de las novedades allende los mares, la traducción japonesa del Manifiesto Futurista de Marinetti apareció en el número de mayo de 1909 de la revista *Subaru*, tan solo un mes después de su publicación en *Le Figaro*.<sup>2</sup>

Entrado el siglo XX, encontramos en las exposiciones de arte europeo contemporáneo otro medio de difusión de este último. Este tipo de muestras se celebran especialmente a partir de los años veinte, gracias a coleccionistas japoneses o a marchantes foráneos como el francés Herman d'Oelsnitz, quien en 1922 organizó la primera «Exposición de arte contemporáneo

<sup>1</sup> Se trataba de Antonio Fontanesi, respetado profesor de paisaje en la Academia de Turín, que impartió clases en la escuela tokiota entre 1876 y 1878. RIMER, J. Thomas. «Tokyo in Paris/Paris in Tokyo», en *Paris in Japan. The Japanese Encounter with European Painting*, St. Louis (Missouri), Washington University, 1987, p. 37.

<sup>2</sup> LUCKEN, Michael. *L'art du Japon au vingtième siècle*, Paris, Hermann, 2001, p. 47.

francés», que se celebraría anualmente durante casi diez años seguidos. La moda del «arte francés contemporáneo» seguiría vigente hasta el estallido de la II Guerra Mundial.<sup>3</sup>

En cuanto a los coleccionistas japoneses, cumplirán también un importante rol en la conexión de su país con el arte occidental. Pertenecientes en su mayor parte a la nueva clase dirigente industrial y comercial, invertirán una parte de sus beneficios en la formación de colecciones que continuaban en parte la antigua tradición esteta y coleccionista japonesa pero con las que también buscaban reforzar su propio prestigio social y contribuir a la modernización del país. Aquellos coleccionistas más adinerados y emprendedores gustarán de viajar al extranjero y contactar directamente con artistas y marchantes. Otros optarán por comprar a través de artistas japoneses que vivían en Europa y que ejercerán así de asesores en la formación de colecciones que, a través de su exhibición, terminarán por influir en la percepción del arte moderno en Japón.<sup>4</sup>

Llegamos así a la otra gran vía de asimilación del arte reciente occidental, el viaje de los artistas japoneses a Europa, con el destino preferente de París. Dado el coste y las dificultades que entrañaba tanto el viaje en sí como la estancia y manutención en tan lejanas tierras, no serán muy numerosos pero sí notablemente influyentes en el medio artístico japonés, como conocedores de primera mano de lo que se cocía en los estudios parisinos. Estos artistas no solo transmitirán los frutos de su experiencia a través de una eventual tarea docente; también lo harán mediante la publicación de libros o artículos que contribuirán a un mejor conocimiento de un arte y una estética, la occidental, que siempre habrán de entrar en diálogo, más o menos conflictivo, con los valores tradicionales japoneses. En aras del progreso del país, suele influir en estos viajeros el imperativo moral de comunicar a sus compatriotas el resultado de su aprendizaje en tierras tan lejanas para el común de los japoneses.

Como hemos anunciado, París no será el destino único de todos estos viajeros, si bien a través de esta ciudad entrarán en contacto con otros ámbitos culturales, como el hispánico, asunto en el que ya entramos. Y comenzaremos por un coleccionista de esos que hemos calificado de adinerados y emprendedores, Shigetarô Fukushima (1895-1960).

Fukushima, crítico de arte, fundador de la revista *Formes*, coleccionista de arte contemporáneo y patrón de pintores japoneses, fue primero a Londres para estudiar derecho internacional. Fascinado por la capital francesa, se mudó a París y allí empezó a coleccionar obras contemporáneas con la abundante herencia de su padre. Consta que en su colección había más de cien obras de arte contemporáneo.<sup>5</sup> Entre ellas figuraban, al menos diez matisse, diecisiete picasso, veinticinco obras de Rouault y otras veinticuatro de Derain, entre otros. También entabló amistad con estos artistas, acerca de los cuales dejó abundantes ensayos. Aquí nos interesan sus contactos con el pintor malagueño, ya que, si bien su historia pasa desapercibida en la historiografía picassiana occidental, gracias a Fukushima muchos japoneses lograron contacto personal con Picasso.

Su primer encuentro con Picasso tuvo lugar en mayo o junio de 1923, con ocasión de una exposición de la Galería Guillaume en conmemoración de la muerte de Apollinaire. Fukushima

<sup>3</sup> MIYAZAKI, Katsumi. *Seiyô Kaiga no Tôrai* (Llegada de las pinturas europeas), Tokio, Nippon Keizai Shinbunsha, 2007, pp. 332-333.

<sup>4</sup> GUTH, Christine M. E. «Modernist Painting in Japan's Cultures of Collecting», en *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, Honolulu, Honolulu Academy of Arts, 2004, pp. 14-17.

<sup>5</sup> La fama de su colección parece haber llegado hasta España. En la *Gaceta Literaria* encontramos reproducida una obra de Christian Bérard, que formaba parte de la colección. D'ORS, Eugenio. «Arte. Actualidades, eternidades», *La Gaceta Literaria* (Madrid), 74 (1930), p. 8.

acudió a esta exposición, donde apareció Picasso con una pequeña obra en brazo. El galerista presentó a Fukushima al malagueño, y este impresionó al japonés. Fukushima recuerda de la siguiente manera la primera impresión que le causó el artista, al que ya deseaba conocer: «¡Qué mirada tan intrépida! Su rostro moreno y su piel cobriza como de indio americano parece demostrarnos su vigor salvaje. Aunque es bajito, su cuerpo fuerte está lleno de energía. Yo, sin querer, me arredré ante su presencia. Me quedé intimidado».<sup>6</sup> En esa misma exposición Fukushima compró la primera obra picassiana de su colección, *Figura femenina desnuda* (1923).

Tras ese primer encuentro el coleccionista japonés conversó en diversas ocasiones con Picasso, pero, intimidado ante el genio, casi nunca se atrevió a hablar de arte. La única excepción fue una conversación mantenida con el malagueño en una exposición de Max Ernst celebrada en París. Los dos la vieron juntos y el japonés confesó sus impresiones a Picasso; «Ernst dibuja muy correctamente y desarrolla bien sus fantasías, pero no siento simpatía por sus pesados colores nórdicos. Prefiero los de Miró.» Y el malagueño le dio la razón: «Pensaba que eso me pasaba por mi misma condición de español. ¿Le parece a usted, que no es español, también así?».<sup>7</sup> El coleccionista sugiere así cierto lazo que les une, la condición de ser extranjeros residentes en París.

Otra anécdota a recordar es su visita a casa de Picasso. Waldemar-George, crítico de arte, redactor de la revista de Fukushima, se atrevió a publicar la traducción de un artículo ruso sobre el arte picassiano sin pedir permiso al artista. Picasso le escribió protestando por el hecho. A continuación, Waldemar-George pidió a Fukushima que se hiciese cargo de disculparse personalmente en nombre de la revista. Cuando el japonés acudió a regañadientes a casa del malagueño, este, inopinadamente, le recibió cálidamente e incluso le enseñó su taller. Olvidándose del motivo inicial de su visita, el coleccionista japonés quedó fascinado por las obras picassianas. Recordará así: «En la pared mayor estaba colgada una pintura de gran tamaño, en la cual aparecían tres figuras femeninas desnudas sentadas en una roca a la orilla del mar con un fauno tocando una flauta. Había visto este tema en dibujos, pero como pintura nunca se había expuesto en público. Es una obra expresiva y elegante con las líneas características de Picasso. Sus colores están limitados a la monocromía de blanco y negro».<sup>8</sup> A la salida, Picasso le regaló generosamente algunas fotos de obras no publicadas.

En 1933, Fukushima se vio forzado a volver a Japón solo con una parte de su colección. Antes de salir de París, algunas obras fueron vendidas y otras fueron depositadas allí o confiscadas durante la II Guerra Mundial. Más tarde, las ochenta y tantas obras que llegaron al país asiático también se dispersaron.

Con unas cincuenta obras de su colección se organizó una exposición en 1934. Yukio Yasuhiro, uno de los primeros historiadores de arte en Japón, recuerda el gran impacto que causó la colección de Fukushima, exhibida en Tokio; «la vi entonces con una impresión casi siniestra, fuertemente impactado por lo comprimido de una *modernidad* que nunca había visto antes»,<sup>9</sup> y también señala que «fue Fukushima quien trajo las obras características de la época azul o de la clásica de Picasso a Japón y nos demostró mejor su robustez y sublimidad».<sup>10</sup> En suma,

<sup>6</sup> FUKUSHIMA, Shigetarō. *Furansu Kaiga no Inshō* (Impresiones de la pintura francesa), Tokio, Mainichi Shinbunsha, 1950, pp. 94-95.

<sup>7</sup> FUKUSHIMA, 1950, p. 100.

<sup>8</sup> FUKUSHIMA, 1950, pp. 106-107.

<sup>9</sup> YASHIRO, Yukio. *Geijutsu no Patoron* (Patrones del arte), Tokio, Shinchōsha, 1958, p. 268.

<sup>10</sup> YASHIRO, 1958, p. 270.

la exposición de la colección hubo de suponer un poderoso influjo para los jóvenes artistas japoneses.

Pero el mérito de Fukushima no se limitó a traer su colección a Japón. Dio también cartas de presentación a otros japoneses, como la que entregó al escritor Saneatsu Mushanokôji para que este pudiera ver a Picasso durante su viaje a Europa en 1936. Mushanokôji es uno de los fundadores de «Shirakaba», grupo pionero en la introducción de las vanguardias literarias pero también interesado en la estética, manteniendo contactos escritos con Rodin ya en los años 1910. En abril del 1936 Mushanokôji partió a Europa con el objetivo de ver con sus propios ojos el arte occidental y conocer a artistas como Picasso, Matisse y Derain. Picasso, como solía hacer con los japoneses, dio una cálida bienvenida al escritor<sup>11</sup> y le regaló un grabado de la *Minotauromaquia*.

Por supuesto, no solo literatos, también pintores japoneses tuvieron contacto directo con Picasso, como máxima figura de referencia de la vanguardia parisina. Especialmente tras la I Guerra Mundial aumentó considerablemente el número de japoneses que residían en París. Tsuguharu Fujita escribía en 1929: «Actualmente solo en Francia se cuentan no menos de dos mil japoneses, de los cuales 300 son pintores».<sup>12</sup> Nos concentraremos ahora en este Tsuguharu Fujita (1886-1968), más conocido en Occidente como Léonard Foujita, destacado miembro de la Escuela de París que entrará aquí en contacto con Picasso y con el mundo hispano. Nacido en Tokio y alumno de Kuroda Seiki en la Escuela de Bellas Artes de Tokio (fundada en 1896), donde se graduó en 1910 para partir en 1913 a París. Allí desarrollaría un particular realismo que fusiona clasicismo occidental con una técnica pictórica de reminiscencias japonesas. Será durante sus primeros años parisinos cuando entable amistad con el chileno Manuel Ortiz de Zárate y con el mexicano Diego Rivera, para quien hará incluso de modelo en una de sus pinturas cubistas. Y precisamente será Rivera, que conocía a Picasso desde 1911, quien le lleve a visitar al que era uno de los dos padres del cubismo.

Según escribió Fujita en una carta, en febrero de 1914 visitó «al mejor pintor contemporáneo, el señor Picasso».<sup>13</sup> Acompañados por Ortiz de Zárate, Fujita y Diego Rivera visitaron la casa de Picasso. La influencia de estos contactos se puede ver claramente en que en esas fechas, Fujita pintó obras cubistas como el *Bodegón cubista* de 1914. Debe notarse también que es precisamente en 1914 cuando Picasso vuelve a experimentar con el clasicismo, si bien no podemos saber si en esta visita Fujita y sus amigos pudieron contemplar obras de esta nueva hornada.

En todo caso, Fujita triunfará enormemente en los salones parisinos con su posterior clasicismo orientalizante y logrará renombre internacional durante los años veinte.<sup>14</sup> Con el crack

<sup>11</sup> MUSHANOKÔJI, Saneatsu. «Matisse, Rouault, Derain, Picasso Hômonki» (Visitas a Matisse, Rouault, Derain y Picasso), *Chuô Kôron* (Tokio), 592 (1937), p. 275: «Me pareció que Picasso, como buen español, expresaba más directamente sus simpatías que los franceses, y que estaba bien preparado para aceptar las cosas. Lo sentí al estrecharle las manos. Tiene un semblante muy bueno. Pensé que me acompañaba un excesivo número de personas, pero no frunció el ceño y nos dió a todos la mano. Nos invitó inmediatamente a entrar al salón».

<sup>12</sup> FUJITA, Tsuguharu. *Pari no Yokogao* (Perfil de París), Tokio, Tokyo Jitsugyosha, 1929, p. 123.

<sup>13</sup> HAYASHI, Yôko. *Fujita Tsuguharu, Sakuhin wo hiraku* (Tsuguharu Fujita, desempaquetar las obras), Nagoya, Universidad de Nagoya, 2008, p. 30.

<sup>14</sup> El eco llegaría también al mundo hispano. Encontramos numerosos artículos en castellano que mencionan al nombre de Fujita. Véanse, por ejemplo, GASCO CONTELL, Emilio. «Kury Takebayaski ó las tribulaciones de una *geisha* en Europa», *La Esfera* (Madrid), 680 (1927), pp. 34-35; GÓMEZ DE LA MATA, Germán. «Sensaciones de arte. El japonés Fujita», *Nuevo Mundo* (Madrid), 18 de febrero de 1927, pp. 16-17; DAMA DUENDE, LA. «Notas sociales», *Caras y caretas* (Buenos Aires), 2033 (1937), p. 21; GARCÍA CALDERÓN, Ventura. «Aspectos de la literatura americana», *Cuba contemporánea* (La Habana), 129 (1923), p. 77.

del 29 se resentirá la solvencia económica que este éxito le había proporcionado, y optará por probar fortuna en nuevas tierras. Se producirá así su primer contacto *in situ* con el mundo hispánico, no ya solo con los pintores hispanos como hasta este momento. Así, en 1931 un Fujita cuyas actividades se habían limitado prácticamente a París y Japón emprenderá un viaje de dos años por Latinoamérica. Aquí se encontraría con un mundo desconocido que le abriría una nueva visión sobre el arte. Fujita viajó acompañado por su amante Madeleine Lequeux por Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Panamá, Cuba y México. Durante el viaje fue pintando nuevas obras y organizó varias exposiciones en ciudades americanas. El pintor alardeaba de haber cosechado un importante éxito allí y en sus memorias encontramos frases como esta: «Cuando hice una exposición [en Buenos Aires], cuatro mil personas por día y en total sesenta mil visitantes acudieron a esta, y tuve que esconderme en un cuarto trasero».<sup>15</sup> Unos años después Fujita publicó en el periódico *Asahi* crónicas de su viaje con dibujos de gran frescura realizados en cada lugar.<sup>16</sup> Una reciente especialista en este pintor considera que los frutos artísticos de este viaje fueron el «pintar a los no occidentales» y el «recuperar el color en su pintura».<sup>17</sup> Estas características se observan claramente en su *Llama y cuatro mujeres* (1933). Y podríamos añadir otro fruto más, una nueva predilección por la pintura mural, posible consecuencia de sus contactos con los movimientos muralistas mexicanos. En 1934 Fujita realizó una pintura mural en una cafetería de Tokio subvencionada por el gobierno brasileño con el fin de popularizar la costumbre de tomar café. Si bien el pintor japonés ya había realizado en Francia una pintura mural en 1929, *La llegada de los occidentales a Japón*, en la residencia de estudiantes japoneses de la Ciudad Universitaria de París, en esta ocasión el tema no fue ni japonés ni occidental, sino una escena de Río de Janeiro de corte indigenista. Y seguramente esta experiencia posibilitó sus posteriores realizaciones de *Pintura Mural (en el techo) de la Pastelería Colombin* (1935) o *La primavera de Normandía* (1936).

Debemos mencionar aquí que a partir de los años veinte y durante los treinta será habitual entre los artistas modernos japoneses un rechazo explícito a la asimilación incondicional o acrítica del influjo parisino. Sin dejar de aspirar a un arte moderno y vanguardista, volverán sus ojos a las artes tradicionales o primitivas japonesas, según ha sido señalado por otros especialistas.<sup>18</sup> En nuestra opinión, y a la vista de los ejemplos existentes, este cierto rechazo de lo parisino como única fuente de la modernidad llevará también a ámbitos y tradiciones foráneas como, en nuestro caso, lo hispánico.

Volviendo a Fujita, se sabe todavía muy poco sobre su viaje a Latinoamérica, y «se espera que se realicen investigaciones sobre las exposiciones y el paradero de las obras expuestas. Tiene que haber muchos artistas y escritores que dejasen testimonios escritos, en sus cartas, obras o entrevistas, sobre sus contactos con el pintor japonés».<sup>19</sup>

<sup>15</sup> FUJITA, Tsuguharu. *Chi wo oyogu* (Nadar la tierra), Tokio, Shomotsu Tenbô Sha, 1942, p.136.

<sup>16</sup> FUJITA, 1942, «Nanbei no tabi (1) Boribia» («El viaje a Latinoamérica (1) Bolivia»), *Asahi Shinbun*, 5 de enero de 1934, p. 34; «Nanbei no tabi (1) Perú» («El viaje a Latinoamérica (2) Perú»), *Asahi Shinbun*, 6 de enero de 1934, p. 3; «Nanbei no tabi (1) Ekuadôru» («El viaje a Latinoamérica (3) Ecuador»), *Asahi Shinbun*, 7 de enero de 1934, p. 3; «Nanbei no tabi (1) Kyûba» («El viaje a Latinoamérica (4) Cuba»), *Asahi Shinbun*, 8 de enero de 1934, p. 3; «Nanbei no tabi (1) Mekishiko» («El viaje a Latinoamérica (5) México»), *Asahi Shinbun*, 9 de enero de 1934, p. 3.

<sup>17</sup> HAYASHI, 2008, p. 362.

<sup>18</sup> VOLK, Alicia. «Modernist Painting in Japan's Cultures of Collecting», en *Japan & Paris: Impressionism, Postimpressionism, and the Modern Era*, 2004, p. 51.

<sup>19</sup> HAYASHI, 2008, p. 362.

En cuanto a España, en 1943 fueron exhibidas obras de Fujita en el primer *Salón de los Once* que organizara Eugenio d'Ors.<sup>20</sup> No obstante, la primera exposición individual que nos consta tuvo lugar en 1951, y precisamente cuando estaba celebrándose la I Bienal Hispanoamericana de Arte.<sup>21</sup> El madrileño Círculo de Bellas Artes le dedicó una exposición monográfica en la que se expusieron unas cincuenta obras suyas entre el 17 y finales de noviembre. Un artículo japonés anunciaba el éxito de esta exposición: «Muchas celebridades y periodistas acudieron a la inauguración y fue impresionante ver que se vendían casi todas las obras en el mismo día. Los organizadores, más que el mismo pintor, estaban emocionados. Ellos decían que esto era una incógnita en Madrid donde se venden pocas [obras artísticas]». <sup>22</sup> Después de la muestra Fujita viajó por Córdoba, Granada y Sevilla.<sup>23</sup>

No hemos localizado hasta el momento otros testimonios de viajes de Fujita a España o del eventual impacto que estos tuvieron en su obra, si bien parece que hubo otras exposiciones tanto en Barcelona como en Bilbao en el año 1953.<sup>24</sup> No obstante, volviendo al Madrid de posguerra encontraremos a otros japoneses que nos ofrecerán valiosos ejemplos de viaje artístico a España. En primer lugar, mencionaremos al diplomático y coleccionista Yakichiro Suma, que entre 1941 y 1945 permaneció en Madrid, donde llegaría a formar parte de la Academia Breve de Crítica de Arte de Eugenio d'Ors y donde formaría una vasta colección de arte español antiguo y contemporáneo. Uno de los que estas páginas suscribe ya ha tratado esta figura en este mismo foro;<sup>25</sup> aquí tan solo recordaremos la importancia de su colección y de su libro *Historia espiritual del arte español* en la difusión del arte de este país en Japón.

El nombre de Suma, gracias a su relación con D'Ors, suele citarse al menos en la historiografía que trata el arte español de posguerra dentro del país. No sucede lo mismo con el pintor Saburô Miyamoto, aún menos conocido por el público occidental pero de notable fama en Japón. Nacido en 1905, ya antes de su primer viaje a París recibió una decisiva influencia del fauvismo que marcará su trayectoria artística, moderna pero sin llegar nunca a abrazar las vanguardias posteriores. En él encontramos muy adecuadamente encarnado el papel de pintor japonés moderno a la búsqueda de nuevas referencias en el ambiente español, que se manifestarán no solamente en su obra pictórica sino también en una serie de artículos que contribuirán también a la difusión del arte español, antiguo y contemporáneo, en Japón. Proveniente de París, donde ya había estado un año antes de la guerra, su estancia en España se prolongó entre octubre y noviembre de 1952. Sus ideas previas sobre España nos desvelan el peso de la imagen romántica de lo español construida fundamentalmente en Francia. El propio Miyamoto confiesa que, al escuchar la palabra *España*, lo primero que viene a la cabeza es la *Carmen* de

<sup>20</sup> Seleccionado por el académico Zarega Fombona, embajador de Venezuela. BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. II. Pintura y escultura 1939-1990*, Madrid, Espasa, 1998, pp. 65 y 69.

<sup>21</sup> Acerca del vasto panorama expositivo visible en esta Bienal que quizás visitase Fujita, *vid.* CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp. 327-470.

<sup>22</sup> UEMURA, Takachiyo. «Madoriddo ni okeru Fujita no koten wo mite» («Crónica de la exposición individual de Fujita en Madrid»), *Mizue* (Tokio), 3 (1952), p. 60.

<sup>23</sup> *Fujita: mon Paris, mon atelier* (cat. exp., texto en japonés), Kanagawa (Japón), Pola Museum of Art, 2011, p. 44.

<sup>24</sup> FUJITA, Kimiyo (ed.). *Léonard-Tsuguharu Foujita. Grand fond blanc* (texto en japonés), Tokio, Kôdansha, 2002, p. 217.

<sup>25</sup> MATSUDA, Kenji. «Yukichirô Suma. El ministro plenipotenciario y la crítica de arte española», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (eds.), *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, CSIC, 2008, pp. 687-697.

Bizet y las corridas de toros.<sup>26</sup> Su descripción de los tipos españoles responde, igualmente, al peso de los tópicos en la mirada del viajero: «De cabellos oscuros y mirada intensa, debido a su mezcla con los pueblos de Oriente Próximo, que da también a su piel un tono amarillento, la impresión que producen es honda».<sup>27</sup> También reconoce el pintor que le resulta inevitable comparar todo lo que ve en España con París. Así, subrayará la rusticidad y tosquedad de los españoles, si bien también les concede una «noble sencillez».<sup>28</sup> En todo caso, sus observaciones sobre el ambiente conservador de la España del momento no dejan de ajustarse a la realidad.

Afortunadamente, Miyamoto no se limitó a observar, sino que también interactuó con el medio artístico local. Y comenzó por presentarse a Daniel Vázquez Díaz, precisamente como uno de los pintores modernos de referencia en la España interior. El hecho de que incluso hiciese uso de su estudio, donde tendría como modelo a la escultora Eva Aggerholm,<sup>29</sup> esposa de Vázquez Díaz, nos sugiere que Miyamoto acudió con algún tipo de carta de presentación, a cargo quizás de Fujita o de Suma. El pintor onubense se le presentó como «realista atravesado por el cubismo» y subrayó el papel que había jugado en la introducción del cubismo en España, definiéndose a sí mismo como uno de los pintores más renovadores veinte años atrás.<sup>30</sup> Hemos de recordar que en estos momentos, a comienzos de los años cincuenta, la vanguardia artística española estaba haciéndose abstracta. Vázquez Díaz, perteneciente a una generación muy anterior, parece aquí reivindicar ante su huésped japonés la figuración, por un lado, y su personal contribución a la modernidad española, por otro.

En todo caso, será esa modernidad ya consagrada, y no la actualidad de la abstracción, lo que conecte mejor con la sensibilidad de Miyamoto, como se puede comprobar en los artículos que dedicará en Japón a la pintura española contemporánea, tras su regreso, en 1953. Estos artículos, profusamente ilustrados y publicados en revistas de arte de amplia difusión, dejan ver el influjo del ambiente crítico madrileño, en especial del que emana de la Academia Breve dorsiana y de Juan Antonio Gaya Nuño, al que cita y cuyo libro *La pintura española del medio siglo* le sirve de importante referencia. De este modo, dedicará todo un artículo a Isidre Nonell,<sup>31</sup> y otros dos a los pintores recientes españoles en general.<sup>32</sup> Entre estos últimos, destaca principalmente a Benjamín Palencia, seguido de un Pancho Cossío cuyo influjo se dejará ver incluso en la pintura del propio Miyamoto. Presentará también las figuras de Solana, Vázquez Díaz, María Blanchard, José Caballero, Grau Sala, Zabaleta, Vaquero Palacios, Juan Guillermo y Antoni Tàpies. Ofrece así un panorama ecléctico, no especialmente renovador salvo por la notable inclusión de Tàpies, del que, si bien no se ajusta a sus propios gustos, reconoce su importancia. En todo caso, estos artículos presentaron al lector japonés un panorama absolutamente inédito acerca del arte español y ofrecieron una primera pista sobre un Tàpies que posteriormente interesará a otros críticos japoneses, como veremos.

<sup>26</sup> MIYAMOTO, Saburô. «Tôgyû no jôkamachi. Supein fûbutsusi» («La corrida de toros de la ciudad bajo el castillo. Escenas típicas de España»), *Bungei Shunjû* (Tokio), 31 (1953), p. 54.

<sup>27</sup> MIYAMOTO, (1953), p. 54.

<sup>28</sup> MIYAMOTO, (1953), p. 54.

<sup>29</sup> MIYAMOTO, «Supein no gakatachi» («Pintores de España»), *Bijutsu Techô* (Tokio), 6 (1953), p. 28.

<sup>30</sup> MIYAMOTO, «Supein no gakatachi» («Pintores de España»), (1953), p. 28.

<sup>31</sup> MIYAMOTO, Saburô. «Isidouro Noneru» («Isidro Nonell»), *Mizue* (Tokio), 580 (1953), pp. 47-50.

<sup>32</sup> MIYAMOTO, «Supein no gakatachi» («Pintores de España»), (1953), pp. 28-35; MIYAMOTO, Saburô y MIKUMO, Shônosuke, «Gendai supein kaiga no tenbô» («Panorama de la pintura española contemporánea»), *Mizue* (Tokio), 608 (1956), pp. 16-29.

Miyamoto no se interesó únicamente por los pintores del momento; también quería ahondar en una tradición pictórica de la que El Greco, Velázquez y Goya eran sus referencias fundamentales. En otros de sus artículos sobre España tratará de los museos en los que podía contemplarse a los maestros españoles,<sup>33</sup> pero también, de forma significativa, tratará de encontrar testimonios vivos de un supuesto ambiente español atemporal que habría sobrevivido al paso de los siglos. Así, subrayará el ambiente goyesco de las tabernas madrileñas, dibujará a una estudiante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando cuyo rostro le hace recordar a los Habsburgo retratados por Velázquez, y encontrará en Toledo bellezas femeninas verdaderamente españolas, frente a un Madrid de rostros más internacionales.<sup>34</sup> Este tipo de consideraciones serán transmitidas a los lectores japoneses, que hallarán en Miyamoto un refuerzo de la imagen romántica de España, pero también un intérprete de una realidad artística totalmente desconocida en el Japón de la época.

Otro destacado viaje artístico a España, y muy diferente, es el que realizó en 1958 el crítico Shûzô Takiguchi, figura pionera del surrealismo japonés. Gracias a su contacto directo con el ámbito catalán, especialmente con Joan Miró, Salvador Dalí, Antoni Tàpies y Joan Brossa, podrá transmitir al público japonés la faceta vanguardista del arte español<sup>35</sup> e incluso realizar obras de colaboración con dos de sus máximos representantes.<sup>36</sup> En otros lugares,<sup>37</sup> y en colaboración con la pionera Pilar Cabañas,<sup>38</sup> hemos tratado la naturaleza de estos contactos, en los que aquí no nos detendremos más.

Pasamos a continuación al otro gran ámbito hispano que atrajo a los artistas japoneses, al que ya hemos hecho alguna referencia: México. 1955 es en este caso un año decisivo, pues fue en ese año cuando, para conmemorar la aprobación del convenio cultural entre ambos países, se organizó una gran exposición de arte mexicano en el Museo Nacional de Tokio, que suponía un gran impacto en el ambiente artístico japonés. Las obras expuestas allí no se limitaban a la pintura contemporánea, con obras de los muralistas Orozco, Siqueiros o Rivera, sino que

<sup>33</sup> MIYAMOTO, Saburô. «Rasu meninasu no verasukesu» («El Velázquez de las Meninas»), *Geijutsu Shinchô* (Tokio), 2 (1954), pp. 152-153.

<sup>34</sup> MIYAMOTO. (1953), pp. 56-57.

<sup>35</sup> En artículos como TAKIGUCHI, Shûzô. «Dari wo tazunete» («Visita a Dalí»), *Geijutsu Shinchô* (Tokio), 12 (1958), pp. 241-247; y «Antonio Tapiésu» («Antonio Tàpies»), *Mizue*, 677 (1961), pp. 13-15.

<sup>36</sup> También poeta, Takiguchi realizará libros de poemas ilustrados por Miró (*Proverbes à la main*, Barcelona, Polígrafa, 1970, y *En compagnie des étoiles de Miró*, Tokio, Heibonsha, 1978) y Tàpies (*Llambrec material*, Barcelona, Polígrafa, 1975).

<sup>37</sup> En colaboración con Pilar Cabañas, y gracias a la ayuda a la investigación del Programa *Baltasar Gracián* (Ministerio de Cultura de España) 2010-2011, hemos realizado las siguientes aportaciones: «Dibujo y poesía entre dos mundos. Nuevas aportaciones en torno a la relación entre Joan Miró y Shûzô Takiguchi», en M. Cabañas Bravo, A. López-Yarto Elizalde y W. Rincón García (coords.), *El arte y el viaje*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 121-130; «Shûzô Takiguchi, Joan Miró y Cataluña», comunicación presentada en sesión plenaria de la Asociación Japonesa de Historia del Arte Español y Latinoamericano, Universidad Keio, Tokio (8 de enero de 2011), resumen publicado en *Estudios de Arte Español y Latinoamericano*, abril 2011, pp. 54-55; «El viaje del surrealismo a Japón. Crítica y creación de Shûzô Takiguchi», trabajo presentado en el I Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España *Itinerarios, viajes y contactos Japón-Europa*, Universidad de Valladolid (5-7 de mayo de 2011), en prensa. Unas últimas noticias sobre Takiguchi aparecen en AIT MORENO, Isaac. «Papeles viajeros y arte moderno. El archivo de Shûzô Takiguchi», en P. Cabañas y A. Trujillo (eds.), *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente*, Madrid, Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia – Grupo de Investigación Asia, 2012, pp. 180-184.

<sup>38</sup> En CABAÑAS, Pilar. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Madrid, Electa, 2000, se trata por primera vez en España la fructífera relación entre Miró y Takiguchi.

abarcaban desde la escultura prehispánica hasta los productos de artesanía. El número total de obras expuestas alcanzó las 581, mostrándose así al público japonés una amplia visión de la cultura mexicana. El comité de honor lo desempeñaban el Secretario mexicano de Relaciones Exteriores, Luis Padilla Nervo, el Secretario de Educación Pública, José Ángel Ceniceros, y los ministros japoneses de Asuntos Exteriores, Mamoru Shigemitsu, y Hacienda, Hisato Ichida, hecho que demuestra la importancia tanto cultural como diplomática de esta exposición.

Si vamos atrás en el tiempo, comprobaremos que las relaciones culturales entre Japón y México ya llevaban largo tiempo de historia. Ya en el año 1887 los primeros emigrantes japoneses llegaron a México, y dos años más tarde se acordó el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre ambos países. México fue uno de los destinos predilectos de los japoneses para emigrar, y entre 1897 y 1907 el número de emigrantes japoneses a México alcanzó los 10000.<sup>39</sup>

Tamiji Kitagawa (1894-1989) fue un pintor pionero en el contacto artístico entre ambas orillas del Pacífico. Cruzó este océano en 1914 para estudiar en la «Art Students League» de Nueva York, desde donde llegaría a México, pasando por Cuba, en 1923. Consiguió una beca en la Academia de San Carlos, entrando así en contacto con muralistas como Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo. Participó en las actividades de las Escuelas de pintura al aire libre y llegó a ser director de la escuela de Taxco. Sus pinturas de aquel entonces están tan arraigadas en el medio mexicano que, de no saber quién es el autor, se confundirían muy fácilmente con las de un pintor del país. Kitagawa volvió a Japón en 1936, para trasladar su experiencia docente artística a su país natal. Siguió también escribiendo sobre México<sup>40</sup> y formó parte del comité organizador de la exposición de 1955.

Esta exposición trajo muchas consecuencias. Una de ellas fue poner fin a una controversia entre el realismo y el arte abstracto, o entre el tradicionalismo y el vanguardismo. El arte mexicano suministraba otra alternativa de renovación del arte japonés, que no pasaba ya tanto por mirar a Europa como por arraigarse en la propia tierra materna. En este sentido, para los artistas japoneses fue reveladora la trayectoria de Diego Rivera, quien en París se había hecho cubista pero al volver a su país natal cambió totalmente su estilo artístico para tratar de expresar lo popular y ponerse al servicio de la revolución. La mezcla de la cultura precolombina con la contemporánea es lo que llamó más la atención de los críticos y pintores japoneses. De hecho, Teiichi Hijikata, crítico de arte, comentó en una mesa redonda que «sobre la base del arte popular, Rivera trajo la tradición europea. Creo que ahí reside la grandeza del renacimiento mexicano o de Rivera».<sup>41</sup>

Kôjin Toneyama fue uno de los pintores japoneses que, conmovidos por la exposición, cruzaron el Pacífico. Viajó a México por primera vez el 1959, consiguiendo organizar una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes en ese mismo año. El arte mexicano le dejó una huella clara, especialmente en sus coloridos vivos y en el interés por la búsqueda de las

<sup>39</sup> KUNIMOTO, Iyo; HATAKE, Keiko y HOSONO, Akio. *Gaisetsu Mekisiko no Rekishi* (Historia resumida de México), Tokio, Yûhikaku, 2004, p. 240.

<sup>40</sup> Por citar unos ejemplos: KITAGAWA, Tamiji. *Mekishiko no Yûwaku* (Tentación de México), Tokio, Shinchô Sha, 1960; *Omoide no Mekishiko*, (México de los recuerdos), Tokio, Galería Iida, 1968; «Rivera, Siqueiros», *Mizue*, 499 (1947), pp. 48-51; «Orosuko no Shi to Geijutsu» («La muerte de Orozco y su arte»), *Bijutsu Techô*, 24 (1949), pp. 47-49; «Wadaï no Ishoku Gaka Rivera wo Tou» («Visita al pintor extraño de moda, Rivera»), *Mizue*, 598 (1955), pp. 2-5; «Mekisiko no Deshitachi» («Mis discípulos mexicanos»), *Geijutsu Shinchô*, 12 (1955), pp. 102-105.

<sup>41</sup> FUKUZAWA, Ichirô; HIJIKATA, Teiichi; EGAMI, Namio y KUBO, Teijirô. «Zadankai. Mekishiko Ten» («Mesa redonda: La exposición de México»), *Geijutsu Shinchô*, 10 (1955), p. 70.

raíces culturales. Toneyama escribiría numerosos testimonios sobre el arte mexicano,<sup>42</sup> al igual que Kitagawa, y desempeñaría un papel principal en la organización de la primera exposición Maya en Japón en 1970. Debido a su contribución a la difusión de la cultura mexicana, el gobierno de ese país le otorgó la Orden Mexicana del Águila Azteca.

Y con Toneyama esta ruta a México llegó a prolongarse hasta España. Toneyama hizo un viaje a España de dos semanas en 1960. Salió el 2 de enero de París, llegó primero a Barcelona y en las galerías Gaspar consiguió la dirección de Miró. No pudiendo resistir la tentación de ver al pintor catalán, cogió esa misma noche un barco hacia Palma de Mallorca. Aunque Toneyama no llevaba ninguna cita previa, Miro le recibió con gusto. Toneyama preguntó al catalán si vendría a visitar Japón, consiguiendo la respuesta afirmativa de «dentro de un año o un año y medio». Toneyama le dejó de regalo un *happi*, o chaqueta japonesa, rojo y los dos se tomaron una foto, en la que aparece Miró con el mencionado atuendo japonés. Después de este viaje por España, Toneyama volvió a París y desde ahí tomó rumbo hacia la Costa Azul para ver a Picasso. Esta vez sí llevaba una carta de presentación y otra chaqueta negra como regalo. Aunque el malagueño estaba resfriado, le recibió en su casa. A Toneyama le sirvió, esta vez también, el español que había aprendido en México para mantener una conversación fluida. El pintor japonés escribió un artículo acerca de estas visitas,<sup>43</sup> añadiendo así un episodio más en la historia del gusto japonés por el arte hispánico.

Tarô Okamoto (1911-1996), uno de los más famosos pintores vanguardistas en Japón, también formaba parte del comité organizador de la exposición de 1955, e invitado por Toneyama realizó su primer viaje a México en 1963. La vitalidad mexicana le fascinó enseguida y sintió una gran afinidad con la cultura del país, llegando a afirmar, a modo de broma, que «México es un país con mucha cara. Desde hace cientos o miles de años me imita sin pedir permiso».<sup>44</sup> Ya antes de conocer México, Okamoto estaba muy interesado por investigar las raíces más profundas de la cultura japonesa, descubriendo para el arte contemporáneo las culturas de Okinawa o de Jômon (época prehistórica), caracterizadas por sus fuerzas vitales y desapercibidas hasta entonces en la sensibilidad japonesa. Okamoto encontró un fuerte respaldo a su visión artística en un país tan lejano como México pero en el que el pasado indígena se mantenía notablemente visible. En 1967, Manuel Suárez, empresario poderoso, emigrante español y dueño del Hotel de México, le encargó al pintor japonés una pintura mural para decorar el vestíbulo de su hotel en construcción. Okamoto pintó en catorce paneles de 30 metros de anchura el *Mito del mañana*, que representa el horror de la bomba atómica sufrido en Hiroshima y Nagasaki. Recuerda el artista japonés, que «es una pintura en cuyo centro una calavera se envuelve en llamas. [...] Todo el mundo se queda conmocionado. Pero nadie sentía repugnancia [en México] hacia la calavera ardiendo. [...] Pinté aquella pintura precisamente porque estaba en México. Me doy cuenta de la profunda tradición de su tierra».<sup>45</sup>

Este mural fue desmontado por un cambio de propiedad del hotel y estuvo perdido durante más de treinta y cinco años. En septiembre del 2003, fue descubierto en un almacén de ma-

<sup>42</sup> Por citar unos ejemplos: TONEYAMA, Kôjin. *Mekishiko. Hi to Shinwa no Kuni* (México. País de fuego y mitos), Tokio, Sekkasha, 1964; *Mekishiko Mandara* (Mandala mexicano), Tokio, Ozawa Shoten, 1981: «Si existe una forma de vida respaldada por la tecnología contemporánea en Tokio o Nueva York, sobrevive todavía 'otra forma de vida' en la vasta América Latina. Me parece que entre estas dos formas opuestas de vida está situada la modernidad. Mejor dicho, mi interés se centra precisamente ahí. Mi viaje es como ir y venir entre estos dos polos», p. 10.

<sup>43</sup> TONEYAMA, Kôjin. «Pikaso, Miro Hômonki» («Visitas a Picasso y Miró»), *Geijutsu Shinchô*, 6 (1960), pp. 109-113.

teriales de construcción en las afueras de la Ciudad de México y trasladado a Tokio para ser finalmente instalado en la concurrida estación de ferrocarriles de Shibuya.

Justo cuando Okamoto se ocupaba de realizar el mural, se le asignó también la realización de una gran obra representativa para la Exposición Universal de Osaka. Diseñó la famosa *Torre del Sol*, como símbolo de la energía vital, en cuyas cuatro caras se representa un sol que es reminiscencia directa de sus experiencias mexicanas. De hecho, el primer boceto que preparó Okamoto para esta obra fue realizado en México.

Por último, no podemos dejar de mencionar una singular presencia española en esta Exposición Universal. Aunque en ella no participó España como estado, Joan Miró fue también invitado para realizar una gran pintura mural de cerámica en el Pabellón del Gas, *La razón de reír*.<sup>46</sup>

Con esta exposición, en la que también participó el grupo Gutai y que suele considerarse como punto álgido y crítico de la modernidad japonesa, podemos concluir esta breve panorámica sobre ciertas circunstancias poco conocidas en las que esta última fue configurándose. Hemos podido constatar que, especialmente en el caso de algunos artistas ya maduros, se manifestó la necesidad de acudir a «otras voces, otros ámbitos», animados por esa pulsión tan moderna de buscar continuamente lo nuevo. «Lo nuevo», en este caso, estaba en un contexto cultural hispánico (e incluso prehispánico) que establece así un fructífero e inesperado lazo con el arte japonés. Sin ser actualmente figuras estelares a nivel internacional, a diferencia de otros artistas japoneses más recientes, no deberíamos dejar, sin embargo, que su aportación a la cultura artística japonesa caiga en el olvido.

---

<sup>44</sup> Palabras pronunciadas en una conferencia impartida en México. Reproducida en OKAMOTO, Tarô. *Bi no Sekai Ryokô* (Vuelta al mundo por el arte), Tokio, Shinchôsha, 1982, p. 130.

<sup>45</sup> OKAMOTO, 1982, pp. 133-134.

<sup>46</sup> Acerca de las circunstancias en torno a la realización de esta obra, *vid.* CABAÑAS, 2000, pp. 32-37.

# LA IDEA DE CUBISMO EN LA CULTURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA DE POSGUERRA<sup>1</sup>

JULIÁN DÍAZ SÁNCHEZ  
Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real.

*Picasso y el cubismo*, imponente libro publicado por José Camón Aznar en 1956 es, en realidad, un conjunto de monografías, un *collage*, cuyo punto de partida es el deseo de «estudiar el cubismo con independencia»,<sup>2</sup> el libro incluye un ensayo general sobre el cubismo, una cronología comparada, una aproximación a Juan Gris, un escrito sobre Pablo Gargallo, otro sobre Julio González y otro, mucho más exhaustivo que los demás, sobre Picasso. No conviene omitir el detalle de que las imágenes más visibles del libro no son cubistas, un fragmento de *Guernica* en la sobrecubierta, un dibujo extremadamente figurativo y lineal que parece una variación de *Course de taureaux*, que ilustraba el libro de Eugenio d'Ors sobre Picasso y, en la última página del índice, el retrato de Antonio Machado que dibujó Pablo Picasso en 1955 para el cartel de la exposición homenaje que los artistas españoles en París tributaron, ese mismo año, al poeta.

La referencia de partida es la exposición de Jean Cassou de 1953. La misma que, al parecer decidió a John Golding a estudiar el cubismo; publicó su libro en 1959 (en la bibliografía aparece el de Camón) y supuso un hito al atribuir a Georges Braque un papel más relevante en la génesis del cubismo de lo que hasta entonces se había dado a entender; Golding inauguró de este modo lo que Donald Kuspit llamaría, muchos años después, «hipocondría cubista»;<sup>3</sup> el crítico americano afirma que el cubismo no es, precisamente, una celebración de la modernidad, aunque sea el arquetipo de la creatividad del siglo XX, sino más bien una constatación de la crisis definitiva de la representación, una afirmación de belleza convulsa y una presencia brutal de lo caótico.

La visión del cubismo que tiene Camón es poliédrica; se trata de un movimiento trascendental (no solo una reacción contra el impresionismo) definido por la supresión del espacio, la luz y el color, «la negación más absoluta de los principios que habían motivado hasta entonces la pintura universal desde la Prehistoria».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Trabajo vinculado al proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la república. Redes de ida y vuelta en el arte español desde 1931*. Ref. HAR 2011-25864.

<sup>2</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Perfil autobiográfico*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1984.

<sup>3</sup> GOLDING, John. *El cubismo. Una historia y un análisis*, Madrid, Alianza, 1993 (1959), KUSPIT, Donald. «Hipocondría cubista: el caso de Picasso y Braque» (1989), *Signos de psique en el arte moderno*, Madrid, Akal, 2003.

<sup>4</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 60.

El argumento central del cubismo estriba en la esencialización de los objetos, aunque no desde el uso de los principios matemáticos propios del clasicismo, no hay evolución en el cubismo, nace ya acabado y, sobre todo, no hay continuidad con la obra de Cezanne, si la hubiera, dice Camón, el cubismo habría unido la geometría y la vida, habría dado esa verdad en pintura que tanto obsesionó a Cezanne y que sirvió a Derrida como punto de partida de uno de sus libros más conocidos. Así que no parece tratarse de «los ejercicios espirituales del arte contemporáneo»,<sup>5</sup> como había escrito Eugenio d'Ors en 1914, ni del modo de clasicismo que el glosador y Josep M. Junoy señalarían desde 1912. Cerrado, encapsulado «y agotado en los primeros lienzos»,<sup>6</sup> el cubismo acaba con las tres características centrales de la tradición occidental, luz, expresión y volumen y lleva a cabo la supresión de la tercera dimensión. La contención del color hará que los cuadros se unifiquen en un «gris pizarroso que sumerge a todas las formas en una unánime entonación»,<sup>7</sup> por tanto, ni evocaciones de la naturaleza ni despliegues de color abstracto.

El cubismo no muestra la superficie de las cosas, intenta revelar su estructura interna, no desentraña la realidad, la descompone, proyecta el cuadro como objeto autónomo, parece situarse más allá de lo figurativo y de lo abstracto. Hay un embrión del citado ensayo en la intervención, polémica, que Camón llevó a cabo en el Congreso de Arte Abstracto de Santander,<sup>8</sup> ahí se plantea una visión ambigua, abstracto y figurativo a la vez y, sobre todo, absolutamente inédito en la historia por la supresión del espacio pictórico.<sup>9</sup>

Puede que convenga hacer, en este punto, una pequeña digresión, porque el cubismo parece ser, para nuestro autor, un modelo de aplicación de sus ideas estéticas. En 1938, en la legación de Panamá en Barcelona, terminó Camón Aznar *El arte desde su esencia*, un libro muy deudor de Husserl (lo dice el autor) que tiene como objetivo el acercamiento a la pintura abstracta: «se trata de descubrir [...] la esencia formal y espiritual de esa creación. Ello exige una unión casi mística con la obra comentada [En la pintura figurativa] la descripción de un cuadro bastaba. ¿Pero qué hacer ante un cuadro abstracto? [...] Era, pues, precisa una doctrina crítica que permitiera la comunicación de alma a alma».<sup>10</sup> Camón parece querer ir más allá de la autonomía de la obra que preconizaron los teóricos del formalismo (Fiedler, Riegl, Wölfflin). Al concepto de voluntad artística (*kunstswoellen*) Camón opone el de la crítica vivencial,<sup>11</sup> que se interroga sobre la realidad autónoma de la obra, no sobre su intencionalidad, como la voluntad artística. A la insularidad de la obra ha de unirse la del artista, «cada artista —escribía Camón en 1952— es hoy un universo con sus leyes propias, con sus luchas y sus criaturas autónomas. [Más] que formas naturales [el cuadro presenta] esquemas conceptuales».<sup>12</sup> La obra de arte es un «instante eterno»,<sup>13</sup> un presente sin fin.

<sup>5</sup> XENIUS, «Glosari: cubisme», *La veu de Catalunya*, 25 de abril de 1912.

<sup>6</sup> CAMÓN AZNAR, José. *Picasso y el cubismo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956, p. 21.

<sup>7</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 27.

<sup>8</sup> Recogida en CAMÓN AZNAR, José. «El cubismo como abstracción»; GULLÓN, Ricardo (ed.). *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid, Publicaciones de Cultura Hispánica, 1956, pp. 99-104

<sup>9</sup> En el congreso mencionado, Damían Carlos Bayón hacía una aproximación al cubismo mucho más académica que la de Camón, el crítico latinoamericano partía de la idea de ruptura del espacio pictórico de Pierre Francastel, véase BAYÓN, Damían Carlos. «Acercamiento al cubismo»; GULLÓN, 1956, pp. 105-152.

<sup>10</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 34.

<sup>11</sup> CAMÓN AZNAR, José. *El arte desde su esencia* (1943), Madrid, Espasa Calpe, 1968.

<sup>12</sup> CAMÓN AZNAR, José. «El arte como trascendencia», *ABC*, Madrid, 20 de agosto de 1952, p. 3.

<sup>13</sup> CAMÓN AZNAR, José. «La obra de arte como un instante eterno», *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1965, pp. 617-619.

Camón consideró que las artes son resultado de la soledad provocada por la expulsión edénica, una evocación del paraíso perdido, así lo explicó en un trabajo de 1936, publicado en *El Sol*, al que el autor parece conceder una gran importancia, ya que lo mencionaría como un hito en su *Perfil autobiográfico* y lo utilizó, en 1965, para encabezar una cuidada antología de sus escritos;<sup>14</sup> el texto es una aproximación al arte prehistórico al tiempo que una reflexión sobre la aparición del arte; lo importante, dice Camón, no es el sentido mágico del arte, sino la aparición del concepto de representación; «¿cómo una esquematización tan apurada puede darnos una tan maciza sensación de realidad?».<sup>15</sup> Pese a la fecha, es inevitable, leyendo el trabajo de Camón, pensar en los debates de la escuela de Altamira, que tendrán lugar a finales de la década siguiente (en un país muy diferente al de 1936) a los que el autor se anticipa con asuntos como el de la inclasificabilidad del arte prehistórico (Camón lo sitúa entre la realidad y la expresión), que no puede considerarse como abstracto ni como figurativo; así lo proclamarán Luis Felipe Vivanco y Ricardo Gullón; para el primero, la pintura de Altamira es «al mismo tiempo, una figura concreta y una abstracción»,<sup>16</sup> para el segundo, es «pintura sin andamiaje, pintura desnuda, por oposición a la pintura vestida del academicismo»;<sup>17</sup> en cualquier caso, un punto de partida para la modernidad artística que se reconstruye tras la guerra civil y un modelo que se proyecta de modo muy poderoso en las opciones de renovación presentes en la escena artística en las dos primeras décadas del franquismo.

*El arte desde su esencia* propone unas instrucciones prácticas para la crítica de arte; en primer lugar, la disociación de la obra de arte de toda valoración histórica; la crítica ha de buscar la esencia, la historia del arte también debería hacerlo; «en libros capitales para la historia del arte, todavía nos encontramos con el *realismo* como único criterio de valorización».<sup>18</sup> Camón fue un historiador del arte heterodoxo; «la historiografía camoniana era calificada de literaria por los historiadores, que solo en el positivismo veían el comienzo y el final de todo trabajo historiográfico»,<sup>19</sup> así lo pensarían algunos de sus oyentes en la Facultad de Filosofía de Zaragoza, como Julián Gállego y Juan Eduardo Cirlot. La teoría crítica de Camón afirma el valor de la forma, que no puede reducirse a materia de conocimiento, dice el historiador; la obra se origina desde tres «estímulos de ideación»: formal, psicológico y estético, el segundo convirtiendo el arte en un modo de proyección sentimental, en la línea de lo proclamado por Wörringer.

La forma artística se distingue radicalmente de la expresión literaria, la expresión artística carece de representación, termina en sí misma; «nunca la forma puede concebirse a la manera de una epidermis adaptada a una idea que se desarrolla autónoma de su expresión formal. Por el contrario, estas formas no son la expresión de una idea, sino que son una idea misma, concretada plásticamente»,<sup>20</sup> un formalismo que rechaza la idea de voluntad artística y que, en un contexto de inefabilidad de la obra de arte, parece sugerir la imposibilidad de construir una historia del arte.

<sup>14</sup> CAMÓN AZNAR, José. «Comienza el hombre a elaborar su soledad», *El Sol*, febrero de 1936, se reproduce en José Camón Aznar. *Las artes y los días*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra, 1965.

<sup>15</sup> CAMÓN AZNAR, 1965, p. 11.

<sup>16</sup> VIVANCO, Luis Felipe. «Pintura y escultura. La lección de Altamira», *Escorial. Revista de cultura y letras* 61 Madrid, 1949, en J. Díaz y A. Llorente. *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, p. 256.

<sup>17</sup> GULLÓN, Ricardo. *De Goya al arte abstracto*, Puerto Rico, eds. La Torre, 1963 (1953).

<sup>18</sup> CAMÓN AZNAR, 1968, p. 20.

<sup>19</sup> BOZAL, Valeriano. «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», *Actas del Simposio Don José Camón Aznar y la historiografía artística de su tiempo*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998.

<sup>20</sup> CAMÓN AZNAR, José. «La forma en el arte (Ponencia a la IV Semana española de filosofía)» (1957), en *Las artes y los días*, 1965, p. 610.

La obra de arte se comprende mediante su «vivencia» y la crítica solo puede plasmar el pensamiento derivado de la misma. Pese a la inefabilidad de la obra, a su individuación radical, puede verse en relación con otras, pero no está claro que la crítica, o la historia, o la estética, proporcionen un mayor conocimiento de la obra de arte; «quizá las alusiones más certeras a una obra de arte, las más adensadas de prevenciones estéticas, sean las de un poeta y no las de un crítico: las dedicadas por Unamuno al Cristo de Velázquez».<sup>21</sup> Una idea tan cercana a las de Baudelaire que no puede dejar de pensarse en la defensa cerrada del poeta que hizo Ricardo Gullón en uno de sus libros más conocidos,<sup>22</sup> contraviniendo un poco, todo hay que decirlo, la consideración negativa que d'Ors tiene de Baudelaire en sus *Lecciones* sobre la crítica de arte.

Así que el verdadero nivel de comunicación de la obra se sitúa más allá de la descripción y el aparato histórico, en la vivencia. Más allá de la realidad, escribe Camón, lo representado en la obra de arte vive «con una substantividad y evidencia como en el mundo de la naturaleza».<sup>23</sup> La relación entre los términos *concreto* y *abstracto* no es evolutiva, no son dos etapas, sino que responden al dualismo, inventado por la Antigüedad, de idea y realidad. Los niños y los artistas de la prehistoria, representan solo lo esencial de cada ser, una visión parcial. No es tanto un proceso de abstracción como una percepción parcial (incompleta) de la realidad. Por tanto, no deben confundirse los términos *abstracción* y *esencialización*, que consisten en la transposición de las cosas a un plano mental. La relación de Camón con el arte abstracto no fue sencilla, ni lineal. En gran medida, Camón encuentra en el cubismo, que considera como algo acabado e inclasificable (esta es la idea central de su análisis) un modelo perfecto para su idea de crítica vivencial y una afirmación de su pertinencia.

En 1956, *El arte desde la crítica* actualizaba los supuestos del trabajo acabado en 1938, mucho más breve, se presentaba como un manual de instrucciones para la crítica de arte. Aunque parta de la idea de una separación básica entre crítica e historia,<sup>24</sup> el libro deja claro que ambas se complementan; la primera es un género literario autónomo que usa, en proporción desigual, de la investigación y de la intuición, la segunda sirve para penetrar en el mecanismo creacional de la obra y descubrir su génesis y sus misterios. Camón proclama el aislamiento y la inefabilidad de la obra, que no se explica por influencias o tradiciones. Es por esto por lo que la crítica ha de ser una síntesis de historia y poesía, aunque con predominio de la segunda; la crítica es un relato paralelo, otra obra de arte.

Camón no se opuso tanto al arte abstracto como a las visiones existenciales del mismo (el existencialismo, decía, es un movimiento nórdico, sin encaje en la cultura mediterránea, que separa más que une), a las que enfrenta opone un «esencialismo» (que no es exactamente el cubista, aunque podría partir de él), como «ordenación armoniosa de todos los seres en un esquema en el que todas las criaturas nos sintamos fraternas y conmovidas por la misma onda pánica».<sup>25</sup>

La referencia confesada sobre cubismo es, ya lo hemos dicho, el catálogo de la exposición de cubismo organizada por Jean Cassou en 1953,<sup>26</sup> que el propio Camón califica de historia canónica («esta exposición constituyó una muy lograda síntesis de los principales, aspectos de

<sup>21</sup> CAMÓN AZNAR, 1968, p. 100.

<sup>22</sup> GULLÓN, 1963.

<sup>23</sup> CAMÓN AZNAR, 1968, p. 107.

<sup>24</sup> CAMÓN AZNAR, José. *El arte ante la crítica*, Madrid, Ateneo, 1955.

<sup>25</sup> CAMÓN AZNAR, José. «Esencialismo», *ABC*, Madrid, 4 de abril de 1955, p. 3.

<sup>26</sup> CASSOU, Jean. *Le cubisme. 1907-1914*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1953

esta escuela, cuyos planteamientos laten hoy todavía en el fondo de todos los cuadros auténticamente modernos».<sup>27</sup>

Veamos lo que decía Cassou. «Con el cubismo la pintura, el arte de pintar, de producir obras plásticas (no de imitar la realidad, ese no ha sido nunca el fin de la pintura) consigue una nueva victoria, pero por el método contrario: el método mental».<sup>28</sup> Más profundamente, el universo cubista expresa una discontinuidad evidente con la realidad, esta es su principal novedad; el cubismo representa la imagen que el hombre moderno se hacía de la realidad, pero es también una creación plástica autónoma. Camón comparte esa visión dual. Por otra parte, incluye la visión nacional en su discurso; hay una tendencia española, representada por Picasso y Gris, y la francesa, que encabeza Braque. Camón subrayará las diferencias de los dos «montañeros en la misma cordada», que radican, sobre todo, en el irreprimible anhelo expresivo que hay siempre en Picasso.<sup>29</sup> Para Camón, el cubismo español desvela el genio del país, que llega «hasta las últimas consecuencias de los planteamientos cubistas con un geometrismo desvinculado de la realidad».<sup>30</sup> En un texto conocido, Juan Eduardo Cirlot ha hablado de la dificultad natural de España para el arte abstracto.<sup>31</sup> Pero Camón parece participar de la idea de que el cubismo funciona como origen de la abstracción.

El cubismo se inicia gracias a una nueva valoración de las líneas estructurales del cuadro, que ahora, dice Camón, quedan a la vista, «esta lineación es tan corpórea e intencionalmente tan expresiva como el claroscuro en el arte clásico»,<sup>32</sup> el color neutro, que elude la evocación de lo natural termina de componer las propuestas plásticas del cubismo. Además, el fondo no puede desligarse del resto de la composición. En 1912, «por la vía abierta por el cubismo se precipitan ya las fantasías más desrealizadoras del arte moderno».<sup>33</sup> Camón verá en *Mujer en camisa*, de Picasso, un «preanuncio auroral del surrealismo»,<sup>34</sup> Camón sabía, seguramente, que Breton había escrito que el cuadro le sugería la visión de «los juguetes de toda nuestra vida extendidos ante nosotros como los de nuestra infancia».<sup>35</sup> Camón parece pensar en el cubismo (sobre todo el de Picasso —en el que siempre asoma el afán expresivo— y de Braque) como una excursión no completada hacia la abstracción, de la que regresarán los dos en 1917, así que el cubismo aparece como un episodio tan acabado como importante, «no puede hablarse de poscubismo, porque todo el arte moderno lo es»,<sup>36</sup> la principal aportación del cubismo ha sido la de representar el esqueleto de las cosas, de modo que desde el cubismo no puede pintarse un objeto sin que se note su estructura, a continuación, Camón aborda el análisis pormenorizado de la obra de Juan Gris y, sobre todo, de Picasso.

El primero es el «Zubarán del cubismo»,<sup>37</sup> no llega a traspasar las fronteras de la abstracción, va, más bien, a la concreción del objeto, el texto de Camón es muy deudor del de

<sup>27</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 75.

<sup>28</sup> CASSOU, 1953, pp. 8-9.

<sup>29</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 93.

<sup>30</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 82.

<sup>31</sup> CIRLOT, Juan. «Los pintores abstractos en la III Bienal», *Goya*, 8, 1955.

<sup>32</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 100.

<sup>33</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 134.

<sup>34</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 144.

<sup>35</sup> BRETON, André. *Le surrealisme et la peinture*, citado en Christopher Green, *Arte en Francia. 1900-1940*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 210.

<sup>36</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 175.

<sup>37</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 198.

Kahnweiler; Camón explica que ha estudiado la obra de Juan Gris «con especial amor, singularmente a partir de la obra reunida en la galería Louise Leiris que me mostró Kahnweiler. Juan Gris se ha entregado en este movimiento sin frivolidad y radicalizando sus supuestos».<sup>38</sup> Aunque Camón se ocupa de la figuras de Pablo Gargallo y Julio González, niega que puedan adscribirse al cubismo, del segundo explicará años después que «procura efectos plásticos deshumanizando sus esculturas, aunque también hay algunas realistas».<sup>39</sup>

Encadenado el cubismo al nombre de Picasso, a él se debe «esa espiritualización cada vez mayor de las formas, alejando a sus pinturas de los modelos naturales».<sup>40</sup> Picasso supera la dualidad tradicional entre naturaleza y geometría suprimiendo toda formación orgánica, expulsa la atmósfera que desde el impresionismo (¿solo?) es el elemento preponderante en la pintura, las sombras, lejos de determinar un relieve, señalan clarososcuros cóncavos, el elemento complementario es la desaparición de la perspectiva, una disposición de las formas sin trasfondo y, por eso, una autosuficiencia del cuadro; desaparece la aceptación de un cosmos regulado (ordenado) por el espacio que da lugar a un reflejo de lo caótico. Revaloriza los objetos próximos; «la realidad es así sugerida quizá con más vigor que en los más concretos bodegones clásicos».<sup>41</sup> La clave del arte de Picasso son sus «abstracciones representativas»,<sup>42</sup> un descubrimiento específico de Picasso, si «el arte es una decantación mental de la realidad sobre el lienzo»,<sup>43</sup> el pintor va más allá y extiende esquemas de abstracciones sobre el lienzo, «todo ello produce un maraña de acento intelectual, con unas formas cuya comprensión es puramente estética y sugeridas por una erosión de la realidad en esquemas de objetos y de brillos».<sup>44</sup> Los relieves de las figuras se magnifican y devienen figuras geométricas.

El tiempo desaparece de los cuadros en Picasso, es más, las abstracciones son posibles en la medida en que se imaginan fuera del tiempo. Es un importante asunto al que hay que unir la sustitución del movimiento por una intención expresiva. Tiempo y espacio se confunden en Velázquez,<sup>45</sup> en cuya pintura las cosas no terminan en sus límites espaciales ni temporales. Picasso llama a la evocación mental construyendo con formas geométricas que, a su vez, modulan el lenguaje abstracto, lo contienen. Esto es lo que da lugar a la autonomía del cuadro.

El Picasso cubista no distingue entre tema y ambiente, los mezcla, el objeto queda fundido morfológicamente con el mundo exterior, esta es una de las claves del arte de Picasso, el hallazgo de la doble abstracción de los seres y con ello la posibilidad de alterar planos y perspectivas y sustituir distancias, es una operación diferente a la tradicional estilización, es una intelectualización de la realidad; se sustituyen referencias reales por alusiones y todo esto se complementa con la simplificación expresiva que supone el ensamblaje de la visión de frente y de perfil sin perder la fisonomía. La última etapa cubista, que viene representada por *Los tres músicos*, presenta una dualidad tan incompatible como sincera. Las pinturas relacionadas con Ingres nos dan «la medida de la gran técnica realista de Picasso y de cómo sus abstracciones son una labor de concienzuda ascesis, para sublimar esa realidad con problemas mentales que

<sup>38</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 61.

<sup>39</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 61.

<sup>40</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 391.

<sup>41</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 402.

<sup>42</sup> CAMÓN AZNAR, 1984.

<sup>43</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 404.

<sup>44</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 404.

<sup>45</sup> CAMÓN AZNAR, 1984, p. 413. Sobre el mismo tema puede verse también CAMÓN AZNAR, José. «El concepto del espacio en Velázquez», *Varia velazqueña*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, vol. I, 1960, pp. 122-133.

nada tienen que ver con la naturaleza».<sup>46</sup> El ejercicio cubista, dice Camón, hace a Picasso especialmente apto para la escenografía, y así se establece una relación de continuidad entre el cubismo y los ballets. Se sugiere, de este modo, que el cubismo nunca desaparece en Picasso, es, como dijo el pintor malagueño, un modo de «camuflaje».<sup>47</sup>

En 1949, Juan Eduardo Cirlot publicó su *Diccionario de los Ismos*, que incluye tres voces dedicadas al cubismo (puro, escultórico y literario). Cirlot define, no obstante el movimiento como «la representación pictórica del análisis de las estructuras de la realidad, en lo que esas tienen de geométrico, de accesible a una elucubración estructurada sobre sus solas bases»,<sup>48</sup> por eso esta tendencia posee un carácter profundamente intelectual, desintegra los conceptos de fondo y forma para volverlos a fundir en una operación depuradora, en una ascesis. Pese a que cuenta con antecedentes (arte negro, primitivos italianos y alemanes, Cimabue, della Francesca, Giotto, Konrad Witz (especialmente *San Cristóbal*, 1435), con sus composiciones en que priman las figuras triangulares. Sus inicios están en la reacción constructiva de Cezanne (que aparece en la voz *Constructivismo* del *Diccionario*). Juan Gris es la personalidad más «pura y perseverante del cubismo [...] en contraste con el apasionamiento y la inquietud picassianas y el esteticismo de Braque».<sup>49</sup> Gris suprime la atmósfera, la luz exterior y reduce el tema a la condición de escala mental. «El cubismo tenía su misión limitada por la misma pureza suicida de su esencia»,<sup>50</sup> por el natural agotamiento de lo geométrico, aunque perviva en ciertas formas esquematizantes. Junto a Picasso, Cirlot incluye en la voz *Cubismo escultórico* a Pablo Gargallo y Julio González, como hará Camón en el libro que comentamos.

Juan Eduardo Cirlot volvió a tratar el asunto en 1957, en un libro más breve, en el que situaba la tercera fuerza (una expresión política y artística de gran importancia en la posguerra española) en un lugar de síntesis entre cubismo y abstracción y entre vanguardia y tradición.<sup>51</sup> El arte actual, decía, plantea contactos con el cientifismo. El cubismo preside un periodo bisagra que va de 1908 a 1918, es el punto de arranque de las corrientes que caracterizan el siglo xx. Como dice Franz Roh, «la evolución no es ni sucesión ni simultaneidad, sino la continua combinación de ambas posibilidades».<sup>52</sup> Paul Cezanne purifica, simplifica, aclara y aquilata las formas artísticas,<sup>53</sup> la gran consecuencia de la lección de Cezanne se encuentra en el cubismo, contrariamente a lo que opina Camón; el realismo tectónico y constructivo de Cezanne se debe a una voluntad de arte muy concreta y determinada, una rudeza temperamental unida a un resentimiento contra lo refinado. No hay un origen único para el cubismo; está el componente italiano de Picasso (magnificado, ya se sabe, por Eugenio d'Ors), en Picasso, dice Cirlot, hay un interés por lo tectónico, pero casi nunca se da en él la serena monumentalidad italiana, por otro lado, el racionalismo francés que aporta Braque, el influjo del arte negro, presente en el arte, y además, la fundamentación española del cubismo, dada por el hispanismo de Picasso, la escuela española se distingue por su relativo desprecio a la belleza como a los aspectos ideológicos desligados de lo instintivo.

<sup>46</sup> CAMÓN AZNAR, 1956, p. 452.

<sup>47</sup> STEIN, Gertrude. *Picasso*, Madrid, La esfera de los Libros, 2002 (1938), p. 34.

<sup>48</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de los ismos*, Madrid, Siruela, 2006 (1949), p. 153.

<sup>49</sup> CIRLOT, 2006, p. 155.

<sup>50</sup> CIRLOT, 2006, p. 158.

<sup>51</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Cubismo y figuración*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 7.

<sup>52</sup> CIRLOT, 1957, p. 36.

<sup>53</sup> CIRLOT, 1957, p. 48.

Cirlot recuerda que Gertrude Stein señaló la españolidad del cubismo, sobre la base, dice Cirlot, de la desnudez pétrea del terreno español y sobre la vocación de volúmenes regulares de la arquitectura (¿una visión taineana del cubismo?). Más que al primitivismo ornamentalizante del arte bárbaro, el cubismo regresa a la pasión geométrica de lo islámico y lo mudéjar, es, por tanto, una propuesta de orden.

Las etapas del cubismo empiezan con la desaparición de los detalles, como limados (paisaje de Horta de Ebro), siguen (cubismo analítico) con la desaparición del dualismo figura-fondo, y una parada al borde de la abstracción, el cubismo sintético establece la espacialidad, de nuevo. Es importante tener en cuenta la doble faz del cubismo: reordenación geométrica del mundo, superación de la divergencia entre figura y fondo, valoración de las calidades por encima de las texturas imitadas, el cuadro cubista en una lámina mágica quebrada, un espejo roto, eso es lo que sedujo a Breton, que vio en el cubismo el origen del surrealismo.

Cirlot subraya la importancia de Apollinaire como teórico, invocando, dice, la supresión de todo factor imitativo y figurativo en el cubismo. Menciona el trabajo de Kahnweiler sobre Juan Gris, que sirve para explicar el cubismo sintético. Los cubistas sentían la naturaleza como caos y se refugiaron en lo mental como Leonardo. Menos le gusta el libro de Metzinger y Gleizes («profundizaron en el nuevo sentido estructural, concediendo sin embargo mucho al sentimiento de la época y a ciertos tópicos»).<sup>54</sup>

El pensamiento artístico de Cirlot está entre el formalismo y el surrealismo. El tachismo es mezcla de surrealismo y abstracción (Tàpies, sobre todo). La nueva objetividad reaccionó contra «la disolución de la imagen, llevada a cabo por el expresionismo y el cubismo». <sup>55</sup> La nueva figuración de posguerra (España, Latinoamérica), tiene su origen en el retorno al orden de Picasso, del cubismo al clasicismo, pasando por Ingres.

Lejos quedan algunas de las afirmaciones de la primera posguerra. Carlos Ribera consideraba, en 1937, que el cubismo era el último de los movimientos que habían pugnado por experimentar modos de visión que se separasen de la fotografía,<sup>56</sup> el cubismo, dice, Ribera, es el ismo de mayor resonancia y éxito, presente en los primeros treinta años del siglo y con una importante derivación en la cultura de masas: «De pequeños hallazgos del cubismo se nutren, hasta hoy día, las modas femeninas, las revistas en los cines, las ilustraciones en los libros, los anuncios, los cafés, las etiquetas, los carteles, etc.»,<sup>57</sup> movimiento complejo, de muy diversas etapas, superviviente tras la primera guerra mundial, prolongado en el surrealismo, perderá vigencia con la vuelta de la pintura individual que decretará el fin de los ismos; «Un mito plástico comienza al enfocar el artista su atención hacia su nueva intimidad. Con este mito plástico que empieza y con la condición individual tan marcada, del pintor español, estamos seguros de que comienza una época favorable para la Pintura dentro de España. De nuevo los artistas del mundo mirarán hacia aquí para ver cómo se pinta». <sup>58</sup> Carlos Ribera había realizado en los años anteriores a la guerra, una pintura surrealizante, «el pintor de los *territiempos* geométricos», le llamó el siempre sagaz Giménez Caballero<sup>59</sup> pero con referencias cubistas, él sabía bien, por tanto, que podían establecerse hilos de continuidad entre el surrealismo y el cubismo.

<sup>54</sup> CIRLOT, 1957, p. 84.

<sup>55</sup> CIRLOT, 1957, p. 106.

<sup>56</sup> RIBERA, Carlos. «El arte moderno», *Vértice. Revista nacional de Falange*, San Sebastián, 6, noviembre de 1937.

<sup>57</sup> RIBERA, 1937.

<sup>58</sup> RIBERA, 1937.

<sup>59</sup> BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1036*, Madrid, Alianza, 1995, p. 521.

El fin de los ismos se convertirá en un lugar común en los primeros años de la posguerra española. Samuel Ros consideró el cubismo como el paradigma de la destrucción pictórica, adecuada a las sociedades democráticas pero «el máximo de los horrores que puedan contemplarse»<sup>60</sup> en las sociedades jerárquicas. El cubismo es el arte deshumanizado, sin mediaciones espirituales, reducido a mera forma, para la que en la primera posguerra los falangistas de *Escorial* reclamaban espíritu.<sup>61</sup>

Sebastiá Gasch, recordando su condición de defensor del cubismo desde 1925, presentaba el movimiento como una alternativa al disolvente impresionismo, una vuelta a los valores plásticos fundamentales que podía esgrimirse también frente al «surrealismo, pintura de historia del siglo xx, anécdota vil explicada con el más mezquino de los academicismos [que] despreció también los valores plásticos fundamentales».<sup>62</sup>

Pero lejos quedan también las aproximaciones fundacionales al cubismo; «Carl Einstein me dijo un día, hace más de treinta años: ‘Estamos seguros de que el cubismo no nos habría apasionado como lo ha hecho si no hubiera sido más que un asunto puramente óptico’. Nada más cierto»,<sup>63</sup> después de la guerra, sin embargo, se abrió camino la idea de que el cubismo era, antes que nada, un asunto óptico, lo cual viene a cuestionar la visión del cubismo como revolución integral (o llamada a la misma) que defenderían tanto Kahnweiler como Einstein.

Kahnweiler, ya se sabe, entendió el cubismo como un síntoma de época, que afectaba a la arquitectura (Le Corbusier), la música (Schöenberg) o la poesía (Jacob, Reverdy, en menor medida Apollinaire y el propio Einstein), y explicó el alcance del cubismo más allá de lo meramente óptico; «gracias a la invención de signos que figuran el mundo exterior, [el cubismo] ha dotado a las artes plásticas de la posibilidad de transmitir al espectador experiencias visuales del artista sin la imitación ilusionista. Ha reconocido que todo arte plástico no es más que una escritura, de la cual el espectador lee los signos, y no un reflejo de la naturaleza».<sup>64</sup> Las palabras de Kahnweiler pertenecen al prefacio a la edición de 1958, pero el libro (así lo afirma el autor) se redactó entre 1914 y 1915, como parte de un tratado de estética que no llegó a terminarse, y se publicó en 1920 por vez primera, antes del interesante intercambio epistolar que el galerista tuvo con Carl Einstein, donde hay algunas afirmaciones interesantes; «el cubismo solo perdurará si se crean sus equivalentes psíquicos».<sup>65</sup> Los cubistas eliminan el motivo, que deja de ser algo separado del espectador; «separaron la imagen del objeto, eliminaron la memoria, e hicieron del motivo una figuración simultánea y plana de las representaciones de volumen».<sup>66</sup> Braque es un ejemplo claro, «un vaso termina en mandolina, una guitarra completa una botella. Las formas poseen así, contrariamente a las cosas, un sentido múltiple».<sup>67</sup> El cubismo como un modo de pensamiento.

<sup>60</sup> ROS, Samuel. «Arte y política», *Arriba*, 2 de julio de 1939; DÍAZ, Julián y Ángel LLORENTE, *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, p. 140.

<sup>61</sup> Véase, por ejemplo, VIVANCO, Luis Felipe. «El arte humano», *Escorial. Revista de Cultura y Letras*, Madrid, 1 noviembre de 1940, p. 149.

<sup>62</sup> GASCH, Sebastián. «Al margen del salón de octubre. Arte imitativo y arte de creación», *Destino*, 578, 4 de septiembre de 1948; DÍAZ y LLORENTE, 2004, p. 243.

<sup>63</sup> KAHNWEILER, D. H. *Juan Gris. Vida, obra y escritos*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995 (1946), p. 367.

<sup>64</sup> KAHNWEILER, D. H. *El camino hacia el cubismo*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 23.

<sup>65</sup> MEFFRE, Llian (ed.). *Correspondencia Carl Einstein Daniel Henry Kahnweiler 1921-1939*, Barcelona, Ediciones de la central, 2008, p. 48

<sup>66</sup> EINSTEIN, Carl. «Notas sobre cubismo» (1929), *El arte como revuelta. Escritos sobre las vanguardias (1912-1933)*, Madrid, Lampreave y Millán, 2008, ed. a cargo de Uwe Fleckner, p. 49.

<sup>67</sup> EINSTEIN, Carl. «Obra reciente de Georges Braque (1929)», 2008, p. 57.

Tanto Apollinaire como Gleizes y Metzinger parecen descartar en sus escritos tempranos, el componente abstracto del cubismo, al parecer, los textos del primero, en un libro que aparece como un *collage*,<sup>68</sup> fueron perfectamente aceptados por los artistas, eso dice Kahnweiler: «Las partes teóricas de cada uno de los capítulos de esta obra [*Los pintores cubistas*] fueron escritas —podemos decir, dictadas— por el pintor del que trataba el capítulo. No hubo retoque más que en los casos en que una desavenencia ocurrida entre la redacción y la publicación del libro incitó a Apollinaire a reducir la importancia del pintor en cuestión, lo que se produjo en el caso de Gris».<sup>69</sup> Picasso admitiría entonces que se le comparara con un cirujano.

En el prólogo que Albert Gleizes escribió en 1945 para la reedición de *Sobre el cubismo*, como una voluntad de priorizar el objeto frente al sujeto, que domina la pintura desde el Renacimiento, no hace más que reforzar los argumentos que Metzinger y él habían desarrollado en 1912; entonces decían que el cubismo amplía las libertades de Courbet y se presiente en Cezanne, en el epílogo al libro, Metzinger afirma la vocación figurativa del cubismo; «Creo —me decía recientemente Picasso— que si el término *superrealismo* no hubiera sido empleado para designar a otro movimiento, podría haber definido a mi pintura».<sup>70</sup>

La consideración formal del cubismo es muy antigua, en 1912, Roger Fry escribía sobre los intentos de Picasso «de abandonar todo parecido con la forma natural y crear un lenguaje de la forma puramente abstracto [...] Un cuadro como la *Cabeza de hombre* de Picasso, sin duda, sería ridículo si, pretendiendo hacer una imitación directa del modelo real, hubiese sido incapaz de obtener un parecido mayor».<sup>71</sup>

Es la posición de Alfred H. Barr, que ve el cubismo como el inicio del camino a la abstracción, que reconoce la existencia de otras posiciones; «A pesar del hecho de que tanto los mismos cubistas como sus más fervientes admiradores apenas concedían importancia al objeto material, Meyer Schapiro, de la Universidad de Columbia, sugiere una interesante teoría según la cual, consciente o inconscientemente, los cubistas revelan a través de sus temas una significativa preocupación por la vida artística y bohemia».<sup>72</sup>

Se reforzarán con la afirmación lúcida de Clement Greenberg, «un trozo de papel que imita la textura de la madera no es más ‘real’ bajo ningún concepto, ni está más cerca de la naturaleza, que una simulación pintada de esa misma madera; y tampoco el papel de pared, el hule el papel de periódico o la madera son más ‘reales’ o están más cerca de la naturaleza que la pintura sobre lienzo».<sup>73</sup> Unas palabras que sirvieron a Thomas Crow para resituar la eterna cuestión de la relación entre arte y cultura de masas, pero en España el cubismo se trató, exclusivamente, como un asunto de alta cultura, y hubo necesidad de reconstruirlo cuando parecía ya un movimiento desaparecido.

<sup>68</sup> BOZAL, Valeriano. «Apollinaire y el cubismo», Guillaume Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Madrid, Visor, 1994.

<sup>69</sup> KAHNWEILER, 1995, p. 383.

<sup>70</sup> GLEIZES, A. y METZINGER, J. *Sobre el cubismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1986 (1912), p. 56.

<sup>71</sup> FRY, Roger. «Los posimpresionistas franceses» (1912), *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1981.

<sup>72</sup> BARR, Alfred H. «Cubismo y arte abstracto» (1936), *La definición de arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989, p. 292-293.

<sup>73</sup> GREENBERG, Clement. «Collage» (1959), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Paidós, 2002 (1961), p. 85.

# DE GIRA: LA DIFUSIÓN DEL ARTE ESPAÑOL POR MEDIO DE LA DANZA<sup>1</sup>

IDOIA MURGA CASTRO  
Universidad Complutense de Madrid

El estudio de las redes de circulación y difusión del arte español en el siglo xx en ocasiones ha pasado por alto la relevancia que tuvo el escenario como lugar de proyección de las novedades plásticas. El medio escénico es un punto de encuentro, un lugar de colaboración e intercambio, pero también una forma de llegar a un público amplio, diverso e internacional, cuya perspectiva debe incorporarse en los análisis de recepción del arte contemporáneo. El vínculo de la plástica con lo efímero de la experiencia teatral ha estado durante mucho tiempo al margen del discurso, centrado en los circuitos de creación y exhibición más tradicionales. No obstante, a raíz de circunstancias de distinta índole, la colaboración de creadores de varias disciplinas con el fin de estrenar espectáculos de danza consiguió, en el arranque de la pasada centuria, la implicación de muchos de los pintores «de caballete» en el diseño de decorados y trajes. Estos salieron así de sus círculos minoritarios de galerías, más o menos vinculadas a la influencia de la academia, para mostrar sus experiencias plásticas en diálogo con una música, un movimiento y un argumento desarrollado en el tiempo.

Con estas premisas, podemos entender desde una perspectiva nueva la percepción de las aportaciones plásticas de los artistas españoles de la vanguardia y la modernidad, en un contexto interdisciplinario que tuvo lugar sobre los escenarios desde los primeros años del siglo xx. Este ensayo expone los aspectos teóricos vinculados a las posibilidades de lo escénico como medio de difusión de la estética, la didáctica y la política, y analiza algunos casos de difusión de lo plástico a través de los espectáculos de ballet en giras internacionales.

## **Un arte para la escena. Una escena para el arte**

La importancia de la plástica escénica había arraigado en la conciencia de las gentes de teatro desde el último tercio del siglo xix. El desarrollo de la teoría de la obra de arte total,

---

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref: HAR2011-25864).

impulsada por la concepción escénica de Wagner, fue aprovechada por muchos directores teatrales y escenógrafos que complementaron sus espectáculos enriqueciendo el lenguaje con una especial atención a la parte plástica de los mismos y una valoración de la sinergia artística final por encima de los componentes individuales. El valor de lo decorativo en movimientos como Arts & Crafts, con William Morris a la cabeza, y en general, de las propuestas del *art nouveau* ayudaron a romper las fronteras de las llamadas «artes mayores» para introducir dentro de la práctica artística de prestigio otros ámbitos antes considerados más próximos a la artesanía. En este sentido, los pintores simbolistas fueron quizá los primeros que, de manera consciente, trabajaron con dramaturgos y poetas, compositores e intérpretes en las primeras agrupaciones que seguían la teoría de las correspondencias de Charles Baudelaire, la idea de la sinestesia y que favorecieron la génesis de los primeros teatros de arte.

Esta actitud de exploración de nuevos medios aterrizó en los círculos de vanguardia con una óptima acogida. Ese fenómeno al que puso nombre Denis Bablet como los «pintores en el teatro» cobró un nuevo impulso gracias a la ya conocida irrupción de la compañía de danza de Sergei Diaghilev, los Ballets Russes, en el París de 1909. Las experimentaciones sobre las correspondencias artísticas cobraban un nuevo sentido en el marco de una agrupación llegada de la Rusia zarista que rompía con su tradición académica más conservadora al fomentar el encuentro sobre el escenario de las creaciones de estética renovadora de pintores, músicos, coreógrafos y literatos, logrando un éxito de público sin precedentes en la historia del ballet. Su atracción radicaba además en una recuperación de elementos folklóricos rusos que daba una vuelta de tuerca al exotismo tardorromántico al unir esa tradición de las costumbres, las canciones y los bailes populares con la vanguardia más provocadora del París bohemio y marginal, exportándolo a los circuitos teatrales de la «alta cultura» y ofreciéndolo a un público de la aristocracia y la burguesía que frecuentaba los teatros más refinados. Así debemos entender el aterrizaje en los Ballets Russes de un Picasso treintañero en plena crisis vital en medio del París de 1916, cuando creó para *Parade* aquellas polémicas y atrevidas esculturas cubistas vivientes «habitadas» por bailarines clásicos que prácticamente no podían moverse con ellas. De qué otra forma habrían llegado también unos jóvenes Joan Miró y Max Ernst a diseñar el ballet *Romeo y Julieta* en 1926, una de las propuestas más rompedoras que se recuerdan y que provocaron la protesta del grupo surrealista de André Breton, que los acusó de vender su pensamiento «a las órdenes del dinero».<sup>2</sup> *La Révolution Surréaliste* había entendido esa participación de la vanguardia en el teatro como una concesión esnob hacia el público consumista de las artes modernas. Pocos integrantes de la audiencia, sin embargo, vieron en este ballet algo más que un atentado contra Shakespeare.

La mezcla de la tradición y la vanguardia fue todo un incentivo para los artistas más inquietos y renovadores en Europa. La inspiración en cuentos y leyendas, los objetos de artesanía popular, el cancionero y el romancero, el baile folklórico y tradicional, el flamenco, las ferias y las fiestas fueron nuevas temáticas sobre las que crear piezas escénicas multidisciplinares. La progresiva invasión de los nuevos medios, la difusión de revistas profusamente ilustradas, la divulgación a través del cine y la radio, el sonido de músicas modernas —como el jazz— y las revistas y vodeviles no pasaron desapercibidos para los intelectuales y los artistas que encontraron todo un mundo en el que intervenir, fuera de fronteras disciplinarias, de manera *inter-*

---

<sup>2</sup> ARAGON, Louis y BRETON, André. *Protestation*, Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca. Reproducido en *Miró en escena* [cat. exp.], Barcelona, Fundació Pilar i Joan Miró, Ayuntamiento de Barcelona, 1994, p. 55.

*medial*.<sup>3</sup> En este sentido, la brillante cabeza de Ramón Gómez de la Serna ya supo identificar que el «arte nuevo» se generaba a partir de esas correspondencias e intercambios surgidos de la interacción desordenada de los ritmos modernos, como explicó en la introducción de *Ismos*, en 1931:

Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca. [...]

De la mescolanza de unos con otros y sus doctrinas brotará la palingenesia del arte nuevo, el horóscopo para entenderlo; entendiendo por arte nuevo esa mezcla de literatura, pintura y demás músicas.<sup>4</sup>

Lo escénico, por tanto, ganó una enorme presencia entre las artes europeas de principios del siglo xx. El escenario era una plataforma óptima para la experimentación plástica, para entablar un diálogo entre las distintas disciplinas y para la difusión de las aportaciones estéticas entre un público mucho más amplio que el que acudía a las exposiciones de arte, tanto el de los grandes espacios oficiales y académicos, como de las pequeñas galerías en las que podía exponer por aquel entonces cualquier joven pintor de la vanguardia. Un teatro del circuito para ballet en París rondaba un aforo de mil espectadores —como el Théâtre Sarah Bernhardt, donde se estrenó la mencionada versión de *Romeo y Julieta*— e incluso llegaba a duplicar esa cantidad —como la Ópera Garnier—. El Alhambra Theatre de Londres, en el que se representó el estreno de *El sombrero de tres picos* con la famosa escenografía de Picasso de 1919, podía albergar entre mil quinientos y dos mil espectadores. Un estreno en la Metropolitan Opera House de Nueva York —citemos, por ejemplo, el *Café de Chinitas* que puso en escena Salvador Dalí para Encarnación López *La Argentinita* en 1943— suponía que contemplarían la pieza más de tres mil personas en una misma representación. Teniendo en cuenta que habitualmente los ballets se montaban para representarse varias veces en la misma programación, estamos hablando de que varios miles de espectadores podrían contemplar los decorados y trajes de Picasso, Miró o Dalí en los pocos días que durara el contrato con el teatro. La difusión plástica a través de la escena superaba el alcance de las exposiciones tradicionales de arte.

A esta mayor divulgación hay que sumar otra variable más al hablar del caso concreto de los espectáculos de danza. El hecho de que un ballet carezca de texto dramático, como el teatro o el cine, favoreció una circulación mucho mayor, independientemente del idioma que hablara el público de cada ciudad visitada. La universalidad de la música y el movimiento ampliaron las posibilidades de difusión de la producción artística de las compañías de danza y, por tanto, también de la plástica que acompañaba ese repertorio. Allí donde las piezas teatrales no podían llegar al estar limitadas a representarse por territorios que hablaran un mismo idioma, la danza trascendía fronteras, llevando consigo toda su puesta en escena. De esta forma, las compañías de ballet transportaron decorados mucho más lejos, aumentando el impacto a nuevos públicos.

Esta enorme capacidad de alcance que favorecía el escenario fue rápidamente entendida por el teatro soviético, simultáneamente a su Revolución. Llama la atención el hecho de que

<sup>3</sup> Véase el estudio de ALBERT, Mechthild (ed.). *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Madrid–Frankfurt, Iberoamericana–Vervuert, 2005.

<sup>4</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1947, p. 11.

en el entorno de 1917 se fundaran más de tres mil organizaciones escénicas, a las que accedían cientos de miles de nuevos espectadores, que podían contemplar los espectáculos de manera gratuita.<sup>5</sup> Los dirigentes soviéticos habían asumido el poder del escenario, su papel de plataforma educativa para una población altamente analfabeta. Así lo detectó en 1920 Anatolii Lunacharsky, el comisario soviético de educación, cuando aseguró:

El arte es un poderoso medio de inculcar a las personas de alrededor ideas, sentimientos y estados de ánimo. La agitación y la propaganda adquieren una agudeza y efectividad particulares cuando están revestidas con atractivas y poderosas formas de arte.<sup>6</sup>

De esta forma, el teatro soviético fue el primero en aplicar el constructivismo y el suprematismo más vanguardista a los espectáculos, en explorar el volumen y las tres dimensiones, en reflexionar sobre la abstracción, en huir de la decoración pintada para experimentar con el elemento arquitectónico, la dinámica de los intérpretes, los flujos... Se trataba realmente de una iniciativa pionera, pensada además para que fuese contemplada por un público amplio, variado y sin ninguna formación especial previa. Esta renovación formal se dotó de contenidos de gran carga política, en la creencia de que la revolución social se conseguía a través de un teatro social —el *Octubre Teatral*, como llegó a denominarlo Vsévolod Meyerhold—.

Es lógico pensar que el aire fresco de todas estas ideas llegaría a España a través de los intelectuales de izquierdas. No sería otro que Josep Renau quien, desde *Nueva Cultura*, calificaría el cartel y la escenografía como los medios artísticos más adecuados para acercar la cultura a todas las capas sociales:

Después de haber comprobado la fría reacción de gentes diversas —en su mayoría obreros— ante los dibujos de nuestro gran artista Alberto en la sala de exposiciones del Ateneo de Madrid, he presenciado cómo un público igualmente heterogéneo aplaudía frenéticamente uno de sus decorados de *Fuenteovejuna* —y no el primero precisamente— apenas levantado el telón.

Hay que hacer constar para la mayor concreción del hecho, que [...] los decorados estaban realizados siguiendo la línea normal de los valores plásticos característicos de sus autores, sin ceder un ápice en lo que se viene llamando *concesión al público*. [...]

La función distinta de unos mismos valores plásticos produce reacciones distintas en el espectador. Tanto el cartel como la decoración, por su habitual carácter de hecho público, son recibidos con familiaridad por las gentes, sin la etiqueta solemne de la situación forzada, que mediatiza el nexo y la mutua ósmosis emocional.<sup>7</sup>

Esta reflexión, que compartía Renau en plena Guerra Civil española a raíz del éxito que había conseguido la puesta en escena de *Fuenteovejuna*, se introducía en la polémica que para entonces llevaba cuatro años desatada desde el Congreso de Escritores Soviéticos. En él se

---

<sup>5</sup> VAN NORMAN BAER, Nancy. «Design and Movement in the Theatre of the Russian Avant-Garde», *Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913-1935*, San Francisco, Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991, p. 35.

<sup>6</sup> Citado en «Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers Concerning Basic Policy in the Field of Art», traducido en BOWLT, John (ed.). *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism 1902-1934*. Nueva York, Viking Press, 1976, p. 185. Reproducido en VAN NORMAN BAER, 1991, p. 35. Traducción al castellano de la autora.

<sup>7</sup> RENAU, Josep. «Función social del cartel publicitario (I)», *Nueva Cultura*, año III, n.º 2, Valencia, (abril de 1937), p. 6.

había establecido que el lenguaje plástico oficial debía ser únicamente el realismo socialista, por lo que las propuestas en la línea de Alberto Sánchez y su Escuela de Vallecas eran criticadas por sus homólogos, por considerar que ocultaban el mensaje propagandístico y resultaban menos accesibles para personas poco cultivadas, a pesar de demostrar en la práctica, como apuntaba Renau, una gran sintonía con el público.

De cualquier manera, para ese momento la II República española había hecho buen uso del instrumento escénico en su vertiente más didáctica y pedagógica. Desde principios de los años treinta nacieron distintas empresas itinerantes que, utilizando los escenarios, habían llevado la cultura a los distintos puntos de la geografía ibérica con el fin de contrarrestar el analfabetismo de las zonas más degradadas. Campañas como las Misiones Pedagógicas, con su grupo teatral y su coro, y el teatro universitario de La Barraca —dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte— son hitos de este aprovechamiento de la plataforma teatral como elemento de comunicación y de educación. En ellos convivía el repertorio literario del Siglo de Oro español con una puesta en escena moderna obra de los jóvenes estudiantes de Bellas Artes, como el propio Alberto, Manuel Ángeles Ortiz, José Caballero, Santiago Ontañón y Alfonso Ponce de León, entre otros. En un sentido algo más lúdico, pero igualmente basado en la combinación de lo popular con la alta cultura, la Compañía de Bailes Españoles —fundada por Lorca, Encarnación López *La Argentinita* e Ignacio Sánchez Mejías— rescataba aquella fórmula difundida por Diaghilev, aplicando el imaginario de «lo español».<sup>8</sup> En ella trabajaron pintores como Alberto, Caballero, Ontañón, Salvador Bartolozzi, Manuel Fontanals y Francisco Santa Cruz, y músicos como Ernesto y Rodolfo Halffter, con una especial intensidad. Entre los literatos que apoyaron la iniciativa, colaboraron en la búsqueda de miembros de la compañía y, en algunos casos, escribieron libretos para su repertorio cabe mencionar a Cipriano Rivas Cherif, el propio Lorca, José Bergamín, Rafael Alberti, María Teresa León y Miguel Pérez Ferrero.

Esta concepción del medio escénico, que había llevado a que todo joven artista que se preciase probara al menos una vez a trabajar como escenógrafo en un espectáculo de teatro o de danza terminó por normalizar una actividad que afortunadamente sería de mucha ayuda durante y tras los tiempos de guerra. Ya a lo largo del conflicto bélico español, la actividad cultural se volcó en aquellos ámbitos en los que la difusión ideológica se conseguía ampliamente, revestida —como había señalado Lunacharsky— de los trajes folklóricos, los bailes y las melodías populares del pequeño cuerpo de baile de las Guerrillas del Teatro que dirigía María Teresa León. No obstante, la situación en la posguerra y durante el exilio republicano no fue muy diferente. Muchos artistas refugiados en distintos territorios de acogida encontraron en la danza un salvavidas, tanto para ampliar limitaciones disciplinarias como por pura supervivencia. Si ya era difícil ser un artista de éxito en el París de principios de siglo, las circunstancias empeoraron enormemente en los años azotados por las guerras y posguerras. Sin un mercado artístico potente, podían encontrarse otras salidas: el cine, la edición, la tipografía, la publicidad, pero sobre todo, la escena.

Esta situación es análoga a la de otros muchos creadores de distintas disciplinas y nacionalidades que tuvieron que huir de Europa con el ascenso de los fascismos y el posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial. Las experiencias previas en el Viejo Continente y los horizontes que ofrecían los escenarios favorecieron que en los nuevos destinos los artistas se

<sup>8</sup> Véase MURGA CASTRO, Idoia. «La Compañía de Bailes Españoles (1933-1934): Argentinita, Lorca y Sánchez Mejías», en Carmen Giménez Morte (ed.). *La investigación en Danza en España*, Valencia, Mahali, 2012, pp. 33-40.

encontrasen alrededor de la danza y entretejesen nuevas redes creativas interdisciplinarias. Además, las compañías que se fundaron en los años cuarenta —muchas de ellas con integrantes exiliados—, llevaron de gira el repertorio creado en esas nuevas circunstancias, difundiendo a su vez aquellas aportaciones en las que los artistas españoles habían puesto su granito de arena en forma de telones y trajes. Estas giras interminables difundieron todavía en mayor medida las aportaciones estéticas de los creadores que a su vez el exilio había dispersado. Los agotadores itinerarios de actuaciones sucesivas planeados por temporadas por los empresarios teatrales son, por ello, un circuito que se debe tener en cuenta a la hora de analizar el alcance de los creadores españoles del siglo pasado.

Para hacerse una idea de las duras condiciones sufridas durante las giras organizadas por las numerosas compañías de ballet en la primera mitad del siglo xx, cabe extractar un fragmento de las memorias de Tamara Tchinarova —que más tarde cambiaría su apellido al de Finch—. Esta bailarina, nacida en Rumanía y formada en París, fue integrante de varias compañías de danza heredadas de la fórmula de los ballets rusos que llevaron escenografías de distintos artistas españoles. Tchinarova escribió a propósito de una de aquellas temporadas en Estados Unidos desde los años treinta:

Las giras agotadoras fueron en América: un año, más de ochenta pueblos y ciudades, otro año, más de un centenar. Una noche aquí, dos noches allí, una semana en Los Ángeles, una en San Francisco, una en Chicago; no se veía nada más que el tren, el hotel y el teatro, y entre medias una cafetería donde las chuletas y los *banana splits* eran un lujo. Calentar, ensayar, bailar, dormir, remendar las zapatillas, lavar los maillots. Se contrató un tren especial para llevarnos a nuestros destinos, frecuentemente en el lado opuesto del vasto continente americano. Ese tren se convirtió en nuestra casa.<sup>9</sup>

### **Ballets españoles entre Asia, América y Australia**

Una vez planteados los puntos de partida y las argumentaciones en torno a la idea del escenario como lugar de encuentro interdisciplinario y favorecedor del establecimiento de redes culturales, así como del papel de la danza como vehículo de difusión de las aportaciones plásticas de la modernidad y la vanguardia, analizaremos los casos de dos compañías que, con sus giras, difundieron el arte español a nivel internacional: los Ballets Espagnols de La Argentina y los Ballets Russes de Monte Carlo.

El primer caso es el de una compañía de danza española que llevó de gira obras con escenografía de artistas españoles: los Ballets Espagnols de Antonia Mercé *La Argentina* y su gira por Asia entre 1928 y 1929 (Fig. 1). Esta bailarina nacida por casualidad en Buenos Aires había fundado una compañía en la línea de Diaghilev, basada en la conformación de un repertorio de danza española a partir de la labor conjunta de compositores, literatos y pintores españoles de estéticas renovadas. A diferencia de la ya mencionada Compañía de Bailes Españoles, los Ballets Espagnols se crearon en París para un público fundamentalmente internacional y apoyaron su viabilidad en su viaje itinerante por Europa, América y Asia. Solo en 1934 Antonia Mercé actuaría en la Península Ibérica, a pesar de que, para entonces, las autoridades

<sup>9</sup> FINCH, Tamara. «My dancing years, part two». *Dance Chronicle - Studies in Dance and the Related Arts*, 27(2), 2004, pp. 269-271. Traducción de la autora.





Fig. 2. Programa de mano de la actuación de Antonia Mercé *La Argentina* en el Teatro Imperial de Tokio, 1929. Bibliothèque Nationale de France, París.

línea renovadora, como los que tanto éxito habían conseguido el año anterior en París. Así se lo indicó en una carta de agosto de 1928, previa al inicio de la gira:

Como le digo voy a América, Nueva York, Japón, China, Indias, etc. y pienso llevar cosas bonitas. El Bolero de *Fandango*, que lo hago en mis conciertos, su traje es un alboroto siempre y yo sé el éxito que tendría usted si fuese tan bueno de quererme hacer unas maquetas [...].<sup>11</sup>

Tras sus actuaciones asiáticas a principios de 1929, la prensa recogió la importancia de la plástica en sus espectáculos, como el diario colonial francés *Journal de Shanghai*, en el que podía leerse:

Una de las cosas que más ha llamado la atención al público de anoche es la riqueza, la variedad y sobre todo el carácter de los trajes de La Argentina. Pertenecen a la danza, a la decoración, a lo más delicado del arte del figurinismo, justo en el límite entre la vestimenta histórica y a lo que la imaginación de un pintor puede atreverse como lo más estilizado.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Carta de Antonia Mercé a Néstor de la Torre, Chamonix, 12-8-1928. Cit. en ALMEIDA CABRERA, Pedro Juan. *Néstor y el Mundo del Teatro* [cat. exp.], Las Palmas de Gran Canaria, Museo Néstor, 1995, p. 133.

<sup>12</sup> «Débuts éclatants de la Argentina à Shanghai», *Le Journal de Shanghai*, Shanghai, 9-2-1929. Recorte de prensa del legado de Antonia Mercé *La Argentina*, Fundación Juan March, Madrid. Traducción de la autora. Véanse también: «La Argentina Given Ovation At Town Hall», *The China Press*, Shanghai, 9-2-1929. «La Argentina quitte Shanghai ce matin», *Le Journal de Shanghai*, Shanghai, 13-2-1929.



Fig. 3. Mapa con las giras de los Ballets Russes de Monte Carlo, 1932-1936 y 1936-1940. National Library of Australia, Canberra.

Mercé consiguió grandes éxitos durante su gira, siendo la visita a Filipinas quizá la que generó más complicidades con el público y con un sector de la crítica que seguía muy vinculada al reciente pasado colonial español. Sin embargo, esta fascinación generada en el público que acudió a las distintas representaciones tuvo su culmen en Japón, en lo que ha sido entendido como el primer paso en el enorme aprecio por la danza española y el flamenco que desde allí se ha venido manifestando hasta la actualidad. En este sentido, cabe destacar el papel clave que, sin ser consciente, Antonia Mercé *La Argentina* ejerció en el desarrollo artístico de un chico de veinticinco años que fue a verla bailar. Kazuo Ohno, bailarín fundador del *butoh*<sup>13</sup> junto a Tatumiji Hijikata, estuvo en el patio de butacas del Teatro Imperial de Tokio en el que Mercé actuó en enero de 1929 (Fig. 2). La experiencia lo marcó tanto que dijo que desde ese momento quiso ser bailarín. De hecho, años después, Ohno creó una pieza titulada *La Argentina Sho (Admirando a La Argentina)* que sería una de las obras más identificadas con ese estilo de danza.<sup>14</sup>

El segundo de los casos de estudio se centra en la presencia de la obra de pintores españoles en el repertorio extranjero a través de la herencia de la compañía de Diaghilev encarnada en los Ballets Russes de Monte Carlo, que fueron de gira a Australia entre 1936 y 1940 (Fig. 3). A la muerte de Diaghilev en 1929, su compañía desapareció, dando lugar poco después

<sup>13</sup> *Butō* o *butoh* nació tras la Segunda Guerra Mundial, como reacción al horror de las consecuencias bélicas en Japón, insistiendo en lo grotesco y lo oscuro del ser humano. Plantea una reflexión sobre la condición del cuerpo, su interacción con su entorno y la improvisación que lo libera, que le permite hablar por sí mismo.

<sup>14</sup> SOLER GALLARDO, Joan Carlos. «La contribución del *butoh* a la nueva danza del siglo XX. El vínculo entre Antonia Mercé Luque y Kazuo Ohno», en Elena Barlés y David Almazán. *Japón y el mundo actual*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 963-977.

a multitud de agrupaciones generadas a partir de sus mismos presupuestos: una concepción interdisciplinar de alta calidad artística a cargo de creadores de estéticas renovadoras, basadas una vez más en la suma de la tradición y la vanguardia. Una de ellas se denominó los Ballets Russes de Monte Carlo y nació en 1932 de la iniciativa conjunta del coronel Wassily de Basil, militar zarista exiliado y gestor cultural en París, y René Blum, director de ballet en Monte Carlo y hermano del futuro primer ministro de la República Francesa con el Frente Popular. En la mencionada horquilla cronológica, las difíciles circunstancias políticas y sociales —y en seguida bélicas— hicieron mella en la conformación de la compañía, que cambiaría varias veces de nombre y de dirigentes.<sup>15</sup> En ese tiempo, huyendo de la guerra, el grupo viajó a Australia, Estados Unidos, Canadá y Latinoamérica hasta 1946.

La compañía se embarcó pues hacia su primer espectáculo australiano, llevando como bandera el legado y la fórmula de Diaghilev. Así, un artículo titulado «Famous Creators of Settings for the Russian Ballet», publicado en octubre de 1936, antes de que el Ballet Russe de Monte Carlo llegara a Australia, aseguraba que Picasso había dado su consentimiento para que los decorados y trajes de *Pulcinella* fuesen mostrados durante la gira y que todos los materiales eran obras «originales» y «auténticas».<sup>16</sup> Esta referencia, que apareció antes de que la compañía llegara a tierras australianas, no fue del todo correcta, puesto que el mencionado ballet con decorados de Picasso nunca llegó a formar parte de la programación mostrada durante esas tres giras. No obstante, quizá pudieron llevarse hasta Australia algunos de los materiales y bocetos que formaban parte de la colección de arte de los dirigentes de la compañía, con la que más tarde se organizaría una muestra que acompañó las actuaciones de los Ballets Russes de Monte Carlo. Pero en cualquier caso, estaba claro que el prestigio artístico que daba una presentación cuidada era un punto que el coronel de Basil quería apuntarse a su favor, lo que recogió en todos los programas. La compañía, heredera del mítico grupo de Diaghilev, era «el museo más exquisito del mundo de arte vivo que uno podría imaginar, una institución cultural sin igual, una academia de tradición dancística peripatética».<sup>17</sup> Entre los artistas representados destacaron André Masson, Natalia Gontcharova, André Dérain, Mikhail Larionov, Leon Bakst y Alexander Benois, en un repertorio en el más puro estilo de Diaghilev, con reposiciones de *Les sylphides*, *Les presages*, *La boutique fantasque*, *Soleil de nuit* y *Scheherezade*, entre otros muchos.

Aquella primera gira de la compañía por Australia tuvo una duración de nueve meses, entre octubre de 1936 y julio de 1937.<sup>18</sup> En ella no apareció ninguna obra de pintores españoles. Solo se llevó *El amor brujo* de Manuel de Falla con puesta en escena de Natalia Gontcharova y coreografía de Leon Woizikovsky, que se representó en dieciocho ocasiones.<sup>19</sup> Aunque es-

---

<sup>15</sup> Los problemas entre De Basil y Blum y las dificultades económicas castigaron a la compañía, que optó por huir de Europa con el avance del nazismo, puesto que muchos de los componentes del grupo estaban perseguidos. El propio Blum, que no se unió a la gira de la compañía, sería arrestado en París en 1941 y moriría dos años después en el campo de concentración de Auschwitz.

<sup>16</sup> A BALLETTOMANE. «Famous Creators of Settings for the Russian Ballet», *The Advertiser*, Adelaide, 17-10-1936, p. 12. Cit. en Michelle Potter. «Arnold Haskell in Australia: Did Connoisseurship or Politics Determine his Role?», *Dance Research*, 21.1, 2006, p. 43. Traducción de la autora.

<sup>17</sup> HASKELL, Arnold L. «Colonel de Basil and the Great Tradition». Reproducido en el programa de mano Ballets Russes de Monte-Carlo (Col. W. de Basil's), Australia y Nueva Zelanda, 1936-1937, p. 6. National Library of Australia. Traducción de la autora.

<sup>18</sup> La agrupación actuó en Adelaide, Melbourne, Sydney, Nueva Zelanda y Brisbane.

<sup>19</sup> POTTER, 2006, p. 52.



Fig. 4. Página del programa de mano del Original Ballet Russe en 1939-1940 con una reproducción de los bocetos de José María Sert (*Cimariosiana*) y Joan Miró (*Jeux d'enfants*). National Library of Australia, Canberra.

taba previsto llevar igualmente el *Don Juan* que poco antes se había estrenado en Europa con telones y trajes de Mariano Andreu, finalmente una disputa por los derechos de autor entre Léonide Massine y el coronel de Basil canceló esta posibilidad.

La segunda de las grandes giras organizadas en Australia llegó bajo la denominación del Covent Garden Russian Ballet, entre septiembre de 1938 y abril de 1939. El grupo estaba dirigido por Educational Ballets Limited, con Victor Dandre a la cabeza. El repertorio se centró en coreografías de Michel Fokine, con la participación de David Lichine y Serge Grigoriev. Antal Dorati fue nombrado el director de orquesta. En el repertorio exportado en esos meses, el público australiano pudo ver por primera vez la puesta en escena de *Les dieux médians*, un ballet con libreto de Boris Kochno, música de Haendel y arreglos de Thomas Beecham, coreografía de Lichine, telones de Bakst y figurines de Juan Gris. Estos últimos habían sido reutilizados ya en julio de 1928 en el estreno de este ballet en Londres por la compañía de Diaghilev. El pintor español los había diseñado para *Les tentations de la bergère* entre 1922 y 1923, y falleció antes de ver en escena esta reposición que más tarde se llevaría a Australia.<sup>20</sup> Asimismo, el grupo ruso representaría *Jeux d'enfants*, un ballet escrito por Kochno, con música de George Bizet, coreografía de Massine y escenografía y figurinismo de Joan Miró.

<sup>20</sup> Véase MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 59-64.



Fig. 5. Fotografía de *Pavane* por el Original Ballet Russe, 1938-1940.  
The Geoffrey Ingram Collection. National Library of Australia, Canberra.

Por último, la tercera de las giras australianas, esta vez por parte del Original Ballet Russe del coronel de Basil, duró nueve meses, entre diciembre de 1939 y agosto de 1940, poco después del estallido de la Segunda Guerra Mundial. David Lichine repitió como coreógrafo, apoyado por Serge Grigorieff, así como Antal Dorati, que de nuevo dirigió la orquesta. El primero de los espectáculos se estrenó en el Théâtre Royal de Sydney el 30 de diciembre de 1939. En su repertorio volvieron a aparecer éxitos pasados, como *Les dieux médians*, *Jeux d'enfants* y otros clásicos. Como novedad para el público australiano, se representó *Cimariosiana*, la segunda versión del ballet *Le astuzie femminili* estrenado en 1920 en París por la compañía de Diaghilev con un diseño de José María Sert (Fig. 4). De este último también sería la puesta en escena del ballet *Pavane*, una adaptación de *Las Meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916 durante la primera gira de los Ballets Russes de Diaghilev en España (Fig. 5). A diferencia de las giras anteriores, las circunstancias bélicas se introdujeron en la vida de la compañía, a pesar de la lejanía física. Así, por ejemplo, el 12 de marzo de 1940 la agrupación organizó una actuación en beneficio de la liberación de Polonia, con la participación destacada de varios miembros polacos del ballet.<sup>21</sup>

A raíz de la llegada de la compañía, De Basil mostró una serie de fondos de sus colecciones en la exposición titulada *Art for Theatre and Ballet*, inaugurada el 5 de febrero de 1940 en la galería de David Jones, en la calle George de Sydney. Posteriormente, la muestra se llevaría a The

<sup>21</sup> Programa de mano, Théâtre Royal, Sydney, 12-3-1940. National Library of Australia.

Mural Hall, en The Myer Emporium calle Bourke de Melbourne, con el patrocinio del British Council en Australia y, por último, a la Australian Art Gallery de la calle Rundle de Adelaide. En ella pudieron contemplarse más de quinientas obras que comprendían diseños, maquetas y trajes de la compañía de más de cincuenta artistas. Entre ellos destacaron Giorgio de Chirico, Alexandre Benois, Natalia Gontcharova, Christopher Wood, Edward Burra, Laura Knight, Vladimir Polunin y Duncan Grant. Entre otras obras, la representación española llegó por medio de varios carteles de Picasso para la compañía de Diaghilev, que ya habían sido mostrados previamente en la exposición que el empresario ruso había organizado con la colaboración de Serge Lifar en el Louvre. La organización de esta muestra itinerante colaboró con la mayor difusión de la plástica europea asociada a los espectáculos de danza de la compañía rusa y favoreció el conocimiento de la obra de dichos pintores entre la audiencia australiana.<sup>22</sup>

### En escena

Tras el análisis de estos casos de difusión de la obra plástica de artistas españoles a través de los espectáculos de danza, podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, queda patente que el escenario se convirtió a principios del siglo xx en el punto de encuentro interdisciplinario privilegiado para creadores modernos y vanguardistas. La danza tuvo un importante papel como agente de intercambio entre pintores, coreógrafos, músicos y literatos, que establecieron ricas redes de colaboración e interacción. Se trata de un patrón iniciado por los Ballets Russes de Diaghilev y continuado más tarde por grandes compañías, desde los Ballets Espagnols de Antonia Mercé, los Ballets Russes de Monte Carlo de Blum y De Basil y sus variantes.

Además, la plataforma teatral multiplicó la recepción de las distintas estéticas a un público más numeroso y variado que el habitual de los circuitos tradicionales del mercado del arte. A ello debe sumarse la difusión realizada por medio de las giras de las compañías que integraron en sus repertorios obras con puestas en escena diseñadas por artistas españoles, llevando más lejos sus aportaciones plásticas, allí donde muchos de estos artistas nunca viajaron ni expusieron. Pasaría mucho tiempo hasta que los cuadros de Juan Gris, Joan Miró o José María Sert pudiesen ser contemplados en Australia o que los de Néstor de la Torre y Gustavo Bacarissas viajaran hasta Estados Unidos o Japón. El ámbito de la danza, por tanto, debe considerarse como un circuito esencial en la difusión del arte español de la primera mitad del siglo xx.

---

<sup>22</sup> MONTANA, Andrew. «Exhibiting art for ballet and theatre: A Ballets Russes cultural legacy», en Mark Carroll (ed.). *The Ballets Russes in Australia and Beyond*, Kent Town, Wakefield Press, 2011, pp. 96-114.



# LA EXHIBITION OF GOVERNMENT POSTERS (1937) EN THE MUSEUM OF MODERN ART: CARTELES REPUBLICANOS COMO MODELOS DE DISEÑO VANGUARDISTA Y DE EFECTIVIDAD PEDAGÓGICA<sup>1</sup>

MIRIAM M. BASILIO GAZTAMBIDE  
New York University, Nueva York

La *Exposición de Carteles Gubernamentales (Exhibition of Government Posters)*, celebrada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (The Museum of Modern Art, o MoMA) del 16 de noviembre al 1 de diciembre de 1937, hasta ahora desconocida, fue un evento efímero que dejó huellas en el museo: los carteles republicanos que hoy en día forman parte de la colección del actual Department of Architecture and Design.<sup>2</sup> En esta época las relaciones entre ambos países estaban condicionadas por el embargo firmado en enero de ese mismo año por el Presidente Franklin Delano Roosevelt, que prohibía cualquier ayuda a la II República.<sup>3</sup> El estudio de esta exposición revela, sin embargo, la existencia de relaciones artísticas entre este influyente museo y el North American Committee to Aid Spanish Democracy (Comité Norteamericano de Ayuda a la Democracia Española), una entidad creada en 1936 con el fin de concienciar a los estadounidenses sobre la causa de la II República. Organizaba eventos solidarios —que incluyeron mítines, charlas, y exposiciones para recaudar fondos destinados

---

<sup>1</sup> Dedicado a la memoria de mi tío, Antonio Tarí Nicolau.

<sup>2</sup> Me gustaría agradecer toda su ayuda a Paul Galloway, Study Center Supervisor, Department of Architecture and Design, The Museum of Modern Art.

<sup>3</sup> El embargo, propuesto por el Presidente Roosevelt al Congreso, fue ratificado unánimemente por el Senado el 6 de enero. En la Cámara de Representantes recibió 431 votos a favor y uno en contra. Valientemente condenó la medida un representante de Minnesota, John T. Bernard. (STUHLER, Barbara. «The Man Who Voted ‘Nay’: The Story of John T. Bernard’s Quarrel with American Foreign Policy, 1936-1939», *Minnesota History*, Fall 1972, p. 83). Este fue precedido por un «embargo moral» estipulado por Roosevelt, que no permitía apoyar a ninguna de las dos partes. (CARROLL, Peter N. *The Odyssey of the Abraham Lincoln Brigade: Americans in the Spanish Civil War*. Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 60-62).

a niños, refugiados, apoyo sanitario en los frentes, etc.<sup>4</sup> El Comité era, como lo llama el historiador Fraser M. Ottanelli, «la más grande e importante organización de apoyo a la España democrática. Fundada en el otoño de 1936 [...] acogió a varios grupos cuyo fin era movilizar diversas entidades».<sup>5</sup> Entre estas estaba el Spanish Refugee Relief Campaign (Campaña de Ayuda para Refugiados Españoles).<sup>6</sup> A su vez, formaba parte de una red frente-populista de apoyo a la II República en la que encontraban cabida artistas, escritores, intelectuales, actores, músicos y otros. Aglutinaban afiliados al Partido Comunista, miembros de sindicatos y otros simpatizantes con la causa antifascista.

La muestra incluyó un grupo de trece carteles emitidos por entidades republicanas y seis carteles creados en 1937 por Lester Beall para la Rural Electrification Administration, cuyo fin era proveer de electricidad a zonas aisladas rurales que carecían de ella. Formaba parte del Works Progress Administration —entidad del gobierno estadounidense dedicada a fomentar el desarrollo de infraestructura estatal y crear empleo durante la Depresión económica—. <sup>7</sup> También incluía programas destinadas a fomentar las artes visuales —como su proyecto de murales en edificios públicos—, las artes teatrales y otras. El MoMA adquirió carteles republicanos directamente de esta exposición, para la colección del Department of Architecture and Design.<sup>8</sup>

Esta exposición ha dejado escaso rastro en el archivo del museo, salvo cartas, notas de prensa con listas de los carteles expuestos, breves notas en periódicos y, en el Department of Architecture and Design, alguna que otra hoja de catalogación. En el archivo del Spanish Refugee Relief y el North American Committee, en la Columbia University, no queda ningún rastro del evento. La única carta alusiva a los carteles está en los fondos del departamento de registro, en el archivo del MoMA. Fue dirigida a la «Srta. Hinrich» por Harold L. Oram, representante del Bureau de Prensa del North American Committee, enviándole «aproximadamente» cincuenta carteles para elegir y recordándole que, cada cartel adquirido por el museo para su colección, costaría un dólar.<sup>9</sup> Hinrich era Janet Henrich —que fue contratada como secretaria del Department of Architecture and Industrial Design en febrero de 1937—.

Aunque la nota de prensa emitida por el museo anunciaba que la exposición estaría «bajo la dirección del departamento de Arquitectura y Diseño Industrial», el caso es que a quien se citaba era a su conocido director, Alfred H. Barr, Jr.:

Por su naturaleza oficial y burocrática los gobiernos suelen ser poco atrevidos, conservadores y hasta indiferentes al valor artístico del diseño oficial, ya sea en divisas, sellos, o carteles. En

<sup>4</sup> CARROLL, 1994, pp. 61-62.

<sup>5</sup> OTANELLI, Fraser M. «The New York Left and the Spanish Civil War», en Peter N. Carroll y James D. Fernández (eds.). *Facing Fascism: New York & The Spanish Civil War*, Nueva York, Museum of the City of New York y NYU Press, 2007, p. 64-66.

<sup>6</sup> Oram Group Inc. Records, Indiana University, Purdue Archive, Finding Aid dice: «En 1936, Oram comenzó a trabajar con el North American Committee to Aid Spanish Democracy, un grupo activista comprometido con la causa Leal en la Guerra Civil española. Cuando esta organización se dividió, Oram se unió a la facción liberal del grupo que incluía a Ralph Bates, Varian Fry y Roger Baldwin y ayudó a fundar el Spanish Refugee Relief Campaign». En el archivo no hay rastro de la exposición que nos ocupa.

<sup>7</sup> Estos tres fueron regalados al MoMA por Beall en 1937. Sobre Beall véase REMINGTON, R. Roger y BEALL, Lester. *Trailblazer of American Graphic Design*, Nueva York-Londres, W.W. Norton & Company, 1996.

<sup>8</sup> Parece ser que fueron 21 en total. Hay 5 copias del cartel atribuido a Augusto en francés y otro en inglés adquiridos en 1937, pero no se sabe cual de ellos fue el que mostraron.

<sup>9</sup> [Carta de H.L. Oram a Miss Hinrich, 13 de octubre de 1937.] Registrar Exhibition Files, Exh. #65. The Museum of Modern Art Archives, New York.

cambio, estos carteles, unos publicados por el gobierno español y otros por el norteamericano, son mucho más merecedores de consideración como obras de arte que los diseños oficiales en general. Aunque sus fines y nivel de calidad varían, estos carteles son muestra de tres notables virtudes: diseño de gran vigor, una modernidad estilística y un simbolismo atrevido. Aunque se enfrenta a una guerra civil, el gobierno español ha logrado alistar a talentos de primer orden para sus carteles, al igual que, más que ningún otro país, ha podido emplear a sus mejores artistas, Picasso y Miró, para pintar murales en el Pabellón español de la exposición de París. En comparación con los españoles, los carteles americanos, aunque poco expresivos y demasiado geométricos, demuestran un gran avance en comparación con el diseño oficialista de los carteles de nuestro gobierno.<sup>10</sup>

En el resto de la nota, no se hacía referencia alguna a los temas de los carteles, solo se indicaban las técnicas utilizadas. Se pedían disculpas de antemano por la falta de datos acerca de los autores de los carteles españoles, que no se pudieron precisar por las condiciones de guerra, y finalmente añadía una breve biografía de Beall —un diseñador gráfico que entonces vivía en Nueva York—. Quiero recalcar, en primer lugar, que Barr realizó el valor estético de los carteles republicanos, presentándolos como ejemplos de cómo, aun en circunstancias de guerra, se podían crear obras de diseño vanguardista. Y, en segundo lugar, que este presentaba los carteles republicanos implícitamente como un ejemplo para mejorar la calidad de los norteamericanos. En este sentido, Barr relacionaba los carteles republicanos con las obras de Miró y Picasso que se había expuesto recientemente en París.

Es importante subrayar que, la referencia a la obra de Picasso en la nota de prensa, contaba con la familiaridad del público neoyorquino con el Pabellón y con el *Guernica*, ya que había sido publicada en julio en la revista ilustrada *LIFE*, de grande circulación, y la crítica de arte del *New York Times* Emily Genauer le dedicó un extenso y halagador reportaje al mes siguiente.<sup>11</sup> A la vez, esta hasta ahora olvidada exposición, fue presentada cuando Barr ya pensaba en gestionar el préstamo del *Guernica* para su célebre retrospectiva *Picasso: Forty Years of His Art*, que se inauguró exactamente dos años después. En este sentido, es notable que, Herschel B. Chipp, autor de la obra definitiva sobre la trayectoria del cuadro, cuente como, en algún momento de 1938, Barr estuvo en contacto con la Spanish Refugee Relief Campaign. Esta fue la destinataria de los fondos que se recaudaron en la exposición en la Valentine Gallery de Nueva York. La muestra fue organizada por el American Artists Congress (Congreso de Artistas Americanos) en Mayo de 1939 y, según Chipp, en algún momento de 1938, Barr ofreció a los organizadores sufragar los gastos de transporte de la obra a los EE.UU.<sup>12</sup>

Casi la mitad de los carteles republicanos expuestos en 1937, esto es seis de ellos, tenían como tema las víctimas de la guerra. En este grupo tres representaban a mujeres y niños amenazados por bombardeos. Un ejemplo es el cartel *¿Qué haces tu para evitar esto?* (1937) (Fig. 1), publicado en inglés y francés. A los visitantes del museo, estos carteles les recordarían las escalofrantes fotos y los dramáticos reportajes sobre bombardeos —especialmente el de Guernica— y las poblaciones huyendo del avance de las tropas franquistas. Otro de ellos representaba a un soldado herido y, otros cinco, hacían referencia a la capital asediada. Estas

<sup>10</sup> [Nota de Prensa]. Curatorial Exhibition Files, Exh. # 65. The Museum of Modern Art Archives, NY.

<sup>11</sup> OPPLER, Ellen C. (ed.). *Picasso's Guernica*, Nueva York-Londres, W.W. Norton & Company, 1988, pp. 223-225.

<sup>12</sup> CHIPP, Herschel B. *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1988, pp. 160-161.

alusiones a Madrid tenían una carga emocional más grande, si cabe, que cuando fueron creados entre 1936 y 1937, ya que días antes del inicio de la muestra, el gobierno de Negrín se trasladó a Barcelona (31 de octubre). Además, otro cartel aludía al abastecimiento de Madrid gracias a los esfuerzos de los trabajadores. Varios se referían a la reforma agraria, al respeto a la propiedad privada y a la educación y alfabetización como prioridades del gobierno. Los carteles restantes aludían a la lucha contra el fascismo, el éxito de la propaganda republicana entre el enemigo y la unidad de las fuerzas militares republicanas. El efecto acumulativo era el de una República asediada, sujeta a brutales ataques sobre la población civil, pero, aun así, en lucha por la defensa de la cultura y el mantenimiento del orden. En este sentido, el cartel de Emeterio Ruiz Melendreras *Todas las milicias fundidas en el Frente Popular* (1937), representaba una imagen de concordia frente-populista, coordinación militar y armonía regional, que no respondía a la grave situación del gobierno republicano. En este cartel, el esquemático perfil de un soldado estaba compuesto por las banderas de las regiones españolas y los partidos del Frente Popular republicano. Enfatizar el orden republicano era crucial en ese momento, ya que se intentaba persuadir a la opinión pública norteamericana de que el gobierno republicano no era liderado por peligrosos comunistas, como lo presentaban periódicos, revistas ilustradas, senadores, congresistas y prominentes Católicos. Esto era clave tras reportajes en periódicos estadounidenses sobre los eventos de mayo de 1937 en Barcelona. La crisis se agudizó un mes antes de la inauguración, cuando el Presidente Roosevelt argumentó en un discurso que, la estrategia de su gobierno para evitar la guerra, sería crear una «cuarentena» contra el conflicto internacional. De esta manera reforzó su postura a favor del embargo.

Ante esta grave situación, el North American Committee no dejaba de luchar por que se revocara el embargo. Por medio del Spanish Refugee Relief y en colaboración con otros grupos, continuaba recaudando fondos para ayuda humanitaria. Pero sus esfuerzos para recaudar fondos no solo fueron a través de mítines o conciertos. En el archivo del North American Committee y el Spanish Refugee Relief se puede constatar que estos grupos organizaron más de una exposición para promover la causa republicana. Por ejemplo, en junio de 1937 el Comité y su Bureau Médico organizó una exposición, en el Delphic Studios de Nueva York, de cuadros de pintores americanos y carteles españoles, que se vendían para recaudar fondos, al mismo tiempo que se vendían carteles republicanos a particulares.<sup>13</sup>

En los materiales impresos del North American Committee, se apelaba a la simpatía generada por niños y, muchas fotos, provocaban el horror ante actos de violencia contra ellos.<sup>14</sup> Por citar solo un ejemplo, en su *Boletín* de octubre 1937, aparecía una foto de una madre arrodillada ante su hijo muerto, rodeada de otras mostrando a niños sonrientes y personal de escuelas, hospitales o refugios para menores. Al mostrar el gobierno republicano como moderado y como la víctima de violencia contra la retaguardia inaudita, la selección de carteles en el museo coincidía con la agenda del Comité y del gobierno de Negrín. Pero no sabemos cuales

<sup>13</sup> También encontré correspondencia de Oram relacionada con la venta de carteles a particulares y la itinerancia de exposiciones de carteles. Columbia University Rare Book and Manuscript Archives, Spanish Refugee Relief Association Archives, 1935-1957. Part B, Box 25. «SSRO Poster Exhibition», y Box 26 «Press Committee» y documento sin fecha «Functions of the so-called “Publicity Department”», que se refiere a «Posters: Loans, exhibits, collecting, mounting, indexing, preparing catalogue of [este no está, no se sabe si se llegó a publicar], preparing translations and explanatory notes on, etc. Shipping, receiving deposits, arranging loan schedules».

<sup>14</sup> Columbia University Rare Book and Manuscript Archives, Spanish Refugee Relief Association Archives, 1935-1957. Part S, Box 1, «Publicity Materials: Printed», y Box U, Box 18, «Press Releases».



Fig. 1. *¿Que haces tu para evitar esto?* [n.l.: n.p.], 1937. Postal. Abraham Lincoln Brigade Collection 242, Box 1. Tamiment Library, New York University.



Fig. 2. Juan Antonio Morales. *Los nacionales*, [1936]. [n.l.: n.p.]. Postal. Abraham Lincoln Brigade Collection 242, Box 1. Tamiment Library, New York University.

eran los carteles que no fueron elegidos entre los casi cincuenta enviados al MoMA —¿eran la mayoría representaciones de mujeres y niños o de la capital asediada?—. No se puede saber con certeza. En todo caso, y en este ambiente crispado, mostrar estos carteles era una especie de toma de partido.

Dado este contexto, el museo tomó una serie de medidas para, de algún modo, despolitizar la muestra. En la carta de Oram a Henrich, él le ruega que, al mostrar los carteles, se cite su procedencia, pero en la nota de prensa nunca se menciona al North American Committee. Quizá esto era de esperar, ya que al mencionar la procedencia de los mismos y en cuanto se supiera que fueron adquiridos por el Museo, se haría evidente que el comprarlos había significado hacer un donativo a favor de la República.

Es este sentido es muy significativo ver cuales fueron los otros dos carteles adquiridos por el MoMA pero no expuestos. Son el célebre cartel de Juan Antonio Morales retratando a los golpistas y sus aliados religiosos, militares, capitalistas, mercenarios y fascistas extranjeros embarcados en la nave de los locos, *Los Nacionales* (1936) (Fig. 2), y *El Generalísimo* de Pedrero (1937), en el que se ve un monumental militar con un uniforme decorado con la esvástica nazi, con su rostro como una calavera y un séquito de diminutos y ridículos representantes del clero, el capital y el ejército llevando su capa. Ambos se referían explícitamente a Franco y sus aliados de manera ácidamente satírica y, además, incluían imágenes de religiosos. En ese momento, la polémica relacionada con el apoyo de prominentes e influyentes miembros de

la iglesia católica norteamericana a Franco —con algunos aliados de otras denominaciones cristianas— era un tema candente. El 3 de septiembre de 1937 se publicó la carta de preladados españoles a favor de Franco en el *New York Times*, la respuesta de los religiosos protestantes denunciándolos apareció en el mismo medio el 4 de octubre.<sup>15</sup> Esta disputa incrementaba la crispación política en los EE.UU acerca de la posición del gobierno de Roosevelt ante la Guerra Civil española.

Además de la omisión de los carteles alusivos a Franco, sus aliados o la Iglesia, la presentación de los carteles en el museo también fomentaba su descontextualización. Los visitantes podrían recordar las noticias sobre la guerra que veían en la prensa o escuchaban en la radio, pero el museo no daba casi información sobre los carteles. En la lista de obras anexa a la nota de prensa, la escueta información incluida era: el nombre del autor (en algunos casos no se sabía, se atribuía incorrectamente o solo se daba el apellido), el título traducido al inglés, y la técnica empleada. Desgraciadamente no existen fotografías del montaje, pero al considerar el estilo de Barr en este momento, dudo que se incluyera un texto más extenso sobre la guerra. De este modo se eclipsaban las funciones específicas de los mensajes de propaganda de cada uno, además de su procedencia variada: algunos de ellos, en catalán y producidos por el Comisariat de Propaganda de la Generalitat y Socors Roig Internacional, mientras que otros procedían de entidades del gobierno como el Ministerio de Instrucción Pública, otros del Ministerio de Propaganda, de la Junta Delegada de Defensa de Madrid o del Comisariado General de Guerra.

De ese modo, la lectura que se hacía de los carteles era formalista. Esto es lo que se trasluce en las cartas enviadas por Barr a las autoridades del Rural Electrification Administration y a Beall, en la que les solicitaba carteles para la muestra. Por ejemplo, en una dirigida a John J. Carmody el 16 de julio escribió:

[...] América esta muy atrasada en el campo de diseño en comparación con naciones europeas; el diseño es una parte integral de la experiencia cotidiana, y no hay mejor ejemplo para la industria privada que carteles de buen gusto creados por un artista americano para publicidad gubernamental. Esperemos que agencias federales y empresas privadas puedan beneficiarse gracias al espléndido ejemplo de los carteles de su agencia.<sup>16</sup>

Al leer esta carta, y otras, con copias para Henrich, se desprende que, probablemente, fue Barr quien impulsó la muestra, ya que la única persona del Department of Architecture and Industrial Design que aparece en la correspondencia era la nueva secretaria, que no fue ascendida al rango de conservadora ayudante hasta el 1939.

El hecho de que Barr se dirigiera a funcionarios del Rural Electrification Administration en julio de 1937 puede responder a otro motivo. En el número de junio-julio de ese año de la revista *Art Front*, había artículos defendiendo el valor del WPA y el Federal Arts Program (Programa Federal de Arte), amenazados por cortes presupuestarios votados por el Congreso. En ese momento las obras del Federal Arts Program fueron denunciadas por algunos críticos como propaganda sin mérito o calidad artística. Barr escribió una carta publicada en la revista lamentando los recortes, recalando que el museo había organizado exposiciones de

<sup>15</sup> Véase McNAMARA, Patrick J. «Pro-Franco Sentiment and Activity in New York City», en *Facing Fascism*, 2007, pp. 92-101.

<sup>16</sup> [Carta de Alfred H. Barr, Jr. a John J. Carmody, Administrator, Rural Electricity Administration, 16 de Julio 1937] The Museum of Modern Art Archives, N.Y., Reg 65.



Fig. 3. Pere Català Pic. *Aixafem el feixisme*. Barcelona: Edició del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, [n.d.]. Postal. Abraham Lincoln Brigade Collection 242, Box 3. Tamiment Library, New York University.

obras creadas gracias a los programas culturales del WPA. Susan Platt ha documentado la más importante, «New Horizons in American Art», de Septiembre de 1936, donde mostró obras de varios tipos, incluyendo carteles.<sup>17</sup> Platt argumenta que Barr ayudó a «legitimar» el FSA cuando peligraba, al enfatizar el «valor artístico» de las obras en el catalogo.<sup>18</sup> Aquí veo otro posible motivo por el cual Barr organizó la exposición de carteles republicanos y estadounidenses en este momento, subrayando los valores estilísticos y técnicos de los carteles. Creo que ha de hacerse notar que Barr se arriesgó a defender carteles cuyo contenido político era controvertido en esta época.

Comparando uno de los carteles de Beall con los de Mauricio Amster o el de Pere Català Pic (Fig. 3) expuestos, se puede vislumbrar a lo que Barr se refería. En el de Amster, *Las milicias de la cultura luchan contra el fascismo* (1937), se aprecia el dinamismo de la relación entre el texto y la imagen y la fácil legibilidad del mensaje de alfabetización entre los soldados, gracias al fusil encima de la *Cartilla escolar antifascista*. Y en el cartel de Català Pic *Aixafem el feixisme* (1936), representando a un miliciano vestido con su mono de obrero y su alpargata catalana sobre una evástica quebrada, era ejemplar por el uso de fotografía y el impacto visual

<sup>17</sup> PLATT, Susan. *Art and Politics in the 1930's: Modernism, Marxism, Americanism: A History of Cultural Activism During the Depression Years*, Nueva York, Middlemarch Press, 1999, pp. 186-188. Fue organizada por Dorothy Miller, estrecha colaboradora de Barr y, más tarde, casada con Holger Cahill, director del Federal Arts Project entre 1935 y 1943.

<sup>18</sup> PLATT, 1999, pp. 186-188.

de la composición. En su conocido artículo sobre la propaganda visual, publicado en enero 1937 en *Nova Ibéria*, el cartelista escribió que el diseño vanguardista, la tecnología y psicología modernas se debían de aplicar a los anuncios publicitarios y la propaganda política, ya que podían contribuir al «éxito o fracaso no solo de una marca o producto [...] si no también a la de un espléndido futuro, o la caída de un movimiento político».<sup>19</sup> Se podría decir que se oye un eco de este argumento en la carta de Barr.

Pese a los esfuerzos de Barr por enfocar la atención en el diseño y no en el contenido, el autor o autora de la breve reseña publicada el 16 de noviembre en el *New York Times* mencionó el contexto político y a la vez los méritos estéticos y técnicos: «Carteles del gobierno español, a favor de la causa Leal y enfocados en varios aspectos de la prolongada guerra civil... se pueden ver en el Museum of Modern Art. Todos ellos son de interés, algunos son particularmente imaginativos en su concepción y hábilmente representados. Se emplea fotomontaje en algunos de ellos, aunque el gouache es el medio predominante». Cabe mencionar que durante la guerra había una lucha interna en este periódico entre editores a favor de Franco —que a veces cambiaban el sentido de los reportajes— y otros que apoyaban al gobierno legítimo, que empleaban la palabra Loyalist (Leales) para referirse a la República, como es este caso. En otros momentos se usaba la denominación, un tanto más «neutral», de «fuerzas gubernamentales» para los republicanos, como fue el caso en la nota de prensa del MoMA.<sup>20</sup> Así, y no obstante los esfuerzos de Barr por enfatizar los valores estéticos de los carteles republicanos, no era posible desligarlos de su significado político.

Al investigar esta exposición, espero haber podido aportar datos sobre la procedencia de los carteles republicanos en la colección del MoMA, su adquisición por Barr y la historia de las exposiciones de propaganda en el museo. Se puede decir que esta exposición, aunque efímera y olvidada, dejó algunas huellas. Como hemos visto, pudo haber jugado un pequeño papel en la estrategia de Barr para lograr el préstamo del *Guernica*. Reforzando su valor pedagógico, después de estar dos semanas en el MoMA, la exposición viajó a tres universidades norteamericanas entre 1938 y 1939 —Vassar en Poughkeepsie, Nueva York, Bennington College en Bennington, Vermont, y The Principia, en St. Louis, Missouri—. <sup>21</sup> Por su finalidad pedagógica —Barr pretendía mejorar la calidad de los carteles creados por entidades gubernamentales estadounidenses— la exposición sentó un precedente para una serie de exposiciones de propaganda organizadas por el museo durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>22</sup> Entre estas varias muestras de carteles —tres en el museo y siete itinerantes— fueron organizadas como concursos para fomentar la mejora de la calidad del diseño.<sup>23</sup> También dejó su huella en la obra del propio Beall. Por tanto, se puede vislumbrar el impacto de los carteles republicanos en sus posteriores carteles diseño para la Rural Electrification Administration a partir de 1939, logrando así lo que Barr había querido para la exposición.

<sup>19</sup> CATALÀ PIC, Pere. «The Organization of a New Propaganda», *Nova Ibéria*, n.º 1, enero 1937, s./p. (original en inglés).

<sup>20</sup> SNYDER, Robert W. «The New York Press and the Spanish Civil War», en *Facing Fascism*, 2007, pp. 35, 37, y 38.

<sup>21</sup> Vassar: 1-15 de Abril de 1938; Bennington: 7-21 de Septiembre; The Principia: 8 de Abril-6 Mayo de 1939. Department of Circulating Exhibitions Records, II.1.62.6. The Museum of Modern Art Archives, NY. Incluía 4 de Beall y 12 republicanos. Se omitieron el cartel republicano de Bisquert y Farm Work y Radio de Beall.

<sup>22</sup> Véase *The Bulletin of the Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 10, n.º 1, *The Museum and the War*, (Octubre-Noviembre 1942), pp. 3-19.

<sup>23</sup> Por ejemplo: National Defense Posters (1941), United Hemisphere Poster Competition (1942) y National War Poster Competition (1943).

# EL NÓMADA QUE QUERÍA VOLVER A CASA. ESPAÑA A TRAVÉS DE LA MIRADA DE LUIS QUINTANILLA<sup>1</sup>

LIDIA MATEO LEIVAS  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Algún día la historia del siglo xx  
habrá de ser leída desde el prisma del exilio<sup>2</sup>

## Arte(factos) de memoria

A pesar del tiempo transcurrido, de los esfuerzos de parte de la sociedad civil o de las tímidas e insuficientes tentativas de las políticas públicas, lo cierto es que la memoria reciente española sigue, en gran medida, silenciada. Pero además, dentro de esa memoria ausente, la del exilio,<sup>3</sup> podría ser considerada paradigma de esa omisión,<sup>4</sup> como un tabú o un vacío en términos

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca dentro del programa FPI del Ministerio de Economía y Competitividad asociado al proyecto del MINECO I+D+i *Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (HAR2011-25864).

<sup>2</sup> TRAVERSO, Enzo, citado en George Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 13.

<sup>3</sup> Como apunta Julián Díaz Sánchez, [el exilio] *ha conocido, merced a la celebración de congresos, aniversarios y homenajes, momentos de efímero primer plano, pero la visibilidad del tema no ha sido, en las tres últimas décadas, exagerada, lo que no quiere decir que no sea un tema de investigación relevante en este momento*. En: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. «Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática: el exilio español de 1939», *Migraciones y exilios*, (Madrid), 6 (2005), p. 10.

<sup>4</sup> CRUZ, Juan, «El exilio agradecido y solitario. Los hijos de los republicanos recuerdan la emoción del destierro», *El País digital*, (5 de octubre de 2005). Disponible en: [http://elpais.com/diario/2005/10/05/cultura/1128463206\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/10/05/cultura/1128463206_850215.html) [Consultado: 11/11/2012].

de ausencia.<sup>5</sup> De este modo, el exilio ha supuesto un doble olvido: lo fue durante el franquismo y lo sería también durante la transición, donde, y sin querer ahondar mucho en ello, puesto que excedería los objetivos de este texto, los condicionantes sociopolíticos alegados hicieron inclinar la balanza hacia un aparentemente necesario consenso que impidió la reparación legal y simbólica de tantos represaliados políticos, lo que no permitió, entre otras cosas, una escenificación, pública y notoria del regreso de los exiliados del 39.<sup>6</sup> Es decir, que al ostracismo del exilio a lo largo de casi cuarenta años de dictadura, también habría que añadirse la marginación y el desinterés por este colectivo a su vuelta a España tras la muerte de Franco.<sup>7</sup>

El olvido de esta parte de nuestra historia reciente supone un crimen hermenéutico.<sup>8</sup> Ahora bien, la cuestión que nos atañe aquí es qué significa ese crimen y cuáles son sus consecuencias. El olvido del exilio no es solo una traición a las gentes que lucharon por el proyecto republicano y que, y sin caer en maniqueísmos, dieron su vida por consolidarlo, sino que también es una traición a nosotros mismos al tener unas consecuencias directas sobre el presente. Me refiero a que este olvido nos priva de toda una memoria cultural todavía ausente de nuestra memoria colectiva y nuestra identidad. Olvidar el exilio artístico conlleva, entre otras cuestiones, prescindir precisamente de todo un imaginario colectivo que nos habla de nuestro pasado y que enriquece los complejos procesos memorialistas de un estado o de una comunidad. La memoria del exilio, como contra-memoria del discurso hegemónico y oficial que se desprendía del Régimen Franquista, supone la condición de posibilidad de otros imaginarios de una España, en este caso, migrante.

Sería absurdo, de este modo, negar la capacidad que tiene el arte para generar memoria. Es decir, que las imágenes, como cualquier otro lenguaje, son potenciales dispositivos o artefactos de memoria (si no solo serían huellas de un pasado, al fin y al cabo, indeleble), que fijan y transmiten sus contenidos y significados dotándola así de una cierta estabilidad y continuidad. El olvido erradica esta capacidad potencial del arte, por lo que el ostracismo del exilio artístico, que a partir de 1939 aconteció en nuestro país, podría ser interpretado como una especie de forzado suicidio cultural, al menos en parte, de un legado intelectual que precisamente en los años previos a dicha diáspora fue tan rico en conocimiento, ideas y pensamiento.

Este crimen, ya sea hermenéutico o no, no ha sido totalmente solventado,<sup>9</sup> lo que sí es cierto es que ya varias iniciativas han supuesto una incuestionable aportación a esta recuperación

<sup>5</sup> Según Reyes Mate, «los proyectos frustrados de los que quedaron aplastados por la historia están vivos en su fracaso como posibilidad o como exigencia de justicia. [...] [de modo que durante el franquismo,] la realidad de España no era solo lo que ocurría con los protagonistas que la habitaban, sino también la sombra de la República [...] como proyecto que pudo ser y que al ser frustrado se hacía presente como posibilidad alternativa de la dictadura del momento. [...] Su “ausencia” cuestiona la legitimidad de lo fáctico al tiempo que permite a la injusticia pasada hacerse presente como demanda de justicia». EN: MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las Tesis de Walter Benjamin «sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006, pp. 21 y 22.

<sup>6</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 11.

<sup>7</sup> Incluso a su vuelta, durante los años setenta, fueron obviados por las instituciones llegando incluso a crear, una vez más y siguiendo lo que sería ya una especie de tendencia del exilio, sus propios grupos o espacios donde evocar la memoria común. EN: ALTED, Alicia. «La memoria de la República y de la Guerra en el exilio», en Santos Juliá, (coord.). *Memoria de la guerra y el franquismo*, Madrid, Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006.

<sup>8</sup> Reyes Mate se refiere aquí literalmente a que, al *olvidar la muerte perpetramos un crimen hermenéutico que se suma al crimen físico*. EN MATE, 2006, p. 27. Teniendo en cuenta que el exilio forzoso del 39 supuso para muchos de ellos una muerte en vida, podemos afirmar que la metáfora del crimen hermenéutico que plantea Mate, encaja perfectamente también con el objeto de estudio que aquí se plantea.

<sup>9</sup> Debemos agradecer a José Luis Abellán la amplísima crónica y recuento de nombres de la serie dirigida por José Luis Abellán, *El exilio español de 1939* (con seis volúmenes publicados por Taurus entre 1976 y 1978), o la

y puesta en valor de este legado artístico.<sup>10</sup> Aunque sea un hecho que en los últimos tiempos haya habido un mayor interés por el exilio, en el caso particular de la historia del arte español esta recuperación resulta aún incompleta, tanto por una cuestión de metodología como por la aproximación a veces escueta y aislada que reduce el exilio a un listado de nombres, de forma que los artistas siguen, hasta cierto punto, exiliados.<sup>11</sup>

En este sentido, me remito a las palabras de Julián Díaz Sánchez cuando dice que «parece que el mejor modo de rehabilitar a los exiliados, el más noble remedio contra el olvido, es el trabajo riguroso de interpretación»,<sup>12</sup> motivo por el que este texto quiere, dentro de sus posibilidades, contribuir en parte a la reparación del olvido del exilio artístico mediante la revisión de la figura y obra artística de Luis Quintanilla en su papel vehiculador de técnicas y estilos artísticos, así como proponer una particular aproximación a su obra, donde lo que se pretenda no sea tanto analizar exhaustivamente su producción, un trabajo ya realizado de forma ejemplar,<sup>13</sup> sino enfatizar aquellas creaciones singulares que puedan devenir artefactos de memoria reciente española. Puesto que uno de los impulsos de Quintanilla fue retratar y documentar las atrocidades de la guerra y el fascismo, el devenir del fracaso republicano, así como el orgullo de pertenencia a un proyecto de loables ideales, lo más deseable sería que estos reflejos de España fuesen por fin asumidos, no solo desde la mirada específica del artista sobre su país, sino incorporados también como parte indisoluble de nuestra memoria colectiva.

## Luis Quintanilla

Más allá de querer resaltar la vida de Luis Quintanilla (Santander, 1893) por cuestiones que van de lo épico a lo trágico, creo necesario mencionar sus derivas por el mundo previas al conflicto bélico del 36, así como sus viajes sin retorno posteriores a la guerra; o de cómo el nomadismo voluntario pasó a transformarse en un forzado desarraigo. Quintanilla encarna el tópico no tan típico de joven nacido en el seno de una familia burguesa y conservadora que se desmarca de los planes que su padre había trazado para él y decide enrolarse y navegar por el mundo, mientras compagina lo náutico con su otra pasión, la pintura. Después de comprobar las dificultades que entraña pintar y navegar, acaba encallando en París en 1912, ciudad por la que fluye y refluye el arte, y en donde se deja embriagar por el cubismo de la mano de Juan Gris y donde también conoce, entre otros, a Modigliani, Vlaminck o Chagal, figuras cuyos mo-

---

serie de actas de los congresos organizados por el grupo GEXEL, dirigido por Manuel Aznar Soler, cuyo equipo de investigación ha promovido además una destacada Biblioteca del Exilio, además de todas las investigaciones que desarrolla el grupo de investigación de Miguel Cabañas Bravo en el CCHS, CSIC que dedican un espacio importante al estudio del exilio artístico del 39.

<sup>10</sup> Exposiciones como *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la Guerra Civil*, comisariada por Jaime Brihuega y Ángel Llorente en Madrid en 1999, ayudó a relacionar y crear vínculos a ambos lados de la brecha que dividía el arte español. Otra exposición que se centraba en el arte del exilio, por fin desde un análisis estético fue: *Después de la alambrada. El arte español en el exilio (1939-1960)*, comisariada también por Jaime Brihuega en 2009 en Zaragoza.

<sup>11</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 13.

<sup>12</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 10.

<sup>13</sup> El trabajo de recuperación más conciencioso de la obra y la vida de Luis Quintanilla se lo debemos sin lugar a dudas a la historiadora del arte Esther López Sobrado, destacando su magnífica labor académica y su esfuerzo para recuperar la obra perdida de Quintanilla, así como su empeño por publicar las memorias del artista y devolverle así su valía artística.

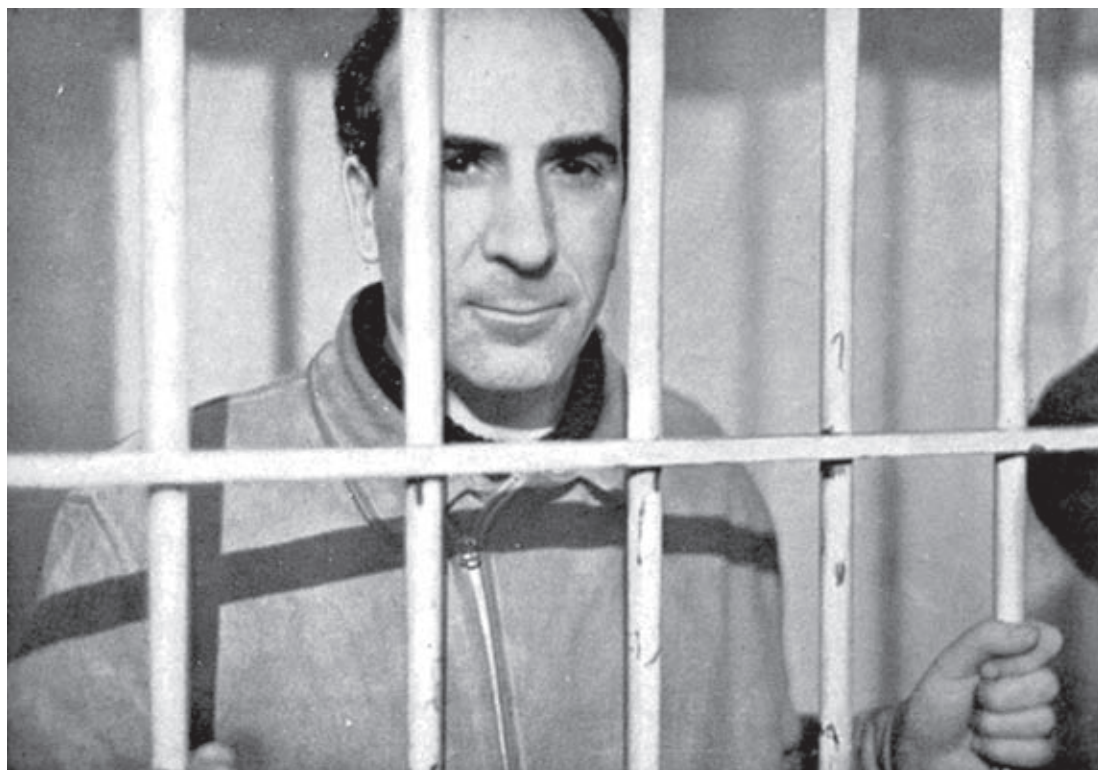


Fig. 1. Luis Quintanilla encarcelado en La Modelo de Madrid en 1934.  
(Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).

vimientos estéticos lo alejan en cierta medida de ese conservadurismo propio del academicismo español más rancio. Quizás debido a esa vitalidad tendente hacia una particular intensidad de vivir, Luis se hace boxeador en París y deja de lado por un tiempo la pintura, hasta que, por fin, parece que es una prostituta de Montmartre, la que consigue hacerle recular y regresar a sus originales intereses pictóricos.<sup>14</sup> De la vida bohemia parisina se desliza luego hacia la Alemania expresionista previa a la Primera Guerra Mundial, una estancia que mostrará más tarde su impronta en algunos dibujos de líneas grotescas.

De vuelta a España, Quintanilla, como intelectual de su tiempo, frecuenta las tertulias y tabernas del Madrid de principios de siglo, donde hace amistad con figuras como Luis Arquistáin o Juan Negrín, y recorre España retratando con vocación documentalista las tradiciones populares y el folclore nacional. No parece casualidad que al volver a París, ahora el de entreguerras, sea con Ernest Hemingway con quien establezca los lazos más fuertes, dada su aparente afinidad a la hora de entender y sentir la vida. Si Alemania y Francia ya habían estado entre sus destinos, en 1924 decide entonces trasladarse a Florencia con una beca de la Junta de Ampliación de Estudios en el Extranjero para aprender a pintar al fresco, lo que también le permite presenciar, abrumado, la ascensión del fascismo en Italia, algo que, sin duda, lo pondrá en alerta y consolidará su compromiso social y político.

Precisamente regresa a España cuando la revolución de 1934 derivó en el encarcelamiento de muchos afiliados al PSOE, entre los que se encontraba el propio Quintanilla (Fig. 1). Este

<sup>14</sup> LÓPEZ SOBRADO, Esther. *La España negra de Franco*, Madrid, MNCARS, 2009, p. 10.

hecho fue un punto de inflexión en el devenir de la propia historia española que anunciaba, si no era ya evidente, el ambiente discrepante de un país en constante tensión. Hay gente, poca ciertamente, que es capaz de sentir la relevancia y trascendencia de los acontecimientos de una época; se trata de gente con una sensibilidad especial por su tiempo y que, en su afición histórica, deciden además dejar una huella indeleble de aquello que consideran necesario rescatar para la eternidad, evitando de este modo que se pierda por las entretelas del tiempo.<sup>15</sup> Quintanilla fue una de estas personas tan poco habituales pero tan necesarias y, en su encierro en La Modelo de Madrid, durante 1934, dejó buena constancia de ello.

### Huellas, testimonio

Durante el tiempo en el que Quintanilla estuvo preso, sus amigos Hemingway y John dos Passos organizaron una exposición en la galería Pierre Matisse de Nueva York, dando relevancia internacional y denunciando esta injusta situación para así pedir su liberación. En el texto del catálogo de la exposición, Dos Passos, entre otras cuestiones, deseaba explícitamente que «Mr. Lerroux» al menos hubiera otorgado a Quintanilla papel y unos lápices para poder pintar.<sup>16</sup> Y, aunque con toda probabilidad no fuera el propio Lerroux quien facilitó los lápices a nuestro artista, lo cierto es que de una forma o de otra se hizo con ellos y realizó una serie de dibujos trascendentes que posteriormente serían conocidos como *La cárcel por dentro*. Julián Zugazagoitia, ministro de interior de la República durante la guerra civil, prologó la publicación de los mismos y, entre sus palabras, merecen ser destacadas aquellas donde menciona que «la actualidad de estos dibujos es una actualidad consignada a la historia (...) [Quintanilla] proyecta su obra con ambición legítima, para mañana ¿en qué medida está lograda, en los dibujos de la cárcel, esa ansiedad de futuro?».<sup>17</sup> La mirada lúcida de quien había estado cautivo junto a Quintanilla en La Modelo enfatiza la relevancia de esta serie por ser huella y testimonio gráfico de un momento clave en la historia de España; imágenes que piensan y que se orientan y repliegan hacia un futuro expectante.

La serie de la cárcel refleja la pulsión documental del artista que parece perseguir una representación absoluta a través de una multiplicidad de dibujos descriptivos. En ellos se reflejan, incluso, las situaciones más escatológicas, aquellas que cualquiera querría dejar pasar o invisibilizar; él las pinta desde la mayor naturalidad, proyectándolas hacia la eternidad. *Lo inevitable* (Fig. 2), uno de los dibujos de la serie, es muestra de la honestidad y franqueza testimonial del artista, que huye de cualquier atisbo épico o heroico del hecho de haber sido encarcelados por hacer la revolución, y simplemente muestra la arrolladora realidad del momento en que un preso tiene que defecar mientras otro está enfrente con un plato vacío entre sus manos.

Con la serie de *La cárcel por dentro*, además, Quintanilla evita precisamente uno de los peores efectos que tiene la cárcel, la negación del sujeto, ya que lo que los dibujos consiguen

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter, citado en MATE, 2006, p. 19.

<sup>16</sup> La cita en inglés dice así: «We can only hope that that honorable ex-republican, ex-radical, ex-firebrand, Mr. Lerroux, is letting Quintanilla have pencils and paper». DOS PASSOS, John. Catálogo para la exposición en la galería Pierre Matisse, Nueva York, 1934. Disponible en: <http://www.lqart.org/textfold/excerpts.html#contrib> [Consultado: 3/11/2012].

<sup>17</sup> ZUGAZAGOITIA, Julián. *La cárcel por dentro*, 1935. Reeditado como facsímil, Fundación José Barreiro, Oviedo, 1995.



Fig. 2. *Lo inevitable*. Dibujo perteneciente a la serie *La cárcel por dentro* que el artista realizó durante su encierro en La Modelo en 1934 (Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).



Fig. 3. Dibujo de la serie *Franco's Black Spain* (Barcelona, 1938) donde la representación de los victimarios de la Guerra Civil Española es satírica y grotesca. (Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).

es humanizar a cada uno de los presos políticos al ser retratados uno por uno, con su nombre y apellidos como título original de cada obra. Desde Largo Caballero, pasando por Companys, Antonio el minero, Ordoñez el estudiante hasta Santiago Carrillo. Lo que se elude de esta forma es la ignominia de la uniformidad y la homogeneización carcelaria, los dibujos resisten mediante el arte los mecanismos disciplinarios ejecutados en ese tipo de institución, devolviendo en parte el sentido y la razón a unos presos que compartían unos mismos ideales.

Tampoco falta la ironía en esta serie en donde la representación de una escoba y un par de zapatos viejos se titula *Decoración*, o donde las ratas se muestran como compañeras y forma de divertimento. Aunque, por supuesto, no quedan ausentes escenas de *Melancolía*, soledad y frío. Lo que de estas imágenes se desprende claramente es el deseo de Quintanilla de abarcarlo todo con su mirada; tentativas de una representación no metonímica de la realidad, sino todo lo contrario; su intención fue no dejar «fuera de cámara» ni siquiera el elenco de miradas tristes, sinceras, parcas o perdidas que, desdibujadas en sus trazos concisos, clamaban libertad.

La exposición de la galería Pierre Matisse tuvo su efecto y en el año 1935 Quintanilla fue liberado. Pero además, esa exposición, que recordemos albergaba los dibujos de las clases populares españolas y de su cultura, posibilitó la visibilización fuera de sus fronteras de otra España, alejada de las arquetípicas imágenes de mantillas y toreros.<sup>18</sup> Aquí, Quintanilla radio-

<sup>18</sup> La cita completa y en inglés dice así: «Here's something very different from the export-Spain of the art galleries and cruise folders. No high combs or modish mantillas or singers of La Violetera dressed up for Holy Week. Here are the back lots, the cheap whores, the beggars and bootblacks, and the new business men greedy for power. This stuff of Quintanilla is different, too, from the work of the brilliant Spaniards of the school of Paris». DOS PASOS, 1934. Disponible en: <http://www.lqart.org/textfold/excerpts.html#contrib> [Consultado: 3/11/2012].

grafía casi antropológicamente a una parte de España, a la vez que la libera de su estereotipada identidad, ya sea desde la cotidianeidad de sus lugares, cafés, teatros o la misma calle, desde sus oficios, bailes y etnias hasta la sensualidad, los paisajes aleatorios o el simple interior de un autobús; todo, eso sí, desde una estética a veces cercana al expresionismo de origen alemán.

El retrato de La Modelo de Madrid fue solo el comienzo de toda una serie de creaciones que documentarían y arrojarían luz sobre los espacios más oscuros e inaccesibles de nuestro pasado. Estos documentos históricos pueden ser entendidos como huellas extraviadas a lo largo del tiempo, despojos abandonados que, sin embargo, también deberían formar parte del imaginario colectivo español, deviniendo vitales artefactos de memoria.

La guerra fue otro de los acontecimientos que quedarían para siempre fijados en los dibujos del artista santanderino. Quintanilla, bajo la aprobación de Negrín y enmarcado en la fuerte política propagandística republicana, recorrió el frente para documentar las atrocidades que la guerra había traído a España. El trazo fino de los dibujos, casi translúcidos y semiborrados, parecería reflejar la pérdida de fuerza del pintor que retrata impasible las calamidades del frente, la destrucción en Madrid o los muertos apilados, con esa devaluación de la vida que origina la guerra, como los heridos de mirada absorta en hospitales decrepitos sin lugar para la esperanza. Parece, sin embargo, que con esa pretendida objetividad lo que se busca, y demuestra, es que no es necesario añadir nada más a una realidad de por sí atroz.

Mientras tanto, en pleno campo de batalla y a punto de atravesar la línea del Ebro, Hemingway trataba de escribir una introducción para la publicación donde se editarían los dibujos de la guerra de Quintanilla, y que llevaría por título *All the brave*. Decía, que «una cuestión extraña sobre la guerra es que destroza los viejos tiempos [...] los recuerdos son finalmente machacados, como también lo son los edificios. Los viejos tiempos y los viejos amigos se han ido y la nostalgia es algo sobre lo que tú lees en los libros»,<sup>19</sup> reflexionaba así acerca de la insensibilización y la anestesia de los combatientes producto del conflicto armado y del olvido que genera la guerra, ya que la destrucción no es solo una cuestión material, sino también cognitiva y afectiva.

La guerra fue también el tema central de los paneles que Quintanilla pintó para el Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, que, sin embargo, nunca llegaron a exhibirse en ese contexto por la derrota republicana.<sup>20</sup> El políptico, denominado a posteriori *Ama la paz y odia la guerra*, no tuvo verdaderamente fortuna crítica y en los años cuarenta se le perdería definitivamente la pista. La falta de relevancia artística de los paneles, pareció, eso sí, ser suplida por la historia un tanto morbosa de su recuperación en los años noventa, aunque en ese punto me detendré más adelante.

Sin lugar a dudas, una de las series de mayor relevancia artística e histórica del pintor fue su célebre *Franco's Black Spain*, donde la influencia de su paso por Alemania y la aproximación

---

<sup>19</sup> La cita original dice así: «a strange thing about the war is that it destroys the old days. Each day wipes out each other day and by the time you have two or three hundred days of it in the same scene where once you lived in peace, the memories, finally, are as smashed as the buildings. The old days and the old people are gone and nostalgia is something that you read about in books». HEMINGWAY, Ernest. *All the brave*, New York, Modern Age Books, 1939, p. 11.

<sup>20</sup> Véase al respecto el artículo de Idoia Murga Castro, en donde se recopilan y reconstruyen todos los datos inéditos en torno al proyecto frustrado del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939. En MURGA CASTRO, Idoia. «El Pabellón Español de 1939: un proyecto frustrado para la Exposición Internacional de Nueva York», *Archivo Español de Arte* (Madrid) LXXXIII, 331 (julio-septiembre 2010), ISSN: 0004-0428, pp. 213-134.



Fig. 4. Dibujo de la serie *Franco's Black Spain* (Barcelona, 1938) en el que se muestra explícitamente la violencia sexual contra las mujeres como terrible arma consustancial a cualquier guerra. (Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).



Fig. 5. Dibujo de la serie *Franco's Black Spain* (Barcelona, 1938) donde quedan documentadas las fosas comunes. (Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).

a la pintura de Grosz, unido a la tradición grotesca española, lo relaciona directamente con la estética goyesca, pero también con Gutiérrez Solana, Zuloaga o su coetáneo Antonio Rodríguez Luna. Parece ser que pintó estos dibujos a tinta en la Barcelona de 1938, al término de su periplo por el frente y poco antes de partir definitivamente para EE.UU., en donde no serían publicados hasta 1946. En ellos subyace la ira y el horror, la indignación profunda y devastadora hacia la guerra y el fascismo; estos dibujos son un grito de denuncia y abnegación, donde la objetividad ha dado paso ya a una deformación grotesca y subjetiva del mundo, encerrando, a mi juicio, la aportación más impactante y trascendente de toda su producción artística.

*Franco's black Spain* es un retrato satírico de los victimarios del Fascismo y subraya el interés de su autor por registrar la angustia de las víctimas y señalar la barbarie de los verdugos.<sup>21</sup> Y digo fascismo y no franquismo porque trasciende las fronteras españolas, dejando espacio también para el *fascio* italiano y el nazismo alemán. De hecho, uno de los dibujos muestra a un general Franco reducido en proporciones, siendo llevado de una cadena enganchada a su nariz por un agente de las SS nazi como un esbirro ridículo y patético (Fig. 3). Esta imagen no resultaría tan impactante y contemporánea si no tuviéramos en cuenta que, tras la guerra, la maquinaria propagandística del Régimen se esforzó en construir una imagen del dictador como si de

<sup>21</sup> FUENTES, Elvis. En *El nexu español* (catálogo de la exposición), Nueva York, Instituto Cervantes y Museo del Barrio, 2009, p. 115-118.

una figura *cuasi* divina se tratara, intocable y magnífica y en donde la censura imposibilitaría además cualquier atisbo de contraimagen o crítica; un *generalísimo* mayestático y sin fisuras protegido por la represión y la violencia del franquismo. Por eso resulta tan necesaria esta obra de Quintanilla, al quebrar ese imaginario impuesto por la fuerza bruta y revelar al dictador como un monigote absurdo y ridículo. Pero la obra va aún más allá, al mostrar, entre otras cosas, los devaneos sexuales entre los propios fascistas italianos en probables orgías nocturnas bañadas en alcohol, las torturas a presos por simple divertimento, los fusilamientos de profesores y campesinos, los saqueos y botines, o al propio catolicismo hecho parodia de sí mismo e incluido en este elenco del horror como uno de sus mayores responsables. La representación del victimario no se queda, sin embargo, en una simple imagen impersonal o colectiva, los retratos humillantes de los generales Queipo de Llano y Mola son buena prueba de ello.

Por otro lado, algunos de estos dibujos se centran en la violencia física y sexual contra las mujeres, especialmente por parte de las tropas formadas por «moros» (Fig. 4). Las imágenes son demoledoras. Una denuncia gráfica de una realidad que trasciende al conflicto bélico español y que es un triste denominador común de toda guerra, además de invisible y silenciado, que Quintanilla tuvo el valor de enfatizar mediante el arte, creando una de las mejores y más sinceras críticas que de ello se han podido ver. Solo por esto, el artista ya merecería un reconocimiento especial. Pero no se queda ahí, los dibujos donde están representadas las fosas comunes llenas de cuerpos sin vida no pueden ser más desgarradores, más aún por lamentablemente actuales, algo que, como mínimo, debería servir de revulsivo ético y moral (Fig. 5). Que las fosas aquí representadas sigan hoy día cerradas da cuenta de que a la barbarie del franquismo le ha seguido la barbarie del olvido y del silencio.

### El sentir(se) exiliado

Como decíamos, Quintanilla llega a Nueva York en 1939, aunque, como se sabe, finalmente hubo de permanecer más tiempo en EE.UU., exactamente hasta 1958 cuando marcha a Francia. Al contrario que los otros artistas españoles en Nueva York,<sup>22</sup> el de Santander cumple con lo que se ha querido ver como el prototipo de exiliado político, un hombre muy comprometido ideológicamente que deseará por encima de todo volver a su tierra natal y que definirá su identidad en base a su situación de desarraigo. Lo cierto es que la dinámica del contexto neoyorkino, a pesar de haber sido este uno de los núcleos receptores más fecundos de la cartografía del exilio,<sup>23</sup> más que propiciar la expresión artística específica de cada identidad, lo que buscaba era la eclosión de un nuevo arte que fuese «genuinamente americano».<sup>24</sup> Esta situación era ciertamente poco favorable para Quintanilla, quien tenía una clara formación entre novecentista, postcubista, y realista social,<sup>25</sup> lo que, sin embargo, no le supuso *a priori*

<sup>22</sup> A diferencia de otros países, y por una serie de diferentes y diversos factores, el exilio español en EE.UU. fue mucho más disperso y su contenido político e ideológico fue palpablemente menor que en otros países como, por ejemplo, en el paradigmático caso de México.

<sup>23</sup> MURGA CASTRO, Idoia. «Pintura española y danza americana. Escenógrafos en Nueva York», en M. Cabañas. *et al.* (coord.), *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010, p. 51.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> BONET, Juan Manuel. En *El nexo español* (catálogo de la exposición), Nueva York, Instituto Cervantes y Museo del Barrio, 2009, p. 66.

un impedimento para desenvolverse con facilidad en la nueva urbe,<sup>26</sup> alcanzando un cierto reconocimiento social y profesional.<sup>27</sup>

Uno de los elementos que evidencian la ligazón de Quintanilla con el sentir propio de la figura del exiliado español, fue el uso de la figura de don Quijote en uno de sus proyectos, ya que este representativo icono español había sido asimilado por ese colectivo dado su carácter idealista, épico y, por supuesto, migrante.<sup>28</sup> De este modo, en septiembre de 1940 se va a Kansas City durante un año a realizar el mencionado proyecto, titulado *Las andanzas de Don Quijote y Sancho Panza en el mundo del siglo xx*. La originalidad del mismo radica en el uso actualizado de esta figura para criticar el ascenso de los totalitarismos. Puede que Luis Quintanilla no fuese un vanguardista dado a la experimentación artística y conceptual, pero su mirada era compleja. El simbolismo<sup>29</sup> de sus representaciones hace que establezcan puntos de fuga que trascienden al caballero andante, y resignifican su figura para dotarlo de una crítica y una reflexión de corte ideológica y actualizada. Su división entre el mundo ideal de Sancho Panza y don Quijote confrontados con el mundo real, dan cuenta de que Quintanilla, no solo era muy consciente de la situación bélica internacional, sino que vivía en EE.UU. pero con la mirada puesta sobre Europa.

Nueva York, por otro lado, se mostraba ante los ojos de los artistas exiliados, como el nuevo epicentro de la creación artística mundial, motivo por el que se concentraron allí una multiplicidad de artistas españoles que dan cuenta fehaciente de la heterogeneidad del exilio artístico español. Nueva York resulta ser, por tanto, un campo de estudio perfecto para comprobar que la figura del exiliado español no debe encorsetarse en modelos reduccionistas o prototípicos, que traten de definir la identidad y la producción artística en base única a su condición de refugiado. La diversidad de relatos dispares incluye figuras de la talla de Julio de Diego o José de Creeft, que se encontraban ya en EE.UU. desde los años veinte, o la peculiar historia de Eugenio Fernández Granell, quien pasó por Santo Domingo, Guatemala, Puerto Rico y EE.UU., y que tuvo que huir, no solo de Franco sino de Trujillo, por no hablar de la desconocida figura de Miguel Marina, o de las de Vela Zanetti o Joan Junyer, quienes antes de ir a Nueva York estuvieron también en Santo Domingo. José Guerrero, quien ni siquiera podría considerarse como exiliado, fue, junto a Esteban Vicente, los que mejor se adaptaron al panorama artístico de la ciudad bajo la estética del expresionismo abstracto. Pese a que este no

---

<sup>26</sup> Nueva York, que estaba paulatinamente sustituyendo a París como capital cultural y artística mundial, en su transformación, buscaba construirse una imagen o estilo específico con el que identificarse y autodenominarse. Este entendible deseo fue plenamente conseguido con el surgimiento y auge en la década de los cuarenta del expresionismo abstracto *americano*. Lo cierto es que, finalmente, este hecho traería problemas a Quintanilla, quien no comulgaba en absoluto con la estética de dicho movimiento.

<sup>27</sup> Como decimos, los primeros años de exilio resultaron ser muy buenos para el pintor. Además de contraer matrimonio con Janet Spair, con la que tuvo a su hijo, Paul, profesionalmente hablando fueron años productivos y muy polifacéticos donde, además de trabajar como fresquista, ilustrador, grabador, escritor, memorialista, ceramista, autor teatral o escenógrafo, publicaría *All the brave*, y expondría en la Galería Pierre Matisse, en el MoMA, así como en la Associated American Artists Gallery. En LÓPEZ SOBRADO, 2009, p. 12.

<sup>28</sup> Véase al respecto CABAÑAS, Miguel. «Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México», en M. Cabañas *et al.* (coord.), 2010, pp. 25-50.

<sup>29</sup> En este sentido, y a pesar de alejarse de la línea de las obras que se están analizando en el presente artículo, me gustaría resaltar, por su humor y atractivo simbólico, la serie de retratos que Luis Quintanilla realizó a algunos escritores *como ellos se ven a sí mismos*, de modo que retrata a Steinbeck como una serpiente, a Elliot Paul como un picador o a John dos Passos como un pintor «dominguero» e, incluso, llegó a realizar un autorretrato representándose a sí mismo como Juan Bautista decapitado.

sea el objetivo del presente texto, me gustaría aprovechar para lanzar la idea de la necesidad de analizar críticamente e interpretar el exilio español en Nueva York en toda su complejidad, dentro de lo que debería ser un estudio pormenorizado que, además, permita que todos estos artistas sean incluidos en los relatos de la historia del arte español del siglo xx.<sup>30</sup>

Podrían señalarse muchas más obras e iniciativas tanto artísticas como literarias del artista pero, como ya decía al comienzo del texto, quería resaltar especialmente aquellas que pudieran funcionar como artefactos de memoria, es decir, aquellas que, como meta-relatos plásticos, hablan de España desde la problemática mirada, siempre borrosa y distante, del sentir exiliado. Y es que recuperar a estos artistas no debería quedar solo en musealizar su producción, sino que, más allá de reivindicarlos con su obra, deben ser reflexionados e interpretados para integrarlos en un relato general.

En este sentido, es importante recordar el punto de inflexión y frustración, que supuso, tanto para Quintanilla como para muchos de los exiliados españoles, el final de la Segunda Guerra Mundial en el año 1945. Al vergonzoso (y relativo) pacto de no intervención entre Francia, Gran Bretaña y EE.UU. durante la Guerra Civil española, habría de sumársele el abandono del país a su suerte de una dictadura militar de corte fascista, después de haber liberado al mundo, en un supuesto acto heroico de la amenaza nazi. Este año supuso, por tanto, el fin de cualquier esperanza de vuelta a su tierra natal para muchos de los exiliados. Si al comienzo del exilio, este colectivo había conseguido transmutar el fracaso o la derrota de las armas en una victoria moral<sup>31</sup> y había reforzado su identidad, enmarcándola dentro del proyecto internacional de la lucha contra el fascismo, y dotándose así de un sentido y una razón de ser, en 1945 todo se esfumaba y el sinsentido volvía a apoderarse de sus vidas. Ya no se trataba únicamente de haberlo perdido todo por una causa fallida, sino que esta nueva situación significaba también su olvido y total desamparo, recordando aquella frase de Alberti que decía *¿y quién se acordará de mí?*<sup>32</sup>

Quintanilla reflejará perfectamente esta sensación de frustración y nostalgia propias de 1945 al embarcarse en la realización de toda una serie de pinturas de paisajes solitarios y fríos, y de interiores vacíos y llenos de ausencia que pinta durante casi toda una década; alegorías de la melancolía que suponen, al fin y al cabo, el retrato de la soledad y el silencio de un país migrante (Fig. 6).

Animado por su amigo Luis Araquistáin, con quien mantenía una asidua correspondencia, Quintanilla marchó a Francia en 1958, en un intento por estar cerca de España y esperar pacientemente el momento de poder volver. Durante los primeros años en París consigue exponer y vender su obra pero, ciertamente, y tras la muerte de su amigo, todo se le hace más complicado y, según conocidos suyos, incluso pasaría bastantes calamidades.<sup>33</sup> Por fin, en 1975, tras

<sup>30</sup> Javier Pérez Segura también aprovechaba el texto que dedicó a la exposición comisariada por Jaime Brihuega para señalar la importancia de estudiar los artistas exiliados en el contexto neoyorkino en mayor profundidad. En PÉREZ SEGURA, Javier. «Otros horizontes del exilio español: los países del Caribe y Estados Unidos», en *Después de la alambrada. El arte español en el exilio 1939-1960* (catálogo de la exposición), Universidad de Zaragoza, 2009.

<sup>31</sup> ALTED, 2006.

<sup>32</sup> ALBERTI, Rafael, citado en MAEDING, Linda. «Crónicas de la pérdida. Temas y motivos en la literatura autobiográfica del exilio alemán español» en M. Cabañas *et al.* (coord.), 2010, p. 307.

<sup>33</sup> Parece ser que la vida en París, sobre todo la de los últimos años, fue bastante solitaria y dura. Vivía en el palomar de un edificio, como él mismo decía, y comía en una taberna donde el dueño muchas veces le fiaba la comida. Su amigo, el padre Onaindía, le ayudaría económicamente en varias ocasiones. Solo vivía de vender cuadros, lo que le dejaba en una precaria situación. Todos estos datos han sido extraídos del documental sobre el artista titulado, *Los otros Guernicas*, y dirigido por Iñaki Pinedo en 2010.



Fig. 6. *Otoño en Woodstock*. Óleo perteneciente a la serie de paisajes e interiores que el artista realizó durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta en esta región americana. (Reproducción autorizada por Paul Quintanilla).

la muerte del dictador, consigue regresar y verá, al menos, los preparativos de la retrospectiva que se le iba a dedicar y que se inauguraría dos meses después de su fallecimiento.

El olvido es una forma de destrucción, de la misma manera que la destrucción es una forma de olvido. Resulta bastante sintomático que la mayor parte de la obra de nuestro artista ya no exista, ya que prácticamente todos los murales que había realizado en España fueron destruidos durante o después de la guerra.<sup>34</sup> Es decir, que no existe rastro alguno de aquello que produjo en España antes de partir, sobreviviendo únicamente lo que consiguió marcharse con él, lo que con él se exilió. No parece sino que la obra de Quintanilla bien pudiera ser leída como la tétrica metáfora de la República, ya que aquella parte que se quedó en España fue destruida y, por tanto, desaparecida, mientras que aquella que consiguió huir y salvar su existencia en el exilio, sufrió, por otro lado, el crimen hermenéutico del olvido.

<sup>34</sup> Desde los lunetos para el Palacio de Liria, hasta los once frescos realizados para el monumento a Pablo Iglesias en el Parque del Oeste, pasando por los que llevó a cabo para el Consulado de España en Hendaya, o los del Pabellón de Gobierno de la Ciudad Universitaria, todos fueron destruidos (a excepción del que en 1931 realizó para la entrada del Museo de Arte Moderno de Madrid). Quintanilla siempre tuvo muy presente esta ausencia, algo de lo que Hemingway dejó constancia al reproducir una conversación que tuvo con el pintor que decía así: «Destroyed,» he said. «No, Ernesto, let's not talk about it. When a man loses all his life's work, everything that he has done in all his working life, it is much better not to talk about it» En HEMINGWAY, Ernest. Catálogo para la exposición en el New York Museum of Modern Art, 1939. Disponible en: <http://www.lqart.org/textfold/excerpts.html#moma> [Consultado: 12/11/2012].

## La memoria superviviente

Como es bien conocido, los paneles de *Ama la paz y odia la guerra*, que Quintanilla realizó en Nueva York para el frustrado Pabellón Español de la Exposición Internacional del 39, y a los cuales se les perdió la pista en los años cuarenta, aparecieron en los noventa en un cine porno gay de la ciudad; una rocambolesca historia que no debe alejarnos de lo importante, que sería más bien preguntarnos por qué una vez que los paneles fueron por fin encontrados, traídos a España y restaurados, gracias al empeño de algunos investigadores e instituciones locales, las instituciones culturales estatales no les prestaron la menor atención.<sup>35</sup>

Salvando las distancias, *Ama la paz y odia la guerra* supuso un encargo análogo al que en 1937 se le hizo a Picasso y por el que realizó su célebre cuadro de *Guernica*. No sé si más allá de la obvia diferencia artística entre ambas creaciones, así como que la de Quintanilla nunca pudo ser expuesta en su destino original,<sup>36</sup> puedan existir otros motivos para que uno haya sido convertido en icono e imagen de España, mediatizado y reproducido hasta la saciedad, mientras que el otro ni siquiera haya sido expuesto en alguna exposición nacional. Quizás la instrumentalización que se hizo del *Guernica* durante la transición española, cuando el cuadro se vació de todo contenido político y abiertamente se descontextualizó, pueda tener algo que ver.<sup>37</sup> Lo cierto es que la recuperación de la figura de Luis Quintanilla que se ha hecho en España es bastante escasa y exclusivamente local.<sup>38</sup> La cuestión a plantear, aún dejando abierta la respuesta, sería, ¿hasta qué punto esta situación es producto de unas determinadas políticas oficiales de la memoria cultural, y en base a qué se establecen estas políticas? Resulta preocupante que después de haber sobrevivido a la guerra y al exilio, tanto estos paneles de *Ama la paz y odia la guerra*, como en general toda la creación de Quintanilla no haya sobrevivido, sin embargo, a las políticas públicas de la memoria.

Por concluir y recapitular lo que este texto pretende, además de lanzar al aire la cuestión de las motivaciones y usos de la memoria por parte de las instituciones culturales de este país, es, en último extremo, acercar el estudio del exilio artístico a los estudios de la memoria, mediante un análisis en profundidad de algunas de las obras de Luis Quintanilla que se han seleccionado por su capacidad para funcionar como artefactos de memoria dada su temática o

---

<sup>35</sup> Los paneles fueron recuperados gracias al empeño de investigadores como la ya mencionada Esther López Sobrado y a la financiación aportada por la Universidad de Cantabria. Es en los años noventa cuando se descubre que el políptico había estado todo este tiempo en un cine porno gay del Greenwich Village, en un local que antaño había sido sede de asociaciones antifascistas y que después se reconvertiría en un cine de culto de la *beat generation* conocido como *Bleecker St. Cinema*. Después de muchas negociaciones, los frescos llegan por fin a Santander en febrero de 2007.

<sup>36</sup> En cambio, sí se exhibieron en una exposición que se le dedicó en la Associated American Artists. En MURGA CASTRO, 2010, p. 225.

<sup>37</sup> Recordemos las palabras de Carmen Giménez, directora de exposiciones del Ministerio de Cultura a principios de los años ochenta, cuando, eufórica, reconocía en sus declaraciones las motivaciones de su actitud frente al arte, afirmando que «hoy, donde afortunadamente el arte político ya no está de moda, es urgente repensar una política del arte», en *Ejercicios de memoria*, Lleida, Centre d'art La Panera, 2011, p. 71.

<sup>38</sup> Aunque este no sea el caso exactamente, sí parece interesante recuperar las palabras de Julián Díaz Sánchez a colación de las políticas culturales locales, cuando decía que «en España, una de las cosas más llamativas del fenómeno ha sido la manía localista que se ha apoderado de los estudios sobre arte y cultura; de aquí resulta, en ocasiones, una historia del arte que recupera a los artistas del exilio en ámbitos exageradamente locales, con intenciones sobre todo hagiográficas, y, en demasiadas ocasiones, convenientemente despojados, para no ofender, de su perfil ideológico original». En DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 13.

su motivación. Recuperar el exilio es fundamental, pero también interpretarlo e inscribirlo en los procesos y prácticas de la memoria colectiva y cultural. En este sentido, las obras de Luis Quintanilla, además de albergar valor artístico *per se*, aumentan este valor dada su actualidad. De hecho, bastaría con recordar aquellos dibujos de las fosas comunes, o aquellos otros donde se refleja la violencia sexual contra las mujeres durante la guerra, aunque también los de la cárcel y la contienda que, en su impulso documentalista, devienen huellas de un momento clave en la historia de España a través de una mirada que, recordemos, recorrió el frente de punta a punta. Por no hablar también del retrato libre de estereotipos de España que, unido a las otras series mencionadas y expuestas en EE.UU., ayudaron a difundir en suelo estadounidense otras versiones de España, de su gente, de su historia y de la propia causa republicana. Pero esta capacidad no se queda en la mera descripción, ya que los paisajes alegóricos de la melancolía y la nostalgia proyectan sobre la memoria, la soledad y el silencio del exilio.

En cualquier caso, y aceptando la idea de que «saber más sobre un artista exiliado debería suponer saber más sobre el exilio»,<sup>39</sup> lo que este texto pretende es precisamente eso, añadir un poco de luz y significado sobre un pasado *in-significante*, ya que si el olvido es un crimen hermenéutico, entonces lo deseable sería dotar a ese pasado de *significante* y de sentido. Quizás desde la academia, se pueda además llamar la atención de las políticas públicas y de las instituciones culturales estatales para que esa recuperación del sentido sea total, es decir, para que la obra, no solo de Quintanilla sino de todos los exiliados, devenga, al fin y al cabo, una memoria superviviente.

---

<sup>39</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, 2005, p. 12.

# LAZOS Y ENSANCHES DEL ARTE ESPAÑOL A TRAVÉS DEL EXILIO DE 1939. EL CASO DE CUBA<sup>1</sup>

MIGUEL CABAÑAS BRAVO  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid.

El arte del Caribe siempre ha mostrado una intensa variedad, fruto de la multiplicidad cultural de su procedencia. En paralelo, como recientemente ha remarcado en Nueva York la triple exposición *Caribe: Encrucijada del Mundo (Caribbean Crossroads of the World)*,<sup>2</sup> esa misma diversidad que lo caracteriza también se nos presenta como una gran red de lazos culturales e intercambios, de la que forman parte sustancial los artistas llegados desde Europa con la emigración y el exilio. Y, en esta dimensión del variado sustrato artístico caribeño, un aporte importante —y por el que a menudo se ha pasado demasiado deprisa— ha sido el de los artistas españoles llegados con el exilio de 1939. Un exilio, por otro lado, en el que no todo fueron desventuras e infructuosidades, en especial en su faceta de extensión y diálogo de lo cultural y artístico.

De hecho, gracias al incremento del interés y el avance en los estudios sobre las migraciones y la memoria histórica, cada vez se va teniendo una idea más precisa y perfilada sobre el ancho papel difusor y enriquecedor que correspondió a estos errantes artistas de 1939 en la proyección y circulación de la idea y práctica del arte en sus diferentes contextos. Papel que, a la larga, en mayor o menor grado formó redes de intercambio y fue fuente de beneficios tanto para el país de procedencia como —más habitualmente— para los de arribo, aunque tales dimensiones y beneficios no siempre sean fáciles de estructurar y calibrar.

Estas nuevas redes de intercambio y enriquecimiento artístico, además, desde nuestro punto de vista, en principio comportaron una amplificación o ensanche en el desarrollo del arte que se venía haciendo en la España de los años treinta;<sup>3</sup> ensanche que tuvo diferentes evoluciones,

---

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *Tras la República: Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (PN. I+D+i, ref. HAR2011-25864).

<sup>2</sup> Realizada por El Museo del Barrio, el Queens Museum of Art y The Studio Museum in Harlem (junio 2012-enero 2013).

<sup>3</sup> Desde hace tiempo venimos insistiendo, en diferentes trabajos dedicados al exilio y las mudanzas de estos artistas peregrinos, en que, pese a lo lamentable y obligado por las circunstancias, el resultado de sus aportes no puede contemplarse, como durante tanto tiempo quiso verlo la historiografía española, como una pérdida o amputa-

inscripciones e incidencias dependiendo no solo del país de acogida y las características de su medio artístico-cultural, sino también de lo numeroso y activo del conjunto de compatriotas y colegas arribados y las facilidades para su instalación y desenvolvimiento en cada país.

Pero centrándonos en el exilio en los países latinoamericanos, derrotero al que previamente se suman factores como el del apoyo y la atracción de los lazos familiares y de afinidad cultural con lo español, hallaremos los destinos en los que recalaron la parte más considerable de estos republicanos españoles errantes, cuyos intercambios culturales también hicieron surgir diferentes redes artísticas. Sin embargo hay que diferenciar, pese a las afinidades idiomáticas y culturales compartidas, entre las recepciones e instalaciones en conjuntos amplios de exiliados en países grandes, estables y con mayores recursos, como en el caso de México, Argentina, Venezuela, Chile o Colombia, y los más reducidos arribos —con frecuencia muchos convertidos solo en tránsitos o asientos frustrados— en otros países más pequeños, con escasas posibilidades y a menudo terciados por frecuentes vaivenes en sus planteamientos socio-políticos. Este fue el caso de la mayoría de los países del Caribe, entre los que queremos centrar nuestro análisis en Cuba, receptor que ejemplifica bien no solo la incidencia de los fuertes lazos culturales previos, sino también las limitaciones en la llegada de creadores exiliados y el entrecruzamiento de aspiraciones, acomodos y posibilidades; factores que, como en el resto de los países caribeños, se suman en su escena artística a la abultada variedad de estilos imperantes y la preocupación por temas como la etnia, el exotismo o las migraciones.

Así, nuestra propuesta, de mera aproximación al tema, abordará primero las características del medio artístico-cultural cubano receptor y la incidencia del arribo de los artistas españoles de este exilio, con especial atención hacia los avances en su estudio, la identificación de protagonistas, las agrupaciones de españoles, los cauces de promoción artística, la enseñanza del arte y la procedencia de los encargos y demanda artística. Analizará luego la evolución de la presencia y aportaciones de estos artistas españoles a lo largo de cuatro períodos o momentos importantes en la historia cubana (durante la segunda guerra mundial, la segunda mitad de los años cuarenta, la dictadura de Batista y a partir del triunfo revolucionario de 1959), señaladamente en relación a los sectores creativos en los que más destacó su incidencia, como las artes plásticas, la arquitectura, la escenografía, el mundo editorial o el cine.

### **La escena artística cubana y el arribo de los artistas españoles del exilio**

Los diversos trabajos sobre este exilio aparecidos en los últimos años y dedicados a Cuba y los países del Caribe, caso de los generales y aplicados a índoles culturales de Vicente Llorens, Consuelo Naranjo o Jorge Domingo,<sup>4</sup> unidos a los de estudios específicos sobre el arte —como los de M.<sup>a</sup> Pilar González Lamela—<sup>5</sup> y otros aspectos singulares puestos de relieve en

---

ción del arte contemporáneo español más implicado e inquieto, sino como su enriquecimiento al contacto con otras culturas, creaciones y formas de hacer y pensar.

<sup>4</sup> Entre ellos: LLORENS, Vicente. *Memoria de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*, Barcelona, Ariel, 1975 y *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, (ed. de M. Aznar), Sevilla, Renacimiento, 2006; NARANJO, Consuelo. *Cuba, otro escenario de la lucha. La guerra civil y el exilio republicano español*, Madrid, CSIC, 1988; DOMINGO CUADRILLERO, Jorge. *Españoles en Cuba en el siglo XX* Sevilla, Renacimiento, 2004 y *El exilio republicano español en Cuba*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

<sup>5</sup> GONZÁLEZ LAMELA, M.<sup>a</sup> Pilar. *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*, Sada, Edición do Castro, 1999 (en el libro se sintetizan otros pequeños trabajos suyos anteriores).

volúmenes colectivos y congresos dedicados a diferentes miradas sobre este exilio,<sup>6</sup> todos los cuales tendremos aquí muy presentes, nos permiten obtener, como punto de partida, una idea aproximada sobre la escena artístico-cultural en la que se instalaron estos artistas españoles, las circunstancias de su arribo y su subsiguiente quehacer para hacerse valer e integrar su producción artística.

No ha sido nunca fácil, con todo, dar cifras sobre la cantidad de exiliados republicanos llegados a Cuba. Así, aunque han sido frecuentes las caracterizaciones, como la pionera de Llorens —quien en 1976 aludió a los inicios poco acogedores de Cuba hacia estos refugiados, pese a que luego el número «no fue escaso»—,<sup>7</sup> pocos trabajos se han atrevido a los recuentos totales. Por otro lado, aunque algunos estudios han aportado datos parciales sobre arribos o el papel de ciertas organizaciones,<sup>8</sup> en otros también se han aventurado cortas nóminas —como la cerrada que ofreció Amor y Vázquez de 86 escritores, artistas y profesionales—,<sup>9</sup> luego muy discutidas, por haber contribuido a crear la errónea idea de que el exilio intelectual y creativo español fue irrelevante en Cuba.<sup>10</sup> Acaso nos valga apuntar sobre el volumen de arribados, por tanto, que, en un estudio reciente, Jorge Domingo llega a biografar a más de 360 exiliados y sus descendientes, a lo que suma las biografías de más de una decena de casos discutibles y casi un centenar de destacados exiliados visitantes.<sup>11</sup> Con todo, nunca estaremos hablando para Cuba de cifras medias de refugiados tan altas como las atribuidas a México (unos 18 000), Argentina (unos 10 000), Venezuela (unos 5000), Chile (unos 3200) o países que en principio recibieron a muchos, como la República Dominicana (unos 4500) y Colombia (unos 600), pero que al cabo o poco después de la segunda guerra mundial ya había reemigrado a otro país por los hostigamientos políticos.<sup>12</sup>

Sobre los artistas llegados a nuestra Isla, lógicamente, tampoco hay datos específicos. González Lamela habla de nueve artistas permanentes: los arquitectos Martín Domínguez y Francesc Fàbregas Vehil y los artistas plásticos Luis Bagaría, Hipólito Hidalgo de Caviedes, Juan

---

<sup>6</sup> Entre ellos: ABELLÁN, José Luis (dir.). *El exilio español de 1939*, (6 vols.), Madrid, Taurus, 1976-1978; PORTELA, Charo (ed.). *Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe, 1939-1989*, Sada, Ediciós do Castro, 1991; PORTELA, Charo (ed.). *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico*, Sada, Ediciós do Castro, 1997; DOMINGO, Jorge y GONZÁLEZ, Roger (ed.). *Sentido de la derrota. Selección de textos de escritores españoles exiliados en Cuba*, Barcelona, GEXEL, 1998; AXEITOS, Xosé Luis y PORTELA, Charo (eds.), *Sesenta anos despois. Os escritores do exilio republicano*, Sada, Ediciós do Castro, 1999; SÁNCHEZ ALBORNOZ, Nicolás (comp.). *El destierro español en América, un trasvase cultural*, ICI-SEQC, 1991; MANCIBO, M.<sup>a</sup> Fernanda; BALDÓ, Marc y ALONSO, Cecilio (eds.). *L'exili cultural de 1939. Seixant anys després*, (2 vols.), Valencia, Universitat de València, 2001; PLA, Dolores (coord.). *Pan, trabajo y hogar. El exilio republicano español en América Latina*, México D.F., SEGOB/INAH/DGE, 2007; CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ, Dolores; HARO, Noemi de y MURGA Idoia (coords.). *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, Madrid, CSIC, 2010; AZNAR, Manuel y LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (eds.). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, Sevilla, GEXEL-Renacimiento, 2011.

<sup>7</sup> LLORENS, V. *La emigración republicana de 1939*, vol. 1 de ABELLÁN, J. L. (dir.), 1976, p. 176.

<sup>8</sup> Entre los citados, véase NARANJO, C., 1988, pp.163-195 y PLA, D. (coord.), 2007, p. 31.

<sup>9</sup> Los desglosa en quienes se quedaron al menos dos años (11), quienes permanecieron hasta la revolución de 1959 (19), quienes continuaron tras ella (11) y quienes tuvieron una estancia o visita muy breve (45). AMOR Y VÁZQUEZ, José. «Perfil de una vivencia: intelectuales republicanos españoles exiliados en Cuba», en PORTELA, C. (ed.), 1991, pp. 132-133.

<sup>10</sup> DOMINGO, J. y GONZÁLEZ, R. (ed), 1998, p. 7.

<sup>11</sup> En concreto 341 establecidos, 18 descendientes, 91 visitantes y 11 supuestos exiliados (DOMINGO, J., 2009, pp. 345-574).

<sup>12</sup> PLA, D. (coord.), 2007, pp. 30-31, 129 y 480.

Martínez Buján, Enrique Moret, José Luis Posada, José Samaniego y José Segura Ezquerro, a los que añade otros once creadores que solo estuvieron de paso.<sup>13</sup> Aunque especialistas en este exilio, como Jorge Domingo —de quien proceden buena parte de los datos que manejaremos aquí—, matizan algunas adscripciones y los complementan con casi otros treinta creadores más.<sup>14</sup> Por otro lado, salvo casos como el peculiar del caricaturista Bagaría —que moría a los pocos días de su llegada en junio de 1940— o el contrario del comprometido escultor Moret,<sup>15</sup> pocos de los artistas arraigados en Cuba han sido objeto de monografías y estudios amplios. Algunos análisis por especialidades, aparte de los planteamientos genéricos y el registro de profesionales, han recogido la incidencia en Cuba de arquitectos de corta estancia, como Fernando Salvador, Josep Lluís Sert, Juan Capdevila y Óscar Coll, y, sobre todo, los de más largo afincamiento: Francesc Fàbregas y Martín Domínguez;<sup>16</sup> al tiempo que, otros, aplicando a los artistas criterios de procedencia geográfica española, han intentado aportar nóminas que, por lo general, acaban siendo mínimas o poco ajustadas, como en el caso de Francisco Agramunt respecto a Valencia o Calos L. Bernárdez sobre Galicia.<sup>17</sup>

No obstante, cada vez se cuenta más con factores como los de la movilidad típica de estos creadores exiliados, la labor de las segundas generaciones y aspectos tan valiosos y renovadores en el arte como los de la escenografía, el mundo gráfico, el diseño, la fotografía o el cine. De este modo, el hecho también nos hace considerar, por ejemplo, el impulso a la escenografía teatral y de danza que representó la instalación en Cuba del dramaturgo y promotor teatral Francisco Martínez Allende, con su dirección de la Academia de Artes Dramáticas y la creación de la agrupación multidisciplinar «La Silva», o la bailarina y empresaria Ana María

<sup>13</sup> Estos últimos son los artistas plásticos Ángel Botello, Gabriel García Maroto, Joan Junyer, Alfonso Rodríguez Castelao, Cristóbal Ruiz, Arturo Souto y Alfonso Vila *Shum* y los arquitectos Joaquín Ortiz, Félix Candela, Fernando Salvador y José Luis Sert (GONZÁLEZ LAMELA, 1999, pp. 26 y 40-63).

<sup>14</sup> Domingo, aunque también considera visitas e instalaciones largas o definitivas, saca de entre estos artistas exiliados por sus preferencias políticas a Hidalgo de Caviedes (también a Basuet), sitúa a Posada (junto a Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs o los arquitectos Manuel Alepuz y Aida Ambou) en una segunda generación y biografía a nuevos artistas visitantes (Rafael Alberti, José Moreno Villa, Pilar Puig Company, Antoniorrobles o Jaime Valle-Inclán). A la vez que nos recuerda la labor de otros pintores: Juan Chabás Bordehore, Ramón Medina Tur, José López Mezquita, Antonia Trench, Francisco Tortosa, Ricardo Marín i Llovet, Rafael Moreno o Felicindo Iglesias Acevedo; de escenógrafos: Manuel Fontanals, Luis Márquez Escribá, Miguel Dupré Guardia o José Oriol Gispert y de modestos directores de cine: Jaime Salvador, Manuel Altolaguirre, José Ramón González-Regueral, José Rubia Barcia o Antonio Ortega. (DOMINGO, 2009, pp. 207-224 y 533-574).

<sup>15</sup> ELORZA, Antonio y Luis Miguel GARCÍA MORA (comisarios). *Colecciones Mapfre. Bagaría en «El Slo». Política y humor en la crisis de la Restauración*, Madrid, F. Mapfre, 2007; BAIXAULI, Manuel. *Enric Moret. Escultor*, Valencia, Generalitat Valenciana-Ajuntament de Sueca, 1989 y GONZÁLEZ, Roger. «Enrique Moret. Escultor y educador», en MANCEBO; BALDÓ; ALONSO (eds.), 2001, vol. 1, pp. 91-96.

<sup>16</sup> GINER DE LOS RÍOS, Bernardo. *Cincuenta años de arquitectura española*, México, Patria, 1952; SÁENZ DE LA CALZADA, Arturo. «La arquitectura en el exilio», en J. L. Abellán (dir.), vol. 5, 1978, pp.68-70; MEDINA RIVAUD, José. «El exilio de la arquitectura española», en C. Portela (ed.), 1991, pp. 255-271; VICENTE, Henry (dir.). *Arquitecturas desplazadas: arquitecturas del exilio español*, Madrid, Ministerio de la Vivienda, 2007; MUÑOZ COSME, Alfonso. «Las arquitecturas del exilio», en Antolín Sánchez Cuervo (coord.). *Las huellas del exilio*, Madrid, Tébar, 2008, pp. 355-394; GÓMEZ DÍAZ, Francisco. «Martín Domínguez Esteban. La labor de un arquitecto español exiliado en Cuba». *RA. Revista de Arquitectura*, n.º 10, 2008, pp. 59-68.

<sup>17</sup> Agramunt se detiene en cuatro artistas: Enrique Moret, Eleuterio Bauset, Ramón Mateu e Ismael Blat, sin que al menos los dos últimos puedan considerarse exiliados (incluso para Domingo —2009, p. 560—, tampoco Bauset podría considerarse un exiliado). AGRAMUNT, F. *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 266-293. Bernárdez, con otro planteamiento, apenas cita el paso por Cuba de Castelao, Botello y Souto. *Diáspora. 10 artistas gallegos en el exilio latinoamericano, 1930-1970*, Vigo-A Coruña, Marco-F. Luis Seoane, 2005, pp. 21-63 y 83-177).

Fernández con su compañía homónima.<sup>18</sup> De la misma forma que, entre los arquitectos, conviene reparar en el paso o la obra hecha para la Isla por Fernando Salvador, Joaquín Ortiz, Sert, Capdevila, Coll o Félix Candela, así como en la labor de los nuevos arquitectos Manuel Alepuz o Aida Ambou, allí formados. Igualmente, respecto a estas segundas generaciones, van apareciendo nuevos estudios que, como en el caso de Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs o José Luis Posada, nos destacan su significativo aporte al mundo del diseño y la gráfica cubana posrevolucionaria;<sup>19</sup> o es posible, sobre fotografía y dirección de cine, extraer testimonios directos, como los de Néstor Almendros, o saber más del papel de exiliados, como Jomí García Ascot y otros colegas generacionales del exilio mexicano, en la puesta en marcha del cine pro-revolucionario cubano.<sup>20</sup>

Con todo ello, de un modo genérico, parece que estemos hablando de cuatro o cinco decenas de artistas españoles exiliados —dependiendo de los momentos y las muchas matizaciones— que, de un modo u otro y más o menos puntual o extensamente en el tiempo, se dejaron sentir en la escena creativa cubana. Las instituciones y organizaciones que, en principio, más apoyaron la entrada de refugiados y luego su trabajo en Cuba hay que verlas en relación tanto con los vínculos familiares y de paisanaje, todavía recientes con esta última colonia española en el Caribe, como con la gran cantidad de españoles que componía esta comunidad (más de 625 000 en 1931, el 15,8% de la población).<sup>21</sup> De forma que, los principales apoyos, se iban a desarrollar a través de lazos tanto de camaradería y militancia político-sindical, como de adscripción o proximidad profesional o regional. Pero, recordemos que el apoyo no fue unívoco y que, al término de la guerra española, se mostraron simpatizantes de los sublevados el Centro Montañés, el Centro Andaluz, el Centro Gallego, el Casino Español o la Asociación Canaria, mientras que se mantuvo más moderado el Centro Asturiano y se posicionó contra los franquistas el Centre Català.

Del mismo modo, la actitud del Gobierno cubano se hizo muy proteccionista hacia los nativos, mientras los intelectuales y políticos se debatían entre el recelo y el apoyo a estos exiliados. Así, aunque claro es que al país no llegaron grandes expediciones, sí abundaron las formas particulares de arribo, que sobre todo se concentraron en los momentos que sucedieron a la derrota republicana y el confinamiento galo y en los años del conflicto armado mundial; arribos estos últimos que se plasmaron en un lento goteo de exiliados procedentes de la República Dominicana y de otros países con fronteras o permanencias difíciles (Estados Unidos, Francia, Argelia, Marruecos). Y, entre otros factores que favorecieron la elección de Cuba, estuvieron los muchos españoles de entre los exiliados que habían nacido o tenían allí familia, la situación estratégica del país o la contradictoria realidad surgida de la Revolución de 1959.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> Sobre ellos véase DOMINGO, Jorge. «Francisco Martínez Allende y su labor teatral en Cuba», en AZNAR; RODRÍGUEZ (eds.), 2011, pp. 877-885 y MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, Madrid, CSIC, 2012, pp. 390-392 y 486-488.

<sup>19</sup> LETAMENDI, Mady y RODRÍGUEZ, Juan. «La segunda generación del exilio y la gráfica cubana: Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada», en AZNAR; RODRÍGUEZ (eds.), 2011, pp. 407-430.

<sup>20</sup> ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*, [1980], Barcelona, Seix Barral (3.<sup>a</sup> ed.), 1990. RODRÍGUEZ, Juan. «José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano», *Laberintos*, (Valencia), n.º 8-9, 2007, pp. 93-125. LLUCH-PRATS, Javier (ed.). *En el balcón vacío. La segunda generación del exilio republicano en México*, Madrid, AEMIC, 2012.

<sup>21</sup> DOMINGO, 2009, p. 7.

<sup>22</sup> En enero de 1939 el Gobierno cubano renovó el reglamento de inmigración, rechazando el ingreso de quienes pudieran convertirse en una carga pública, pero dejando el resquicio de no abonar una alta fianza por su entrada a Cuba a los conferenciantes y artistas avalados por la Secretaría de Educación, entre otros. En paralelo, acompañado

Nos interesa destacar especialmente, no obstante, algunas agrupaciones y entidades que ofrecieron apoyo y cauces de promoción a los artistas en estos primeros tiempos. Habría que empezar recordando, pues, a las asociaciones de signo político y regional favorables a los exiliados, cuya ayuda y respaldo general abarcó, para los creadores, el acceso a sus publicaciones, a las salas de exposición y concurso de sus centros o a sus contactos. Baste destacar, en este sentido, al Centre Català (que incluso creó junto a la Sociedad de Beneficencia Naturales de Cataluña la Comissió d'Ajuts als Catalans Exiliats), al Centro Asturiano (que acogía al partido Hermandad Asturiana) o a la Casa de la Cultura (surgida tras la clausura en 1937 del Círculo Republicano Español y el Círculo Español Socialista y que integró a los comunistas). Además fueron significativas otras asociaciones muy presentes en su quehacer, como la Alianza Latino-Americana (desde octubre de 1939 Alianza Republicana Española), el Partido Comunista de Cuba (luego integrado en la Unión Revolucionaria Comunista), la Asociación Nacional de Ayuda al Pueblo Español (que tuvo varios nombres) o el nuevo Círculo Republicano Español (CRE), recreado en noviembre de 1940 al fusionarse los Amigos de la República Española y la Alianza Republicana Española, y algunas asociaciones más de diferente procedencia.<sup>23</sup>

Así, entre las entidades regionales o comarcales —y pensemos que estos refugiados, a su llegada, encontraron en la vieja colonia española más de un centenar—, el Centre Català (al que se vinculaba en Santiago de Cuba el Grop Catalunya) puso en pie en 1942 dos revistas mensuales en catalán, *Per Catalunya* y *La Nova Catalunya*, además del espacio dominical de radio *Catalunya parla* en 1944 y los Juegos Florales. Muy vinculado al Centre Català estuvo el arquitecto Fàbregas, que colaboró en *Per Catalunya*, mientras el poeta y dramaturgo Josep Maria Béjar fue director del Cuadro Escénico y la Academia del Grop Catalunya. También, respecto a la orientación de las dos asociaciones más notables en Cuba —la gallega y la asturiana—, es significativo cómo, al regresar a La Habana en noviembre de 1945 el reputado dibujante y líder galleguista Castelao, hubo de ser homenajeado en el Centro Asturiano ante la oposición del Centro Gallego. Pero debe anotarse que, con el tiempo, las posturas se flexibilizaron en varias asociaciones regionales, como el Ateneo Canario y la Asociación Canaria, el Centro Andaluz y la Sociedad Andaluza de Beneficencia, el Centro Vasco, la Sociedad Aragonesa de Beneficencia y otras, las cuales celebraron sin excesivo cariz político veladas artísticas, ciclos de conferencias, etc.

---

de una mala situación económica, surgió el posicionamiento entre, por un lado, los partidarios —encabezados por el Frente Cubano— de la expulsión de los extranjeros, sector receloso de que los profesores y revolucionarios españoles ocuparan sus puestos, y, por otro, los sectores progresistas y favorables a los exiliados, radicados en la Casa de la Cultura, la Alianza Latino-Americana, el Centre Català, el Partido Comunista de Cuba o la Asociación Nacional de Ayuda al Pueblo Español, que también se encargaron de su cuidado inicial tras su arribo a la Isla. Con todo, en Cuba también jugaron a favor de estos españoles factores tan singulares como el abundante número de ellos nacidos en la Isla —también esgrimido por muchos para salir de los campos de reclusión galos— o la situación de tránsito o escala hacia otros destinos —fuente de muchas conferencias, cursos y actividades culturales—; a la vez que resultaron paradójicas situaciones como la creada entre los exiliados por el triunfo de la revolución de 1959, que si bien en su inicio fue gratamente saludada y atrajo a la Isla a nuevos exiliados, pronto provocó la salida de otros y la desaparición de algunas de sus organizaciones antifranquistas. (DOMINGO, 2009, pp. 31 y 37-45).

<sup>23</sup> Entre ellas, asociaciones provenientes de la colonia española (Acción Republicana de España, el Centro Federalista Español y el Ateneo Socialista Español) o las de signo antifascista (el Comité Nacional de Gallegos Antifranquistas, el Centro de Orientación del Exiliado Español, el Centro de Divulgación Social o la Asociación Cultural de Excombatientes Antifascistas), masónico, sindical o anarquista. Sobre todas ellas véase DOMINGO, 2009, pp. 45 y ss.

Con todo, las principales entidades culturales de los exiliados fueron las enfrentadas Casa de la Cultura y el CRE, que también crearon filiales fuera de la capital. La primera entidad —procomunista y de la que surgieron hacia 1944 las vinculadas asociaciones Alianza de Intelectuales Antifranquistas y Juventud Combatiente Española— se convirtió desde 1939 en el principal referente y núcleo de atención de los exiliados que iban llegando a la Isla, al tiempo que su sello editorial —Ediciones Casa de la Cultura— y su órgano de expresión —la revista *Nosotros*— acogía las colaboraciones de intelectuales y artistas como Arturo Souto o Castelao. Muy cerca de ella y formando parte de sus asociaciones también estuvieron el arquitecto Francesc Fàbregas, los dramaturgos Francisco Martínez Allende y Álvaro Muñoz Custodio o el crítico teatral José Álvarez Santullano. El CRE, por su parte, que rechazó siempre a los comunistas y la conciliación con la Casa de la Cultura, contó con la emisora de radio *La Voz de España*, la revista *Voz de España* y el sello editorial *CRE*, al tiempo que recibió a numerosos conferenciantes exiliados de paso por La Habana y tuvo colaboradores como Josep Maria Bèjar o Manuel Altolaguirre.

En el plano cultural también habría que resaltar la Institución Hispanocubana de Cultura y la Universidad de La Habana, que con sus conferencias, cursos y actividades se convirtieron en focos de atracción para numerosos exiliados en tránsito por la Isla. Los profesores de esta última, recelosos de la profesionalidad de sus colegas españoles exiliados, se opusieron a su incorporación entre sus cuadros docentes. Aunque, no obstante, se abrieron otros caminos, como la inclusión de sus trabajos en su editorial o su participación en su Escuela de Verano —abierta en 1941—, acciones que favorecieron a historiadores del arte como Francisco Prats Puig o a animadores de la creación artístico-cultural como José Rubia Barcia, Altolaguirre, Juan Chabás y otros. Además, esta Universidad fue la anfitriona en octubre de 1943 de la Primera Reunión de Profesores Universitarios Españoles Emigrados, que, aparte de su éxito, propició la apertura a los exiliados de modestos espacios docentes, como el Instituto Universitario de Investigaciones Científicas.

Por otro lado, además de tempranas y fructíferas solidaridades hacia los exiliados, como las de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UEAC),<sup>24</sup> también hay que considerar para los creadores otras iniciativas de gestión más individualizada, procedentes de diversos ámbitos. Es el caso de sus colaboraciones en el periodismo. Muy breves u ocasionales fueron el apenas estreno de Bagaría en la redacción del diario *El Mundo*; las puntuales contribuciones de Castelao para *Nosotros* o *Loita* y para los diarios *Pueblo* y *Hoy*, en sus cortas estancias, o la colaboración como dibujante y caricaturista del diario *El Crisol* de la casi desconocida Antonia Trench (Tony Trench) —abruptamente interrumpida al fallecer repentinamente en junio de 1939—. En el camino del tradicionalismo se movieron las ilustraciones de Martínez Buján en la revista *Cultura Gallega*, pero la prensa también contó con la pionera y renovadora presencia del catalán Shum (Alfons Vila Franquesa), que desde su llegada en 1942 desde Santo Domingo, hasta su marcha en 1945, aportó sus dibujos, caricaturas y humor político a las ilustraciones y cubiertas de suplementos y revistas como *El País Gráfico* y *Lux*, publicaciones de las que fue director artístico entre 1943 y 1944 (Fig. 1), aparte de sus colaboraciones en otras revistas como *La Nova Cultura*, *Policía* o *Minerva*. Además, la vía periodística también sirvió, en otros aspectos, al periodista y pintor Ramón Medina Tur o a los arquitectos Martín

<sup>24</sup> Nacida en 1938, pronto manifestó su apoyo en cartas abiertas y propició que luego surgieran proyectos educativos y culturales que integraran a los exiliados, como la Escuela Libre de La Habana, abierta en agosto de 1939 y en cuyo seno se fundó en junio de 1940 la Academia de Artes Dramáticas.



Fig. 1. Shum: Cubiertas de *El País Gráfico* (1943) y *Lux* (abril 1944) de La Habana.



Fig. 2. Ballet de Ana María interpretando *El amor brujo*, c. 1941.

Domínguez —quien, entre inicios de 1937 y 1943, escribió para el *Diario de la Marina* la sección dominical «Arquitectura y decoración»— y Francesc Fàbregas —quien escribió desde 1943 en *Per Catalunya*—.

Tampoco debemos olvidar la apertura de otras plataformas, como la antes recordada de la escenografía, que dio cobertura a dramaturgos, promotores, críticos y artistas como José Rubia Barcia, Martínez Allende, Muñoz Custodio, Ángel Lázaro, Luis Amado-Blanco, Francesc Parés, Ana María Fernández, Luis Márquez Escribá, Miguel Dupré, José Oriol Gispert, Manuel Fontanals, Joan Junyer o Martínez Buján. Especial importancia tuvo en este proceso la citada Academia de Artes Dramáticas de la Escuela Libre de La Habana, de la que fue director Rubia Barcia desde su creación en 1940 y Martínez Allende desde 1943 hasta su marcha de Cuba en 1946. De ella salieron bien formados directores de teatro y danza, actores, técnicos, escenógrafos, etc. Martínez Allende, que había iniciado en 1940 su contribución a la escena cubana en la Casa de la Cultura y fue asesor técnico y director de puestas en escena del Teatro Popular, también dirigió en el Teatro Auditorium, en 1942, la pieza multidisciplinar de teatro, poesía, danza y música *La Silva*, origen de la agrupación homónima de teatro y danza, en la que asimismo participaron Alejo Carpentier y Alicia Alonso y su esposo (el coreógrafo Fernando Alonso), fundadores estos últimos de su propia y longeva compañía. Pero además, la

vía creativa e interdisciplinar de la danza, también fue el camino elegido por la citada bailarina Ana María, que en 1941, bajo el amparo de la habanera Sociedad Pro-Arte, creó su propia compañía —el Ballet Ana María— (Fig. 2), la cual contó, como escenógrafos habituales, con los españoles Fernando Tarazona, Manuel Fontanals, Gori Muñoz o Santiago Ontañón, entre otros artistas exiliados que esta encontró en las giras emprendidas hasta 1943.<sup>25</sup>

Por otra parte, en relación a otro tipo de escena, algunos creadores refugiados también pudieron trabajar en el modesto mundo del cine cubano. Así, destacan en este ámbito el arquitecto Martín Domínguez, que realizó varias tempranas escenografías, y, sobre todo, más tarde, los escenógrafos Márquez Escribá y Manuel Fontanals. A ello hay que sumar la relevante y pronta presencia del director de cine catalán Jaime Salvador o la más tardía como realizador de Manuel Altolaguirre, además de las diferentes incursiones en el cine como adaptadores de José Rubia Barcia y Antonio Ortega o la labor del distribuidor Vicente Bernades.

La arquitectura, en cambio, no pudo ser un refugio importante para los creadores exiliados, dado que, en principio, a los arquitectos no se les reconoció fácilmente el título, que hubieron de revalidar en la Universidad. De hecho, Sert, que arribó a La Habana en 1939, en estos inicios prácticamente solo llegó a estar de paso; mientras Fàbregas, llegado en 1941, comenzó teniendo muchos problemas por su militancia política, aunque encontró apoyos en la Casa de la Cultura y el Centre Català y trabajó para el Banco Continental Cubano. Martín Domínguez, en cambio, en 1938 se asoció con el arquitecto cubano Honorato Colete hasta 1943 y, luego, con los arquitectos Miguel Gastón y Emilio del Junco hasta 1948.

En cuanto a otros cauces de trabajo y promoción que encontraron los artistas plásticos, no faltó el encargo de retratos y el camino docente, especialmente en pintores clasicistas como López Mezquita, Segura Ezquerro, Samaniego Piñero y Martínez Buján. El tercero, de hecho, desde 1937 retrató a no poca de la alta sociedad de Cienfuegos y Camagüey, donde acabó radicado desde 1940; al tiempo que, en la primera ciudad, fue director de la Academia de Pintura y de la sección de Artes Plásticas del Ateneo e impartió clases particulares, a lo que también se dedicó cuando abrió taller en Camagüey. Mientras, Martínez Buján, que desde su arribo en 1936 retrató a las personalidades más destacadas de la colonia gallega, fue luego profesor de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes del Centro Gallego en La Habana. El camino docente, por otro lado, tras revalidar su título, desde 1945 también sería muy importante en la trayectoria del combativo e influyente escultor valenciano Enrique Moret.

Debe considerarse igualmente que, en cuanto a la promoción artística, la exhibición de obra de estos artistas, además de los escasos certámenes locales y nacionales, solió echar mano de los salones de las casas regionales y las instituciones culturales existentes —entre las que destacaron el Lyceum y Lawn Tennis Club y el Círculo de Bella Artes—. Pero también, más adelante, se dio el caso de la creación de alguna galería de arte por los exiliados; claro es que, al igual que ocurría en España, acompañada de otro negocio complementario. El caso más destacable fue la apertura por Mariano Sánchez Roca, que había fundado en 1940 la Editorial y Librería Lex, de una galería de arte en 1956, de la que se ocupó el crítico de arte catalán Rafael Marquina, la cual también sirvió como espacio de conferencias.

Pero, junto a todo el plantel referido, no puede faltar evocar la labor de los creadores exiliados que únicamente pintaron como una ocupación secundaria o ya de mayores, como ocurrió con Juan Chabás Bordehore, Ramón Medina Tur, José Cid Rodríguez o Francisco Tortosa.

<sup>25</sup> DOMINGO, 2011, pp. 877-885 y DOMINGO, 2009, pp. 187-207 y MURGA CASTRO, 2012, pp. 390-392 y 486-488.

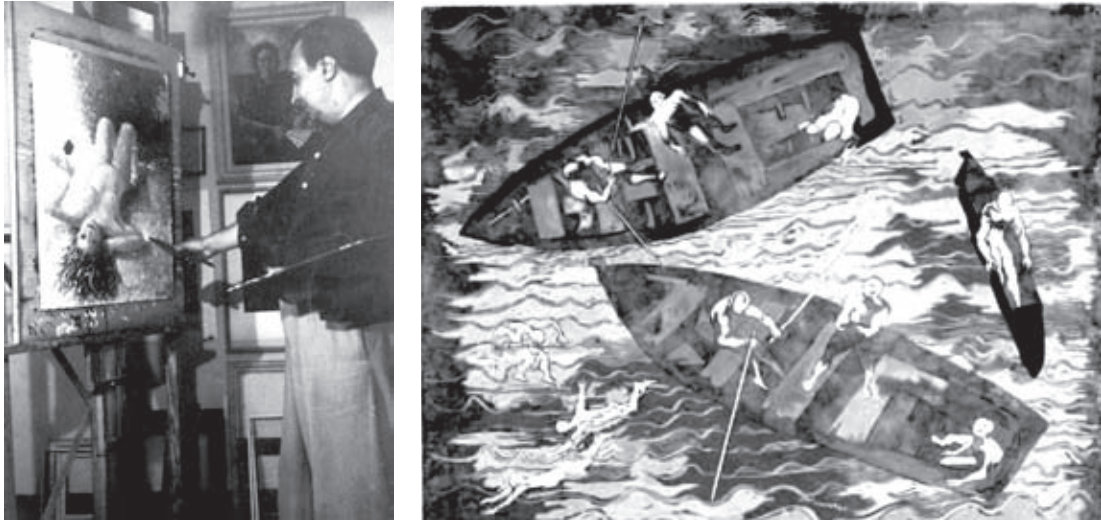
Caso este último que también podría unirse al de algunos otros pintores exiliados que cultivaron una pintura ingenua o naif, como Rafael Moreno o Felicindo Iglesias Acevedo. Y tampoco debe olvidarse la extensa nómina de artistas plásticos y arquitectos que estuvieron de paso por Cuba, pero cuya estancia fue influyente, como entre los pintores e ilustradores Gabriel García Maroto, Castelao, Arturo Souto, Joan Junyer, Ángel Botello, Cristóbal Ruiz, Ricardo Marín Llovet, José Moreno Villa, Jaime Valle-Inclán, Pilar Puig Company, Antoniorrobes, Augusto Fernández Sastre o Darío Carmona y, entre los arquitectos, Fernando Salvador, Josep Lluís Sert, Joaquín Ortiz, Juan Capdevila, Óscar Coll o Félix Candela.

### **Periodización en la presencia y aportación de los artistas españoles exiliados**

No todos los periodos en los que Cuba continuó recibiendo exiliados españoles o sus visitas fueron iguales, sino más bien al contrario, distinguiéndose esencialmente cuatro tramos. Esto es, unos primeros años —en buena parte paralelos a la segunda guerra mundial— en los que Cuba fue conducida por el electo presidente Fulgencio Batista, quien contó con cierto apoyo del movimiento comunista. Un segundo periodo, también de gobiernos electos, iniciado en octubre de 1944 con el presidente Ramón Grau San Martín —cuyo mandato se caracterizaría por los numerosos escándalos de corrupción administrativa y atentados— y seguido en 1948 con el presidente Carlos Prío —con quien aumentó el anticomunismo, el gansterismo y los atentados—; período al que puso fin el golpe de Estado de Batista en marzo de 1952. Sucedió un tercer tramo —ahora dictatorial— con numerosa represión y tentativas revolucionarias, que finalizó —inaugurando el cuarto y un último tramo— con el triunfo del movimiento revolucionario liderado por Fidel Castro al inicio del año 1959, a lo que siguió una honda depuración administrativa y una profunda transformación socio-política, económica y cultural.

Durante el período bélico mundial, ya hemos visto surgir en Cuba numerosas asociaciones y organizaciones que prestaron apoyo a los exiliados. A pesar de las limitaciones económicas que supuso la guerra, el clima político cubano favoreció a los sectores democráticos y progresistas, que estuvieron muy presentes en la redacción de la nueva Constitución de 1940. Pero esta también trajo una grave restricción para los exiliados, ya que estableció que solo los cubanos de nacimiento y los naturalizados cinco o más de cinco años antes pudieran ejercer profesiones que requerían título oficial. Esta circunstancia cerró el paso a muchos refugiados españoles, especialmente en la esfera docente; aunque también se abrieron otras vías, dado que, tras la declaración de guerra que hizo Cuba a los países del Eje en 1941, los centros regionales se fueron haciendo más tolerantes con la causa republicana y los exiliados.

Ya hemos citado a algunos de los dibujantes y caricaturistas más significativos y combativos establecidos en estos momentos, como Bagaría, Trench, Castelao o Shum. Este último (Fig. 3), que asimismo realizó carteles y óleos, además expuso individuales en el Lyceum (1942), el Centro Asturiano (1942), el Círculo de Bellas Artes (1943) y la Escuela de Física de la Universidad (1945). También publicó en 1942, con la imprenta-editorial de Altolaguirre (La Verónica), un cuidado álbum, *15 dibujos de Shum*, con textos de Francesc Parés. Pero, igualmente, podemos recordar a algunos artistas exiliados que trabajaron entonces para la escena y que vimos que provenían de áreas creativas diversas, como Fernando Tarazona o Martín Domínguez. Las contribuciones más frecuentes, con todo, fueron las de artistas plásticos como Martínez Buján, Manuel Fontanals o Joan Junyer. Las de estos dos últimos, pese a lo diferente

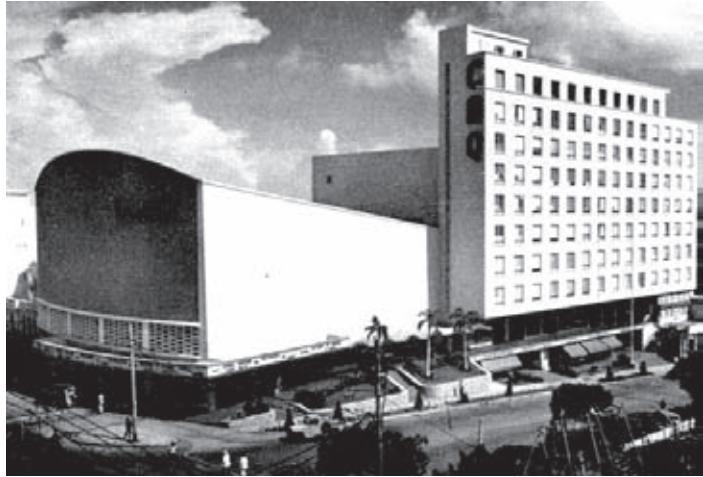
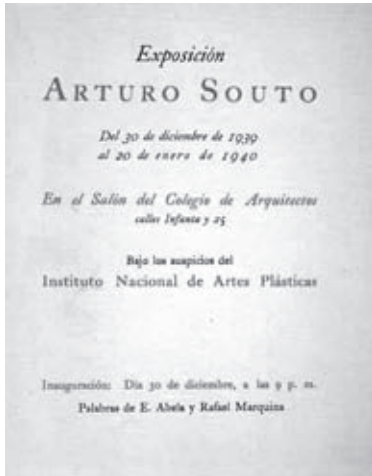


Figs. 3 y 4. Shum pintando en La Habana, 1945 y Junyer: *Buceadores de Saint Thomas*, 1941.

y breve de su estancia en Cuba, revistieron, además, mayor significación. De hecho se debe a Fontanals, que en 1937 arribó con sus diseños escenográficos en las giras de la compañía teatral de Pepita Díaz-Manuel Collado —seguido luego de otras escenografías para el Ballet Ana María (1943) y el cine de *El Indio Fernández* (1953)—, cierta alerta revitalizadora de la escena cubana. Junyer, en cambio, que recaló en Cuba mediatizado por la familia de su esposa —Dolors Canals— y únicamente estuvo en la Isla ocho meses (de febrero a septiembre de 1941) antes de marcharse a Nueva York,<sup>26</sup> no solo realizó muestras individuales de sus óleos y apuntes escenográficos (como en el Lyceum, primero en febrero de 1941, con la venta de once cuadros, y luego en 1947, o en el Instituto Nacional de Artes Plásticas, presentada por Alejo Carpentier), sino que también recibió en La Habana al Ballet Ruso del Coronel Basil y tuvo a su cargo la confección escenográfica de las obras presentadas entonces por el Teatro-Biblioteca del Pueblo en diferentes localidades de la Isla. Por lo demás, Junyer también se integró entre el grupo de intelectuales y artistas conformado en torno a Manuel Altolaguirre y la coleccionista cubana condesa de Revilla de Camargo. Paralelamente se interesaba tanto por el arte popular como —ante la carestía de las telas impuesta por la guerra— por la pintura sobre madera y otros materiales (Fig. 4).

Por otro lado, entre otros artistas plásticos singulares que destacaron en esos momentos iniciales, debe contarse —desde su llegada hacia enero de 1939— con el pintor Arturo Souto, quien, como Junyer, arribó atraído por la familia (allí vivía su hermana Josefina, casada con el ingeniero francés Maximino Alberú) y se mantuvo próximo a este ámbito hasta su marcha a Nueva York a finales de 1940. De hecho, durante esos dos años, Souto retrató al pastel a muchos familiares, como sus sobrinos Georgina, Mariluz, Leonel y Alfredo Alberú; aunque también dibujó portadas para la revista *Nosotros*, pintó un mural sobre madera para el balneario de las Hijas de Galicia y diseñó carteles de propaganda republicana. Pero además, en

<sup>26</sup> GUILLAMON, Julià. *Literaturas del exilio. Santo Domingo*, Madrid, SEACEX, 2007, pp. 12-21; MURGA CASTRO, Idoia. «Pintura española y danza americana. Escenógrafos en exiliados en Nueva York» y PÉREZ SEGURA, Javier. «Joan Junyer y sus exilios americanos: nuevos documentos sobre su intensa actividad en Santo Domingo y Estados Unidos», ambos en CABAÑAS; FERNÁNDEZ; HARO Y MURGA (coords.), 2010, pp. 51-67 y 69-75.



Figs.5 y 6. Souto: Catálogo de su exposición en el Colegio de Arquitectos, La Habana 1939-1940 y Domínguez y Gastón/del Junco: Edificio Radio-Centro CMQ, La Habana 1947.

diciembre de 1939, realizó una primera individual en la Sala del Colegio de Arquitectos (con más de setenta óleos, acuarelas y pasteles y patrocinada por el Instituto Nacional de Artes Plásticas) (Fig. 5), seguida de otra en abril de 1940 en el Lyceum, en la que resaltaron varios retratos familiares y vistas de las calles capitalinas. Esos vínculos familiares, por otra parte, le llevaron nuevamente a La Habana, adonde en 1954 regresó por varios meses. Expuso entonces en noviembre en el Lyceum y en febrero de 1955 en el Círculo de Bellas Artes.<sup>27</sup>

Igualmente, entre los arquitectos, a pesar de sus aludidos problemas para ejercer, también habría que destacar el trabajo de Martín Domínguez, que como vimos, primero asociado con el estudio de Colete (1938-1943) y luego con el de Gastón-del Junco (1943-1948), construyeron muchos apartamentos, casas y residencias particulares en la zona habanera de Miramar, Varadero y Bocanegra, además del Teatro Favorito en la Habana (1938). En cuanto al cine, recordemos la efímera y productiva presencia del realizador catalán Jaime Salvador y las cuatro películas hechas con PECUSA (Películas Cubanas S.A.) que estrenaría en 1939: *Mi tía de América*, *Estampas habaneras*, *La última melodía* y *Cancionero cubano*; así como la creación por el catalán Vicente Bernades de la distribuidora Exclusivas Ultra Films, con vida entre 1940 y 1945.

Tras estos momentos iniciales, en gran parte coincidentes con el desarrollo de la segunda guerra mundial, los dos nuevos tramos que, casi tras producirse el armisticio, se sucedieron en Cuba —primero el regido por sus presidentes electos Grau y Prío entre 1944 y 1952 y, luego, por el dictador Batista entre 1952 y 1959—, a pesar de que política y progresivamente cada vez fueron poniendo más trabas a la combatividad y agrupación de los exiliados y antifranquistas españoles —contribuyendo a que muchos de sus dirigentes comunistas se marcharan de la Isla—, lo cierto es que los sectores más moderados de estos colectivos comenzaron a buscar cierta integración, sin renunciar a la asociación y atendiendo en sus centros a potenciar más la promoción cultural y artística.

<sup>27</sup> NEIRA VILAS, Xosé. «Arturo Souto en Cuba», en VALLE PÉREZ, Carlos (coord.), *Arturo Souto (1902-1904)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, pp. 110-116.

Así, buscando los nuevos desarrollos artístico-culturales, en el campo de la escenografía podemos destacar ahora al profesor Luis Márquez Escribá y sus colaboradores catalanes Miguel Dupré y José Oriol Gispert, sucesores desde 1947 del trabajo desarrollado por Martínez Allende en la etapa anterior. Márquez Escribá, profesor de escenografía de la Academia Municipal de Arte Dramático desde 1947, también realizó en los años siguientes numerosas escenografías para la Academia de Artes Dramáticas, el Patronato del Teatro, el Teatro Universitario, el Teatro Popular, etc. Incluso, en el ámbito del cine, tomó parte en la escenografía de películas de Roberto Ratti (*Como tú ninguna*, 1946), Eduardo Manet (*Un día en el solar*, 1965) y Tomás Gutiérrez (*La muerte de un burócrata*, 1966). Desde otros medios, la escenografía del cine ahora también atrajo al arquitecto Martín Domínguez, que en 1945 se encargó del *Embrujo antillano* de Geza P. Polaty. Incluso, a través de la escena para danza, se pudo ver el trabajo de otros exiliados lejanos, como en 1946 la poco conocida escenografía realizada en México por el manchego Miguel Prieto para la obra *Caín y Abel*, del Oriental Ballet Russe, o, más tarde, las del canario Carlos Marichal en las producciones del Ballet de Alicia Alonso.<sup>28</sup> Igualmente, en el cine, a la vez que en 1953 regresaba temporalmente a Cuba el poeta Manuel Altolaguirre como realizador de *Golpe de suerte*, también lo hacía Fontanals para ocuparse de la escenografía de la película *La rosa blanca o Momentos de la vida de Martí*, de El Indio Fernández.

En arquitectura, en cambio, aunque también se produjeron nuevas estancias, como la de Sert con sus nuevos encargos y proyectos entre 1953 y 1959,<sup>29</sup> solo continuó estable el trabajo de Martín Domínguez. Siguió colaborando en estas nuevas etapas con el estudio de Gastón-del Junco hasta 1948, pero luego solo lo hizo con el de Gastón hasta 1952 y, desde entonces y hasta 1960 —año en el que inicia su nuevo exilio en Estados Unidos—, ya trabajó con el de Ernesto Gómez-Sampera y Mercedes Díaz. Dejó así en Cuba una huella extensísima, entre la que destacan los edificios Radio-Centro (Fig. 6) y FOCSA y el Ministerio de Comunicaciones.<sup>30</sup> Aunque, llegada la Revolución de 1959 tendría que volver a emigrar, con la paradoja —como se ha dicho— de ser «sujeto de exilio por razones políticas diferentes, teniendo que dejar España por *rojo* y Cuba por *liberal*».<sup>31</sup>

<sup>28</sup> MURGA CASTRO, 2012, pp. 477-480 y 488.

<sup>29</sup> En 1953 retornó a La Habana para ejecutar su proyecto de Urbanización de la Quinta Palatino y diseñó varias instalaciones turísticas y hoteleras en la playa de Varadero y en Isla de Pinos. En 1955 el Gobierno también le encargó proyectar y liderar un ambicioso plan urbanístico de la capital, que el triunfo de la Revolución suspendió en 1959.

<sup>30</sup> Construyó con Gastón-del Junco diferentes casas, residencias y apartamentos en la playa de Bocanegra, en Marbella, en La Habana y en Miramar, además del edificio Radio-Centro (1947) en el Vedado, los Teatros Prado y Récord, la Oficina Expreso Aéreo o la vivienda del presidente Grau San Martín en Varadero (1948) y el Plan de la Playa de Jibacoa. Luego, solo con Gastón realiza el Teatro y Centro Comercial Miramar (1949), el Plano Regulador de Marianao (1950), el Plan de la Playa de Santa María del Mar, los Teatros Miramar y Atlantic, un edificio Municipal y el Auditorio de Marianao, el Balneario San Diego y la vivienda en La Habana del presidente Prío (1950). Con Gómez-Sampera y su esposa también realizó el Ministerio de Comunicaciones (1951-1954), los Talleres Ambar Motor o los Estudios del Canal 4 de televisión, aunque su obra más sobresaliente de entonces fue el edificio FOCSA (1952-1956), el más alto de La Habana con sus 39 plantas. No obstante, sumando variedad, también materializó sus proyectos de viviendas prefabricadas (1954) en Los Pinos y el Aldabó o levantó edificios de apartamentos o el Hotel Colonial (1957). Incluso en 1959 proyectó numerosas viviendas, zonas de comercio y servicio y edificios monumentales como el Libertad. (GÓMEZ DÍAZ, 2008, pp. 59-68).

<sup>31</sup> GÓNZALEZ CASAS, LORENZO. «Del Parnaso a la Academia: Mario Romañach y las opciones del exilio», en CUETO RUIZ-FUNES, Juan Ignacio del, y VICENTE, Henry (comp.). *Presencias de las migraciones europeas en la arquitectura latinoamericana del siglo XX*, México D.F., UNAM, 2009, p. 56.



Fig. 7. Segura Esquerro:  
*Retrato del doctor José Rodríguez  
Morey*, 1953,  
MNBA de La Habana.

En cuanto a la pintura, un nuevo caso vinculado a la familia, pero muy diferente a la trayectoria de los inquietos y avanzados Souto o Junyer, fue el del pintor más clasicista José Segura Esquerro, que en su estancia previa en la Cuba de los años veinte había formado allí familia. Se reintegró sin problemas a su vuelta en 1939 y no tardó en hacerse ciudadano cubano. Hasta su muerte en 1963 continuó realizando en la Isla, con cierto tono social e impresionista, retratos (Fig. 7), bodegones y paisajes costumbristas, pero eligiendo sus modelos de entre las clases populares y desfavorecidas y sus pobres ambientes. No fue el caso, sin embargo, del clasicista y más reputado José López Mezquita, que arribó al país en 1944 y retrató a buena parte de las figuras y familias más destacadas de la comunidad española. Pronto, además, ingresó como profesor en la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, donde permaneció hasta su regreso a España en 1952. Y diferente fue también el trayecto del pintor Eleuterio Bauset, destacado cartelista en la guerra civil española, luego encarcelado, que entre 1950 y 1956 se instaló en La Habana, dedicado a la pintura comercial en diversos géneros y a los retratos de altas personalidades.

Finalmente, con el año 1959 y el triunfo revolucionario se inicia nuestro último tramo. Su llegada, con sus intensas transformaciones y radicalizaciones socio-políticas, económicas y culturales, ciertamente, también trajeron muchas novedades y paradojas tanto entre las agrupaciones de españoles como entre los creadores exiliados. Así, entre las primeras, si la vieja colonia de españoles, por ejemplo, vio intervenidos a mediados de 1961 sus Centros Gallego y Asturiano; los exiliados, que en principio notaron revitalizadas su Casa de la Cultura o su Círculo Republicano Español, desde finales del mismo año se encontraron unificados estos centros, junto a otras de las entidades que habían creado. Se conformó con ellos la Sociedad de Amistad Cubano-Española, que tuvo su sede en el antiguo Centro Gallego. Esta unificadora entidad resultante, que se mantuvo por más de quince años, estuvo dividida en secciones —tales como la de Bellas Artes, Propaganda, Orden y Fiestas, Relaciones y Femenina— y contó con grupo de teatro, cuerpo de baile o sala de exposiciones, además de ofrecer frecuentes recitales, ciclos de conferencias, proyección de películas, clases de pintura, etc.

En cuanto a los creadores, algunos de ellos pronto se fueron, como en el caso citado de Martín Domínguez, mientras otros, que en los períodos anteriores habían tenido momentos de mucha postergación, ahora emergieron. Esto fue lo que le ocurrió a su colega Francesc Fàbregas, que con el nuevo Gobierno participó en 1959 en la construcción de la Ciudad Escolar Camilo Cienfuegos (conjunto de escuelas y viviendas para 20 000 habitantes), luego fue nombrado jefe del Departamento de Construcciones de la Junta Central de Planificación y, dos años después, jefe de Viviendas y Servicios Comunes de La Habana en el mismo organismo, manteniendo una gran actividad constructora de viviendas prefabricadas y de bajo coste, antes de pasar al área de Planificación del Departamento de Economía de la Academia de Ciencias de Cuba, donde se jubilaría.<sup>32</sup>

Pero también ocurrió, en el mundo de las artes plásticas, que artistas muy combativos, como el comunista Enrique Moret, que tuvo que exiliarse a México en 1958 por su activismo para derrocar a Batista, pudieron regresar en 1959, alcanzando ahora una nueva proyección en áreas como la docente. Así, Moret, que tras revalidar su titulación en la Academia de San Alejandro, desde 1945 a 1958 había sido profesor de modelado y talla industrial en el Instituto Politécnico de Ceiba del Agua, en 1960 pasó a ser profesor de San Alejandro, en 1962 de la Escuela Nacional de Arte y en 1976 fue nombrado decano de la Facultad de Bellas Artes del Instituto Superior de Arte.

El firme y batallador escultor Moret, con todo, fue uno de los más singulares y destacados artistas de este exilio radicados en Cuba. De sólida y acreditada formación en su Valencia natal, llegó en septiembre de 1941 procedente del previo exilio en la República Dominicana, y no tardó en empezar a trabajar en los talleres de escultura. Así, en 1943, ya estaba realizando dos individuales en el Lyceum y, en 1944, dos más en Nueva York; conjunto de muestras que le avalarían en el nuevo país y le ayudaría a abrirse paso en la vía docente y en la ejecución de proyectos y monumentos públicos. Pero también, en 1944, fue uno de los fundadores de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, mientras colaboraba de cerca y con sus carteles en la Casa de la Cultura y Asistencia Social. En paralelo realizó un tipo de escultura de marcado tono político-social, que, en sus primeros momentos, comenzó demostrando un gran compromiso con la causa republicana española —como se observa en sus esculturas de 1942 *La España leal* (Fig. 8), *Éxodo de España* y *Miliciano español*—; compromiso que sería más constante y persistente en su militancia comunista, la cual le llevó a realizar un gran número de piezas ensalzadoras de sus líderes. No se le resistió casi ningún material ni técnica escultórica, empleando variadas maderas y piedras, la terracota, el cemento, el bronce y otros materiales. Tampoco se apagó su tono realista, crítico, heroico y de denuncia tras el triunfo revolucionario, como demuestra en sus obras en bronce para el Panteón de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (1962), su serie *Fusiles* (1969), su *Millonario cubano* (1974) o su *Latinoamérica* (1975). Además, su prolongada implicación y docencia en un país casi carente de tradición académica escultórica, supuso para el desarrollo artístico cubano un impagable impulso y refuerzo.

Al igual que Moret, pero sin haber residido antes en Cuba, también llegaron ahora nuevos artistas del exilio español al calor de la Revolución. Este fue el caso, entre los plásticos, del inquieto pintor surrealista y reportero santanderino Darío Carmona,<sup>33</sup> que apasionado por el

<sup>32</sup> MUÑOZ COSME, 2008, p. 377.

<sup>33</sup> Véase SALVADOR, Josep (comisario). *Darío Carmona en la Colección del IVAM*, Zaragoza, Cortes de Aragón-IVAM, 2012.



Fig. 8. Moret: *La España leal*, 1942, caoba.

proceso llegó en 1962 a La Habana desde su exilio en Chile. Pronto fue nombrado jefe de redacción de la revista *Cuba* y, desde 1964, también de la revista *INRA*, hasta su regreso en 1970 al país andino. Mas, aparte de algunas tardías visitas a la Isla, que a veces solo fueron tangenciales a estos cambios, como la poco conocida del pintor Augusto Fernández Sastre en 1964,<sup>34</sup> lo más significativo del momento y los nuevos arribos sin duda se produjo entre los creadores de la generación más joven, con gran incidencia en México, donde estos habían vivido en un ambiente muy politizado y adonde incluso se había exiliado Fidel Castro, manteniendo contacto con los refugiados españoles.<sup>35</sup> Además la Revolución parecía tener mucho de acontecimiento generacional, que brindaba a esta juventud la oportunidad de enlazar las idealistas esperanzas rotas de sus padres con sus propias aspiraciones. Lo ejemplifica bien el traslado desde México del joven activista y realizador de cine Jomí García Ascot, quien había sido nombrado secretario general del Movimiento Español del 59, activo colectivo y corriente juvenil surgidos en la capital azteca con vocación unificadora de fuerzas antifranquistas. Colectivo, por otro lado, que alcanzó alta resonancia en Cuba durante el I Congreso Latinoamericano de Juventudes, celebrado en La Habana en julio-agosto de 1960 y al que viajaron desde México algunos de sus jóvenes miembros: Javier Oteyza, Federico Álvarez, Toni Sbert, Jordi Espresate, José H. Azorín, Justo Somonte y otros.<sup>36</sup>

En el caso de Jomí, que también estuvo en este Congreso, había llegado ya a La Habana en octubre de 1959, invitado para colaborar en la creación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), cuya finalidad era desarrollar una industria del cine independiente y dirigida a la cultura y el pueblo, que compitiera con la industria del cine estadounidense.

<sup>34</sup> Sobre su estancia, en la que acompañó a su hijo —famoso neurólogo del mismo nombre— a organizar el Instituto de Investigaciones de la Actividad Nerviosa Superior, dependiente de la Universidad de La Habana, véase CABAÑAS BRAVO, Miguel, HARO, Noemi de y MURGA CASTRO, Idoia. «En un lugar del exilio... Augusto Fernández y sus estampas de Don Quijote», en CABAÑAS; FERNÁNDEZ; HARO Y MURGA (coord.), 2010, p. 103.

<sup>35</sup> GUILLAMON, Julià: *Literaturas del exilio. México*, Madrid, SEACEX, 2007, p. 55.

<sup>36</sup> Véase AUB, Elena. *Historia del ME/59. Una última ilusión*, México DF., INAH, 1992, pp. 119-1950 y AZNAR, Manuel. «Movimiento Español 1959: Literatura y política de la segunda generación exiliada», en AZNAR Y RODRÍGUEZ (eds.), 2011, pp. 143-198.

Jomí, aparte de su contribución en las tareas organizativas y de publicar algunos textos en revistas y diarios cubanos, antes de su regreso a finales de 1960 pudo rodar allí sus dos primeros cortos, *Un día de trabajo* (Fig.9) y *Los novios*, luego integrados en su largo *Cuba '58*.<sup>37</sup> Y, además de la importante experiencia cubana de este realizador, su colaboración en el ICAIC no fue única entre estos jóvenes creadores e intelectuales del exilio mexicano, dado que también se mantuvieron en La Habana o viajaron un tiempo allí otros compañeros, como Elena Aub, Federico Álvarez, Inocencio Burgos, Armando Vayo, José de la Colina o Carlos Velo, y que, al menos los dos últimos, también colaboraron en la creación y desarrollo del ICAIC.<sup>38</sup> La experiencia cubana y la movilización que ocasionó, además, no parecen ser ajenas a la subsiguiente creación en México del Grupo Nuevo Cine, que firmó su manifiesto fundacional en enero de 1961 y editó poco después su trascendente revista del mismo nombre (*Nuevo Cine*, abril de 1961 a agosto de 1962), iniciativa encabezada e impulsada por jóvenes exiliados como García Ascot, José de la Colina, Emilio García Riera, José María Sbert y otros jóvenes creadores e intelectuales, que sin dejar de reconocer el papel antecesor de los críticos refugiados Francisco Pina o Álvaro Muñoz Custodio, prendieron en México la llama del interés por la renovación cinematográfica, su crítica, su enseñanza y su investigación.<sup>39</sup>

Ciertamente, por tanto, se estaba en un momento muy especial para la nueva generación, más implicada y combativa y mucho más interesada en los nuevos medios de masas. Su impulso, de hecho, se notó también no solo en el mundo aludido del cine, en el que asimismo cabe contar con figuras como el entonces joven fotógrafo y realizador Néstor Almendros —que retornó a Cuba y, antes del abandono del país en 1961, realizó sus primeras películas profesionales de género documental y algunos cortometrajes en el ICAIC—, sino también en el ámbito de la arquitectura, donde hay que atender a los jóvenes arquitectos, y sobre todo en el área de la gráfica y el diseño.

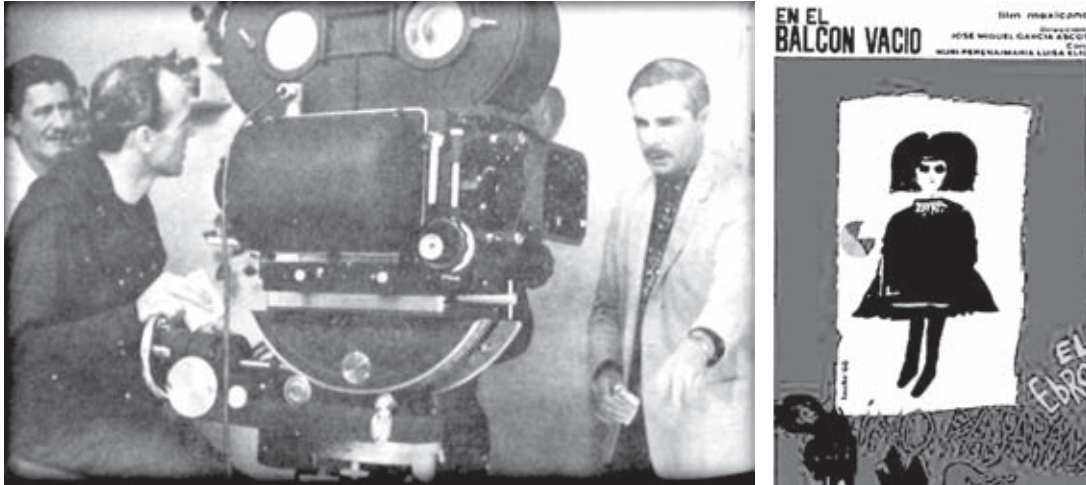
Así, son significativas las nuevas responsabilidades políticas y las preocupaciones sociales y científicas de la arquitectura, ahora más interesada en asuntos como el urbanismo, el medio ambiente o el transporte. Lo ejemplifican bien los casos del joven arquitecto y profesor exiliado, ya graduado en 1957 en La Habana, Manuel Alepuz, que entre 1963 y 1978 incluso sería viceministro de transporte, además de dirigir varias revistas científicas sobre desarrollo, transporte y medio ambiente; o el de la arquitecta, graduada en 1962, Aida Ambou, que se especializó en urbanismo y medio ambiente y también asumió responsabilidades políticas y científicas.

Finalmente debe referirse la importancia que adquirirá en esta nueva generación la gráfica y el diseño, en el que destacaron Rafael Morante, Eduardo Muñoz Bachs y José Luis Posada, tres artistas que no dudaron en apoyar con su creatividad el proceso revolucionario y que vieron en la fuerza comunicativa de los nuevos medios de masas una oportunidad para educar y acercar el arte a la calle. Morante, de hecho, que empezó a trabajar desde 1949 en agencias de comercio y publicidad en La Habana y Nueva York, al nacionalizarse en 1959 las agencias privadas, comenzó a trabajar como diseñador, primero, en el Consolidado de Publicidad e Intercomunicaciones y, luego, entre 1961 y 1964, en el ICAIC, para el que diseñó numerosos

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ, Juan, 2007, pp. 93-125.

<sup>38</sup> LETAMENDI Y RODRÍGUEZ, 2011, pp. 408-409.

<sup>39</sup> ARANZUBIA, Asier. «*Nuevo Cine* (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna», *Dimensión Antropológica*, (México D.F.) año 18, vol. 52, mayo-agosto (2011), pp. 101-121.



Figs. 9 y 10. Cesare Zavattini y García Ascot rodando *Un día de trabajo*, 1959-1960 y Muñoz Bachs: cartel de *En el balcón vacío* de García Ascot, La Habana 1966.

carteles y varios números de *Cine cubano*. Posteriormente también realizó estudios de dirección de cine en la Unión Soviética, ingresando como diseñador de la revista *Cuba* a su regreso en 1965 y pasando a ser, desde 1968, el director artístico del Instituto del Libro Cubano. De ahí que la producción de Morante sea muy diversa, plasmándose en cientos de carteles, diseño e ilustración de folletos y libros, documentales y cómics, siempre con predominio de la figuración, el dibujo, el símbolo y un gran dominio técnico.

Muñoz Bachs, por su parte, tuvo una formación autodidacta como dibujante, pasando desde 1952 a trabajar en publicidad para la cadena de televisión CMQ y la Agencia Siboney. En 1959 ingresó en el Departamento de Carteles del ICAIC, donde permaneció más de cuarenta años realizando carteles de cine (Fig. 10), ilustrando también numerosos libros, muchos de ellos infantiles, y destacando por la incorporación a su producción del realismo mágico. Por último, Posada, será un gran cultivador de la ilustración y la caricatura, asimismo con incursiones en la pintura, la cerámica y la escenografía teatral y del cine. También autodidacta, en 1952 viajó a Nueva York, y a su regreso, comenzó a ocuparse como caricaturista en algunas revistas, pero solo se dedicó profesionalmente a la gráfica a partir de 1959. Estableció entonces su propio taller y empezó a trabajar asiduamente como caricaturista para numerosas publicaciones, sin eludir lo político y recordando sus producciones a lo más agrio del expresionismo alemán.<sup>40</sup>

Muestra esta última generación, así, una incorporación al país buscada desde el arribo de sus padres. Incorporación heredera del idealismo e inquietud republicana y social que caracterizó y transmitieron estos progenitores y, a la vez, fruto del desarrollo socio-cultural y creativo llevado a cabo en el contexto socio-cultural cubano. Pero esta unión también conllevó una doble pertenencia, la heredada y la desarrollada, cuyos nexos, enlaces y ensanches del arte español y cubano no dejan de ponerse de manifiesto en los análisis de este exilio creativo.

<sup>40</sup> LETAMENDI/RODRÍGUEZ, 2011, pp. 407-430.

# EL PAPEL DE LAS IMÁGENES EN *APPEAL FOR AMNESTY IN SPAIN*

NOEMÍ DE HARO GARCÍA<sup>1</sup>  
Universidad Autónoma de Madrid

La Guerra Civil española tuvo un fuerte impacto en la política y la sociedad británica. Sin embargo, tras la II Guerra Mundial la oposición al franquismo en Inglaterra fue decayendo hasta el final de los años cincuenta. Durante ese periodo quienes denunciaban la España de Franco se encontraban con el problema de un régimen que, pese a sus tintes fascistas, no parecía plantear una amenaza a la paz y que, además, estaba ganándose progresivamente el respeto internacional. La percepción que la sociedad británica tenía de España estaba cambiando tanto por los esfuerzos del régimen por atraer el turismo internacional, como por el propio interés de muchas compañías internacionales (también británicas), que estaban abriendo nuevas sedes en territorio español. A partir de 1945 España ya no sería una cuestión tan importante para la política británica como lo había sido con anterioridad: durante la II Guerra Mundial el futuro de España era una cuestión de seguridad nacional para Inglaterra pero después, durante la Guerra Fría, se convirtió en un asunto secundario en comparación con otros.<sup>2</sup> Por supuesto, esto no quiere decir que no hubiera grupos antifranquistas activos en Inglaterra.<sup>3</sup> Sin embargo, a partir de 1945 sus acciones y su discurso, que seguía enfatizando el fascismo de la dictadura, no eran ya una estrategia efectiva para promover una campaña contra el franquismo.<sup>4</sup>

Con sus orígenes ligados a la lucha en la Guerra Civil, una de las organizaciones más destacadas del antifranquismo en Inglaterra fue la *International Brigade Association* (IBA). Después de 1945 esta organización constituía el principal núcleo institucional del antifranquismo

---

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado gracias a la financiación de un contrato del subprograma *Juan de la Cierva* (JCI-2010-07552) y está vinculado al proyecto de investigación *La Historia del Arte en España: devenir, discursos, propuestas* (Ref.: HAR2012-32609).

<sup>2</sup> La información sobre el antifranquismo en Inglaterra en este periodo procede de BUCHANAN, Tom. «Receding triumph: British opposition to the Franco regime, 1945-59», *Twentieth Century British History*, Oxford, 12: 2 (2001), pp. 163-184.

<sup>3</sup> Acerca de las actividades de denuncia del franquismo en Inglaterra véase ALEXANDER, Bill. *No to Franco. The struggle never stopped. 1939-1975*, Londres, Oval Printshop, 1992.

<sup>4</sup> BUCHANAN, 2001, p. 167.

británico. Aunque no se trataba de una organización muy extensa, se amplió sustancialmente en los años cincuenta cuando se eliminó la norma de que solamente podían formar parte de ella los voluntarios de la Guerra Civil o sus familiares más cercanos. De hecho, la IBA se ocupaba de la única publicación antifranquista que, por aquel entonces, aparecía con cierta regularidad *Spain Today*. La IBA estaba muy vinculada al partido comunista y sus acciones eran interpretadas en función de ese marco de referencia. A pesar de los reparos que ello podía generar en un contexto como el de la Guerra Fría, la mayoría de las actividades y comités antifranquistas que se organizaron durante ese periodo contaron con el apoyo de la IBA, si bien fueron comités efímeros que apenas han dejado rastro documental.<sup>5</sup>

Todo parece indicar que en Inglaterra la causa española no era capaz de atraer a nuevos activistas durante la posguerra. Los jóvenes la percibían como una cuestión del pasado y no se sentían interpelados por una organización como la IBA que consideraban que formaba parte de la «Historia». Por otra parte, durante la Guerra Fría, la Guerra Civil fue perdiendo la imagen de lucha justa y de idealismo que había llevado a muchas personas de otros países a luchar por la causa republicana. Empezaban a asociarla con la intolerancia de los comunistas hacia las críticas de izquierdas. Finalmente, en esos años se abrían otros horizontes de interés para los comunistas que dejaban a España en un puesto secundario. China era uno de ellos. En esos años Nan Green, secretaria de la IBA y militante comunista,<sup>6</sup> se mostraba entusiasmada con la revolución china (de hecho ella estuvo trabajando allí desde principios de los años cincuenta hasta finales de los sesenta) cuando escribía en enero de 1949 que China era el ejemplo a seguir, al que seguirían Grecia y, por último, España.<sup>7</sup> Por todo ello quizá, durante la década de los cincuenta, la oposición al franquismo en Inglaterra parecía ocuparse, sobre todo, por evitar que la cuestión de España cayera en el olvido lo cual tuvo el efecto de frenar en cierta medida la rehabilitación del régimen pero poco más.

El fuerte impulso que se imprimió al movimiento antifranquista dentro de España a mediados de la década de los cincuenta y la respuesta represiva del franquismo al mismo, contribuyó a que la situación se transformara. Junto con esto, también tuvo un papel importante en este cambio el desarrollo a nivel internacional de movimientos activistas no vinculados a partidos políticos como las campañas por el desarme nuclear, el resurgir de la actividad política entre estudiantes, intelectuales o grupos religiosos, y la creciente preocupación por las cuestiones relacionadas con los derechos humanos. De esta manera, a finales de los años cincuenta el movimiento antifranquista resurgió en Inglaterra y contó con el apoyo de personas que ya no eran necesariamente veteranos de la Guerra Civil, sino jóvenes preocupados por la situación en España. Gracias a ello, una red internacional antifranquista que había ido perdiendo fuelle progresivamente hasta entonces se reconfiguró. No solo se reactivaron nodos y canales existentes, sino que también se crearon otros nuevos.

La demanda de una amnistía general para los presos políticos y los exiliados había sido lanzada por el Partido Comunista de España (PCE). Por su parte, tanto el Partido Socialista Obrero Español en el exilio, como su sindicato, la Unión General de Trabajadores, considerarían inaceptable dar su apoyo al llamamiento a favor de la amnistía.<sup>8</sup> En 1956 se había

<sup>5</sup> BUCHANAN, 2001, p. 175; ALEXANDER, 1992, pp. 45-46.

<sup>6</sup> Una biografía de Nan Green en PRESTON, Paul. *Doves of war: four women of Spain*, Boston, Northeastern University Press, 2002, pp. 121-201.

<sup>7</sup> Carta de Nan Green a Margaret S, 31 enero 1949, en BUCHANAN, 2001, p. 177.

<sup>8</sup> BUCHANAN, Tom. «The truth will set you free: the making of Amnesty International», *Journal of Contemporary History*, 37:4 (2002), p. 580.

incluido la petición de amnistía en el texto *Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español*<sup>9</sup> que definiría la línea de actuación del PCE a partir de entonces (esta fue aprobada en la reunión del Comité Central de ese mismo año). Si bien distintas organizaciones de todo el mundo (muchas de ellas asociaciones de brigadistas) habían pedido la amnistía para los presos de la Guerra Civil, la idea de una amnistía general fue ganando apoyos en los años de la Guerra Fría. Dentro de España, en el marco de la Jornada de Reconciliación Nacional impulsada por el PCE en mayo de 1958, fueron detenidas más de un centenar de personas y condenadas a un total de 541 años de cárcel por participar en manifestaciones a favor de la amnistía.<sup>10</sup> A pesar de que esta Jornada no tuvo el éxito esperado, estas detenciones relacionadas con la petición de amnistía son un indicio de que se trataba de un tipo de demanda que el régimen no estaría dispuesto a tolerar. De hecho, generalmente los documentos del régimen que vigilaban y daban cuenta de dichas actividades quedaban clasificados como parte de las campañas «anti-españolas».

En 1959, coincidiendo con el vigésimo aniversario del final de la Guerra Civil, el Partido Comunista de Gran Bretaña (CPGB) lanzó una campaña demandando la amnistía para los prisioneros políticos españoles. Posteriormente se llevarían a cabo campañas similares a favor de los presos en Grecia y Portugal. No se trataba de una iniciativa nueva puesto que desde la IBA, a cuyo frente estaba el brigadista Alec Digges, se llevaban organizando campañas a favor de los refugiados y exiliados españoles desde hacía décadas.<sup>11</sup> Sin embargo, en esta ocasión no sería la IBA quien organizaría la campaña con el apoyo del CPGB, lo haría una organización nueva: *Appeal for Amnesty in Spain*. Tampoco se trataba de una iniciativa aislada. Unos meses antes se había creado la *Spanish Democrats' Defence Fund*, una iniciativa promovida por el Partido Laborista (si bien no recibía un apoyo oficial del mismo) como respuesta a las detenciones de socialistas y sindicalistas españoles en septiembre de 1958. Más tarde, se crearían comités pro-amnistía en muchos otros países además de en Inglaterra.

*Appeal for Amnesty in Spain* respondía a un clásico modelo frentepopulista; contaba con el apoyo de relevantes figuras públicas y políticas como el periodista John Arlott, el historiador Hugh Trevor-Roper, el liberal Jeremy Thorpe, el escultor Henry Moore o el pintor Michael Ayrton. A pesar de que aparentemente la organización no dependía de ninguna ideología política concreta su actividad siempre fue vista como parte de las políticas del CPGB. Aunque las personalidades que le brindaban su apoyo no estaban marcadas por la militancia comunista, quienes formaban el núcleo activo y organizativo de *Appeal for Amnesty in Spain* sí lo estaban. Este era el caso, por ejemplo, de su secretaria, Eileen Turner, que era miembro del partido desde finales de los años cuarenta.

---

<sup>9</sup> «Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español», *Boletín de Información*, n.º extraordinario (1956), s/p.

<sup>10</sup> ALEXANDER, 1992, p. 71.

<sup>11</sup> Según Claudio Véliz, que había colaborado activamente en las labores de la IBA, Alec Digges habría expuesto por primera vez el plan de una iniciativa que pidiera la amnistía para los presos en una reunión que mantuvo con él y con Peter Benenson en noviembre de 1954. Sin embargo, Véliz indica que en aquella reunión de 1954 Digges consideró que la nueva organización no conseguiría apoyos si tenía un militante comunista al frente. Por este motivo, Digges habría sugerido que Benenson dirigiera la nueva organización. Según relata Véliz, no quedó nada en claro tras la reunión y Digges decidió no actuar por el momento. Más tarde, en 1961, la IBA apoyaría la creación de *Appeal for Amnesty in Spain* y Benenson fundaría *Amnesty International*. Cfr. VÉLIZ, Claudio. «El verdadero origen de Amnistía Internacional», *Estudios Públicos*, 108 (2007), pp. 31-58; BUCHANAN, 2002, pp. 580-581.

No obstante, la idea de defender una amnistía general buscando para ello el apoyo de un variado grupo de intelectuales (variado en cuanto a su actividad y en cuanto a su orientación política) sí es indicativo de cómo esta organización trataba de difundir sus ideas entre un grupo más amplio de personas. Llegar a este público más amplio suponía, entre otras cosas, superar las limitaciones que imponía la Guerra Fría a todo aquello que tenía que ver con el comunismo en los países del bloque occidental. Para ello nada mejor que presentarse como una organización independiente del partido comunista. O mejor aún, independiente de cualquier partido político al mostrar un diverso abanico de apoyos, la mayoría ligados al mundo de la cultura. En lugar de activar las referencias a la Guerra Civil, el antifascismo y la causa republicana como se había hecho anteriormente desde la IBA, *Appeal for Amnesty in Spain* inscribió su mensaje en un marco de referencia internacional no marcado políticamente. Concretamente en el de las reivindicaciones a favor de los derechos humanos que podían encontrar una amplia resonancia entre el público toda vez que la Asamblea General de las Naciones Unidas había aprobado la *Declaración Universal de Derechos Humanos* a finales de 1948.

Con ello se estaba cambiando el marco interpretativo en el que se daría sentido a esta acción colectiva. El sociólogo David A. Snow y sus colaboradores han sido quienes han adoptado el concepto de ‘enmarcado’ de Erving Goffman para analizar los movimientos sociales.<sup>12</sup> Sostienen que los marcos para la acción colectiva son una categoría especial de sobrentendidos cognitivos relacionados con el modo en que los movimientos sociales construyen el significado de la acción. Un marco, según explican Snow y Robert Benford es un esquema interpretativo que simplifica y condensa el «mundo de ahí fuera» puntuando y codificando selectivamente objetos, situaciones, acontecimientos, experiencias y secuencias de acciones dentro del entorno presente o pasado de cada uno.<sup>13</sup>

Según señala Snow los marcos de la acción colectiva centran la atención señalando qué es relevante y qué no en nuestro marco sensible, qué está «dentro del marco» y qué queda «fuera del marco». Además, los marcos funcionan como mecanismos que articulan los diferentes elementos significativos de manera que a la hora de interpretar un signo se activa un conjunto de significados (y no otro), es decir, que se narra una historia y no otra. Además los marcos pueden ejercer una función transformadora, alterando el significado del objeto u objetos al que prestan atención así como su relación con el actor o actores en cuestión.<sup>14</sup> Las estampas de Goya que fueron empleadas por ambos bandos desde la Guerra Civil y que, como veremos, fueron reproducidas por *Appeal for Amnesty in Spain* para apoyar su mensaje, serían un buen ejemplo de ello.

Gracias al cambio de marco interpretativo las acciones de *Appeal for Amnesty in Spain* tuvieron una mayor resonancia entre el público (sus potenciales activistas) que las que habían emprendido otras organizaciones como la IBA en los años anteriores. A diferencia de estas últimas, *Appeal for Amnesty in Spain* fue más efectiva al identificar agravios, vincularlos a otros y construir marcos de significados más amplios que, relacionando lo que estaba sucediendo en España con el tipo de abusos e injusticias que denunciaban las reivindicaciones a favor de los derechos humanos, podían encontrar un eco en la predisposición cultural de la población y

<sup>12</sup> GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*, Cambridge, Harvard University Press, 1974.

<sup>13</sup> SNOW, David A., BENFORD, Robert. «Master frames and cycles of protest», en A. Morris y C. McClurg Mueller (eds.), *Frontiers in social movement theory*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 132.

<sup>14</sup> SNOW, David A. «Framing processes, ideology and discursive fields», en D. A. Snow, S. A. Soule, H. Kriesi (eds.), *The Blackwell companion to social movements*, Oxford, Blackwell, 2010 [2004], pp. 380-412.

transmitir un mensaje uniforme al poder.<sup>15</sup> Así se logró que se viera como injusta e intolerable una dictadura que, como hemos visto, después de 1945 ya no se consideraba un problema tan urgente en Inglaterra. En lugar de cuestionar la legitimidad del régimen o de añorar una España republicana que ya resultaba demasiado lejana y estaba menos idealizada, *Appeal for Amnesty in Spain* acusaba al franquismo de atacar los derechos humanos más fundamentales puesto que en España se encarcelaba a personas por sus ideas, se las torturaba, se las condenaba a muerte y se ejecutaba la pena por medios tan anacrónicos y bárbaros como el garrote vil. A diferencia de las actividades antifranquistas desarrolladas con anterioridad, *Appeal for Amnesty in Spain* despertó el interés de generaciones más jóvenes. Cuando en 1959 la secretaria de la organización, Eileen Turner, escribió al editor Victor Gollancz para pedirle su apoyo y le envió la lista de las personalidades del mundo de la cultura con las que se contaba, Gollancz respondió que todas aquellas admirables personalidades «eran tan jóvenes que no podían haber tenido conciencia política, si es que estaban vivos, en la época de la Guerra Civil». Por eso Gollancz recomendaba a Turner que la organización incluyera a figuras destacadas de la época de la guerra. En su respuesta Turner le indicaba que la gente joven tenía sentimientos muy fuertes contra la represión que se vivía en la España contemporánea y que la iniciativa había surgido de personas que tenían menos de cuarenta y cinco años.<sup>16</sup> Era la realidad de la España contemporánea la que estaba en juego y ése era el eje central de las campañas.

En marzo de 1961 se celebró en París la *West European Conference for an Amnesty for Spanish Political Prisoners and Exiles*. Allí acudieron delegados de dieciséis países. Gran Bretaña era, con diferencia, el país que contó con más representantes (un total de sesenta). La intención de aparecer como una reunión al margen de la política fue hecha explícita en distintos documentos relacionados con la conferencia. Por ejemplo, en un escrito que se dirigía «al pleno de la Conferencia pro amnistía, que se reunirá en París en el mes de marzo» se indicaba que los participantes en la conferencia demostrarían que estaban animados de «sentimientos humanitarios y no movidos por ninguna baja ambición política»; las mociones que pretendían sacar adelante eran, «para todos los hombres y pueblos libres, los temas que importan a la Humanidad».<sup>17</sup> La campaña internacional que se lanzó como resultado de este encuentro tuvo un impacto importante sobre la opinión pública. Además esta fue anterior a la que, en mayo de 1961, inauguraría las actividades de *Amnesty International* impulsada por Peter Benenson.<sup>18</sup> De hecho, tal y como observa Buchanan, *Amnesty International* sabía de la existencia de *Appeal for Amnesty in Spain*. Es más, recurrió al consejo de los expertos de esta última en varias ocasiones y podría decirse que encontró en ella un modelo de cuyos aciertos y errores aprender al hacer campaña por los derechos humanos.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> SNOW y BENFORD, 1992, p. 136.

<sup>16</sup> Información recogida por BUCHANAN, 2001, p. 182.

<sup>17</sup> «Al pleno de la Conferencia pro amnistía, que se reunirá en París en el mes de marzo», [1961], s/p, legajo 229, archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede.

<sup>18</sup> En su artículo acerca del origen de *Amnesty International* Claudio Véliz considera que ambas organizaciones (*Appeal for Amnesty in Spain* y *Amnesty International*) eran una sola lo cual es erróneo según han mostrado otros investigadores. En 1956 Véliz se marchó a Chile y perdió el contacto con Alec Digges hasta que regresó al Reino Unido en los años sesenta, por este motivo en su artículo no puede proporcionar datos sobre qué pudo ocurrir en los meses previos al nacimiento de las dos organizaciones en 1961. No obstante, la colaboración entre ambas durante un breve espacio de tiempo ha sido documentada por Buchanan. Teniendo en cuenta esto y puesto que *Appeal for Amnesty* tendría una vida muy breve y *Amnesty International* continuaría su actividad hasta el presente, no es extraño que Claudio Véliz entendiera que una y otra eran una misma organización que simplemente había cambiado de nombre. Cfr: VÉLIZ, 2007, pp. 31-58; BUCHANAN, 2002, pp. 580-581.

<sup>19</sup> BUCHANAN, 2002, pp. 580-581.

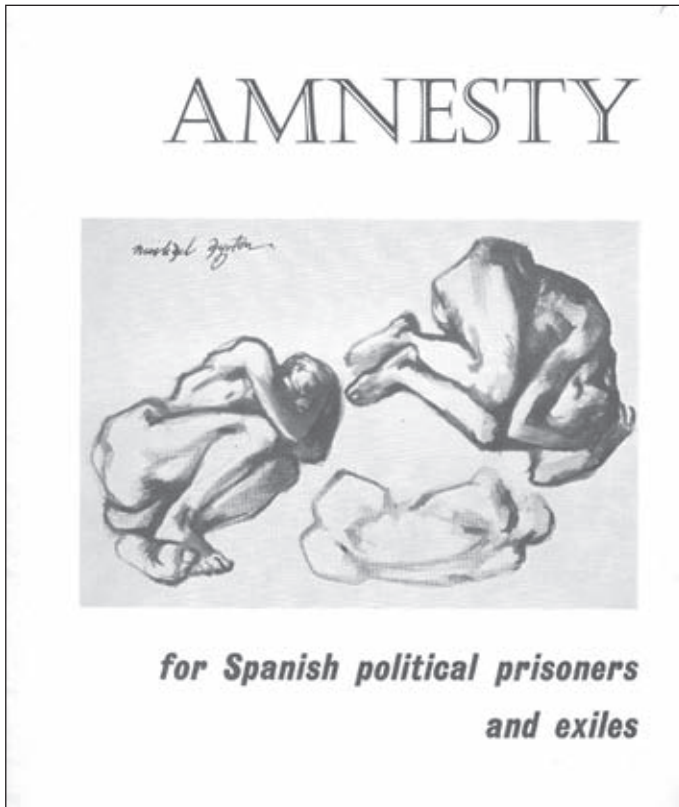


Fig. 1. Portada del número 1 de *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* (1961) ilustrada con la imagen de una obra de Michael Ayrton.

De la reunión celebrada en París así como de las demás actividades de *Appeal for Amnesty in Spain* dieron cuenta las páginas de una publicación que hacía las veces de boletín de la organización y cuya venta le proporcionaba fondos económicos. Como se puede comprobar en las páginas de la revista *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* sus llamadas a favor de la amnistía contaron desde el principio con el apoyo de los intelectuales en general y de los artistas plásticos en particular.<sup>20</sup> En la portada del primer número de esta publicación se reproducía un dibujo del artista Michael Ayrton quien, como ya hemos indicado, fue uno de los apoyos importantes con los que contó la organización desde el principio (Fig. 1). En las páginas interiores se proporcionaban datos y testimonios de los prisioneros y sus familias. También se daba cuenta de la conferencia celebrada en París, iba acompañada de la crónica, la nómina completa de sus participantes y las fotografías de algunos de ellos.

Por supuesto los artistas podían participar en las tareas organizativas de *Appeal for Amnesty in Spain* pero su colaboración plástica como tal tuvo dos funciones principales: contribuir al aumento del capital de la organización y proporcionar imágenes que contribuyeran a comunicar las reivindicaciones de *Appeal for Amnesty in Spain*, imágenes que movieran y aglutinaran a quienes apoyaban o podían apoyar esta iniciativa. Ambas funciones podían estar relacionadas entre sí, si bien no siempre era el caso, tal y como veremos. A través de la donación de obras los artistas contribuían a que la organización recaudara fondos con su venta. En este sentido estas acciones se podrían considerar como una variante del donativo que otras personas podían hacer

<sup>20</sup> Solamente se publicaron seis números de esta revista, estos aparecieron entre 1961 y 1963.

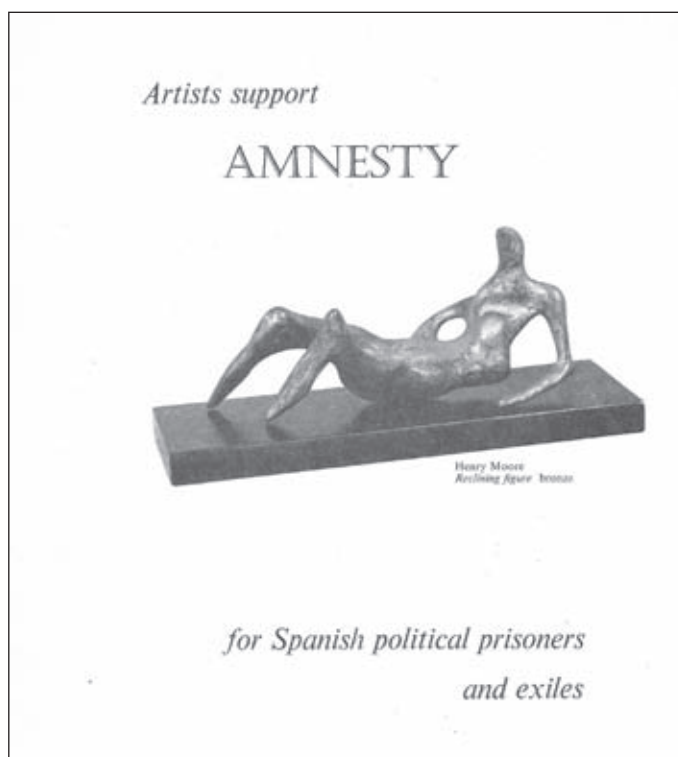


Fig. 2. Portada del número 2 de *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* (1961) ilustrada con una imagen de una escultura de Henry Moore.

en metálico. Sin embargo, el apoyo de los artistas (y de los intelectuales en general) a través de la donación de obras incrementaba el capital cultural, social y simbólico de la organización, contribuyendo significativamente a hacer llegar su mensaje a una red mucho más amplia de personas y colectivos. La presencia de los artistas en los actos de la organización o el apoyo prestado con su firma en documentos tenía una función similar. Un buen ejemplo de ello es la donación de sus obras a *Appeal for Amnesty in Spain* hecha por varios artistas respondiendo a los llamamientos de Picasso y de Michael Ayrton, ambos reproducidos en el segundo número de la *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles*.<sup>21</sup> Este número modificaba ligeramente su nombre para anunciar «Artists support Amnesty for Spanish political prisoners and exiles» y en él se reproducían algunas de las obras reunidas gracias a esta llamada. Todas se exhibieron en París primero y más tarde en Londres donde fueron subastadas en Bonham & Sons. Todos los fondos recaudados se destinaron a la recién nacida *Appeal for Amnesty in Spain* (Fig. 2).

Es evidente que las imágenes pueden tener una función muy importante para un movimiento social ya que gracias a ellas es posible contribuir en la orientación de la interpretación que las personas hacen de la realidad, llevándolas a posicionarse en relación con el movimiento. Si la persona encuentra que su interpretación es apoyada por las imágenes, compartirá la postura de la organización. Si por el contrario el espectador entiende que su interpretación de la realidad no encuentra este correlato en las imágenes podrá bien reforzar su postura inicial (y rechazar las reivindicaciones del movimiento social), bien transformarla gracias a las imágenes

<sup>21</sup> Obviamente el llamamiento inicial habría sido el de Ayrton, sin embargo el hecho de que la revista reprodujera la carta de Picasso (la letra de máquina de escribir y su firma en gran tamaño, destacando su carácter de «índice») es indicativo del gran valor que tenía contar con el apoyo de esta importante figura de la lucha antifranquista.

(y probablemente apoyar al movimiento). Los movimientos sociales se ocupan de promover el cambio en un sentido estructural y cultural; sin embargo, como indica Ralph Turner, es necesario que se opere un cambio en la visión de la realidad para que se produzcan los cambios o iniciativas promovidos por los movimientos sociales. Y esos cambios en la visión de la realidad pasan por llegar no solamente a la racionalidad de un gran número de personas sino por mover sus emociones.<sup>22</sup> En este sentido, en el caso de *Appeal for Amnesty in Spain* el arte era una buena vía puesto que, además de proporcionar imágenes muy efectivas, la promesa de una exposición artística o de una subasta hacía posible llegar a quienes quizá nunca habrían acudido a la reunión de una organización reivindicativa (menos aún si esta se asociaba con el comunismo). El papel de las imágenes que quedaron asociadas a la petición de amnistía (que combinaban el valor de lo estético, el poder de la metáfora y el peso del testimonio y la huella) fue fundamental para llegar un poco más allá de lo que habrían permitido las políticas de la Guerra Fría. Junto con esto también era necesario vencer la imagen que el franquismo estaba difundiendo de España. No nos ocuparemos aquí de analizar cómo la dictadura se estaba ocupando de las mentes y corazones internacionales para lavar su imagen, pero los movimientos de oposición eran muy conscientes de que ése era uno de sus oponentes. Además de enfrentarse a la represión, los opositores tenían que luchar contra lo que Jesusa Vega, siguiendo a Jean Baudrillard, ha analizado como el «simulacro de España»,<sup>23</sup> un país hiperreal, espectacular, creado por la dictadura con narrativas que incluían también las imágenes y sobre todo el arte. Por ello se preocuparon mucho de hacer llegar los testimonios de aquello que el régimen silenciaba.

Era importante hacer imaginable la injusticia de los encarcelamientos franquistas y de la experiencia en sus cárceles. No se trataba de una estrategia gratuita: cuando razonamos estimamos la probabilidad de un evento en función de la facilidad con la que somos capaces de pensar (de imaginar) casos relevantes. Dicho con otras palabras, aplicamos lo que los estudios de ciencias cognitivas han denominado «heurística de disponibilidad».<sup>24</sup> Puesto que las imágenes que se difundían de la situación española en esos años no contribuían a que el público se representara las injusticias que denunciaba *Appeal for Amnesty in Spain*, proporcionar relatos (visuales o no) que hicieran imaginables dichas situaciones contribuían a convencer al público de que se trataba de un hecho generalizado y relevante del que era responsable la dictadura franquista. La conferencia de París de 1961 contó con una obra de Picasso reproducida en todos sus materiales. Indudablemente Picasso era el mejor apoyo plástico que podía encontrar la causa de *Appeal for Amnesty in Spain*. En su figura se unían una calidad artística reconocida y un compromiso político con la lucha contra el franquismo que databa de la Guerra Civil. Pero además de esto, con esta obra se hacía visible el rostro colectivo de las mujeres de los presos, las principales e incansables impulsoras de las campañas pro-amnistía (Fig. 3).

Giuliana di Febo ha señalado cómo la incorporación de la mujer a la lucha contra el franquismo y la aparición de las primeras formas de asociacionismo femenino se iniciaron precisamente con su participación destacada en las campañas por la libertad de los presos.<sup>25</sup> Por

<sup>22</sup> TURNER, Ralph. «Figure and ground in the Analysis of social movements», *Symbolic interaction*, 6 (1983), pp. 175-181.

<sup>23</sup> VEGA, Jesusa. «El traje del pueblo, Ortiz Echagüe y el simulacro de España», en A. Carretero Pérez (comis.), *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*, Madrid, Museo Nacional de Antropología, 2002, pp. 67-68.

<sup>24</sup> La heurística de disponibilidad fue definida por TVERSKY, Amos. «Availability: a heuristic for judging frequency and probability», *Cognitive Psychology*, 5:2 (1973), pp. 207-233.

<sup>25</sup> FEBO, Giuliana di. *Resistencia y movimiento de mujeres en España 1936-1976*, Barcelona, Icaria, 1979.



Fig. 3. El apoyo de Picasso a la campaña pro-amnistía era destacado en el primer número de *Amnesty for Spanish Political Prisoners and Exiles*, en 1961.

este motivo, la figura de la mujer (representada como esposa y también muy frecuentemente como madre) era una figura habitual en las demandas de amnistía desde tiempo atrás. Este tipo de imágenes, con una iconografía que tiene elementos en común con representaciones como la de la virgen María, muestran una característica de estas primeras formas de rebelión de las mujeres en solidaridad con sus maridos presos: estas se producían desde unos postulados tradicionales. Como indica Amparo Moreno, en sus inicios las reivindicaciones de las mujeres compartían con la dictadura la concepción de la mujer como «reposo del guerrero» si bien luego sería la base de organizaciones feministas.<sup>26</sup> Sus acciones se justificaban porque eran «buenas esposas y madres» tal y como la dictadura y la Iglesia las llamaban a ser. Precisamente gracias al eco que su discurso podía encontrar en discursos tradicionales, lograron hacer llegar su voz a personalidades de la Iglesia.<sup>27</sup> Activando este marco de interpretación conservador, impulsado y aceptado por el franquismo estas mujeres lograron ganar un espacio de acción que no habrían encontrado de otro modo.<sup>28</sup>

Por su parte, los presos no tenían más rostro que el de las fotografías hechas antes de su encarcelamiento (o las fotos hechas en la cárcel). Su voz se hacía audible gracias a los poemas

<sup>26</sup> MORENO SARDÁ, Amparo. «La réplica de las mujeres al franquismo», en P. Folguera (ed.), *El feminismo en España. Dos siglos de historia*, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 2007, p. 133.

<sup>27</sup> Los informes que alertaban sobre la visita de las mujeres españolas (y explicaban que no había que hacerles caso) conservados en los archivos de la Embajada de España ante la Santa Sede son indicativos de la preocupación que causaba la efectividad de su campaña.

<sup>28</sup> Algo similar (activación de marcos conservadores que permitían la acción que permiten, a su vez, abrir un espacio posteriormente ocupado por reivindicaciones feministas) habría ocurrido con los marcos de la acción colectiva de las mujeres contra la dictadura en Chile. Cfr: NOONAN, Rita K. «Women against the State: political opportunities and collective action frames in Chile's transition to democracy», *Sociological Forum*, 10:1 (1995), pp. 81-111.

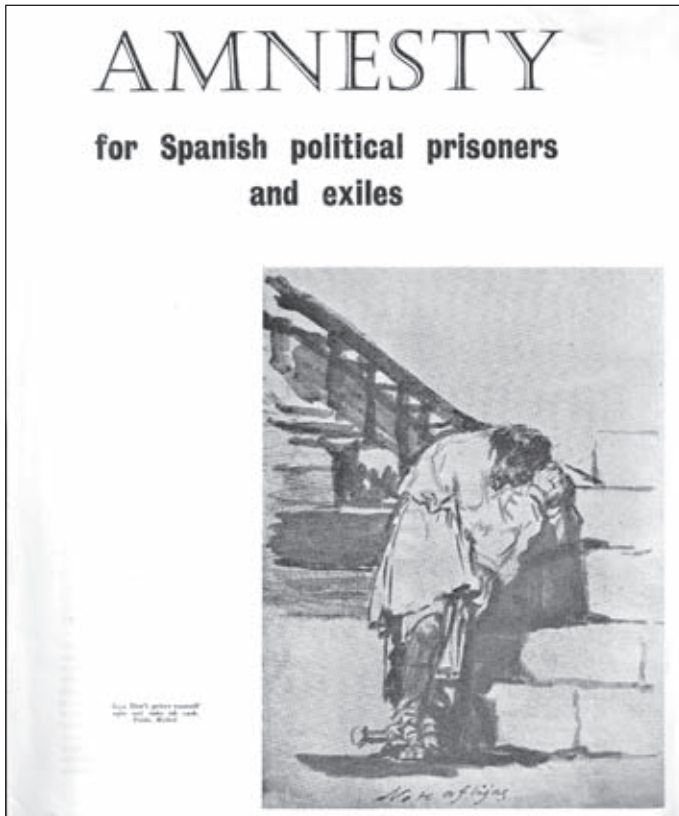


Fig. 4. Portada del número 3 de *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* (1962) ilustrada con la imagen de la obra de Goya *No te aflijas*.

de Marcos Ana que permitían asomarse a los pensamientos y la realidad del preso, haciendo imaginar la experiencia que hace olvidar «cómo es un árbol».<sup>29</sup> Pero durante un tiempo las imágenes solo mostraban al preso desde fuera, tras los barrotes. Era el caso de la estampa de Picasso que acompañaría a los poemas de Marcos Ana desde que se publicó la primera edición de los *Poemas desde la cárcel* en una edición de España Popular de 1959 con prólogo de Juan Rejano. Esta imagen sería empleada posteriormente también en las campañas de *Amnesty International*, que aprovechaba así el surco abierto por los movimientos que la habían antecedido. Cuando Marcos Ana salió de la cárcel, unos meses después de la Conferencia de París, inició sus viajes por el mundo en una campaña de sensibilización muy intensa. Se convirtió entonces en la imagen viva de la ausencia de rencor en su llamada a favor de la amnistía. La entrevista que Eileen Turner hizo al poeta en su visita a Inglaterra mostraba a una persona serena y educada, que no había salido de la prisión destrozada ni con ganas de venganza, sino más fuerte, más sabia y mirando hacia el futuro. Esta entrevista fue publicada en el número 4 del boletín *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles*. Junto al texto una fotografía mostraba a un Marcos Ana joven y sonriente ante la cámara que le retrataba en la prisión. Esta imagen reforzaba el contenido de sus palabras en la entrevista y los comentarios de la entrevistadora. En la portada de este mismo número se reproducía el dibujo de Goya titulado *No te aflijas* (Fig. 4). Esta obra que formaba parte del grupo *Condenados, presos y torturados*

<sup>29</sup> El testimonio de Marcos Ana se puede encontrar en su libro *Decidme cómo es un árbol. Memoria de la prisión y la vida*, Barcelona, Umbriel y Tabla Rasa, 2007.

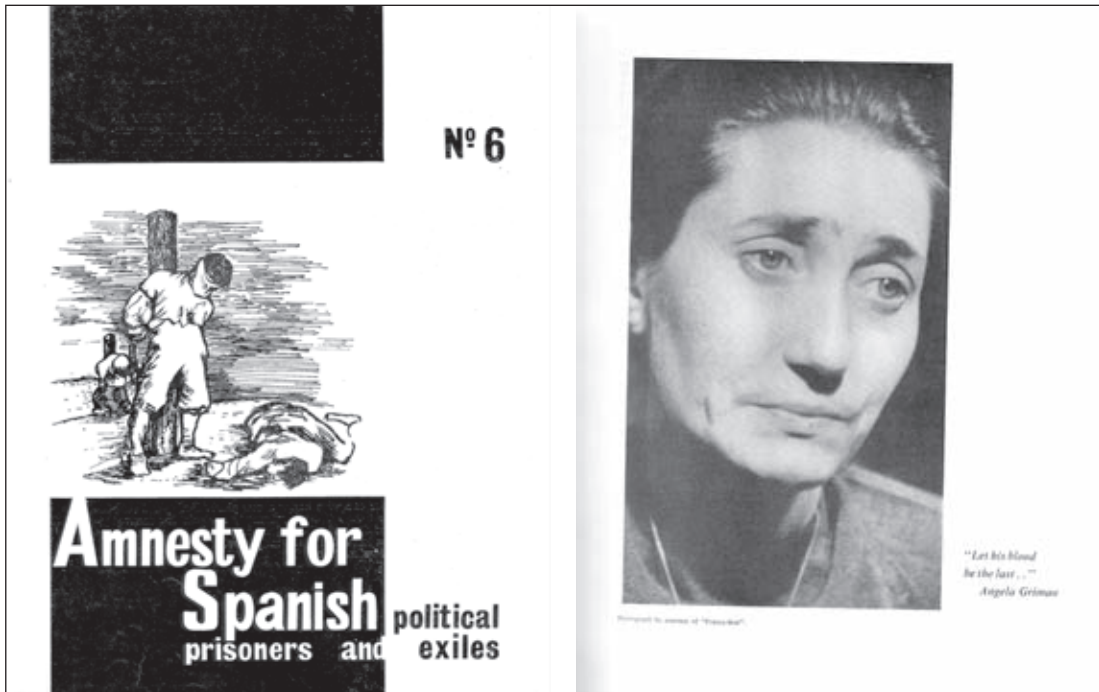


Fig. 5. Portada y página interior con la imagen de Ángela Grimau en el número 6 de *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* (1963).

por la Inquisición permitía establecer un paralelismo entre el país de la Leyenda Negra y la Inquisición y la España contemporánea de la dictadura que era también injusta, bárbara y cruel. Goya, una figura fundamental en la forja de la identidad nacional era el referente visual de la tradición al que apelaban en su mensaje a favor de la amnistía. La detención, tortura y condena de Julián Grimau vino acompañada de un movimiento de protesta internacional que, sin embargo, no logró evitar su ejecución en abril de 1963. La fotografía de Grimau fue una de las imágenes más difundidas por estos movimientos. Fue igualmente importante la figura de su mujer, Ángela, que participó e intervino en todos los actos que pudo y que estaba también muy presente, a través de fotografías y de su testimonio reproducido por escrito, en las diversas publicaciones vinculadas a la protesta. El número 6 que la revista *Amnesty for Spanish political prisoners and exiles* dedicaba a la ejecución de Grimau evocaba las ejecuciones en España mediante la reproducción modificada de una estampa de los *Desastres de la guerra* titulada *Y no hai remedio*. La imagen adaptada, de una factura que evocaba la xilografía y no el aguafuerte original, había eliminado a los verdugos franceses para centrarse en los presos: el que ya ha sido fusilado, el que acaba de ser asesinado, atado todavía al poste, y el que espera a serlo. Este último es el elemento central de la imagen y también de las actividades de la organización puesto que podían salvarlo. Así parecía indicarlo el contenido de este boletín que reproducía, junto a un retrato a toda página que mostraba el sufrimiento en el rostro de Ángela Grimau, la frase que ella había pronunciado y donde no pedía venganza sino que la sangre de su marido fuera la última que se derramara en España (Fig. 5). En sus últimas páginas se reproducía un documento firmado por importantes personalidades tanto del partido conservador como del liberal tras un encuentro celebrado en la Cámara de los Comunes con el apoyo de *Appeal for*

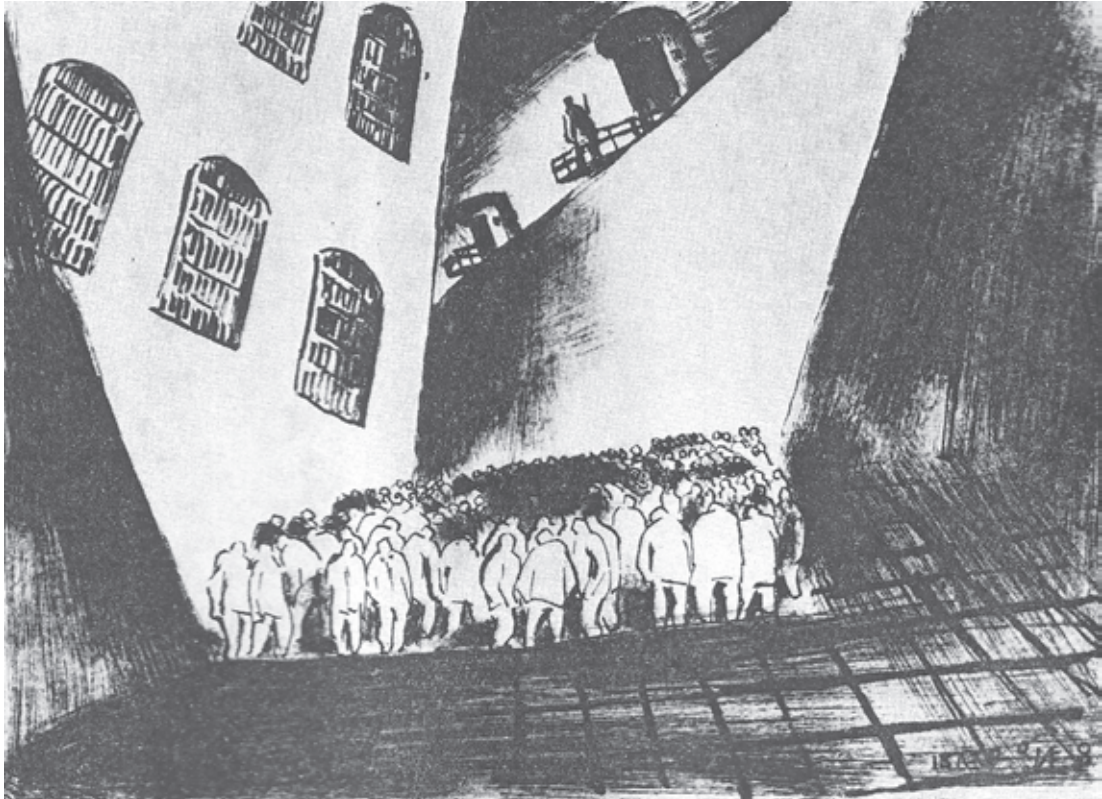


Fig. 6. Una de las obras pintadas por Agustín Ibarrola en la cárcel.

*Amnesty in Spain* y la *Spanish Democrats' Defence Fund* que como se indicó páginas atrás contaba con el apoyo de los laboristas y los sindicatos.

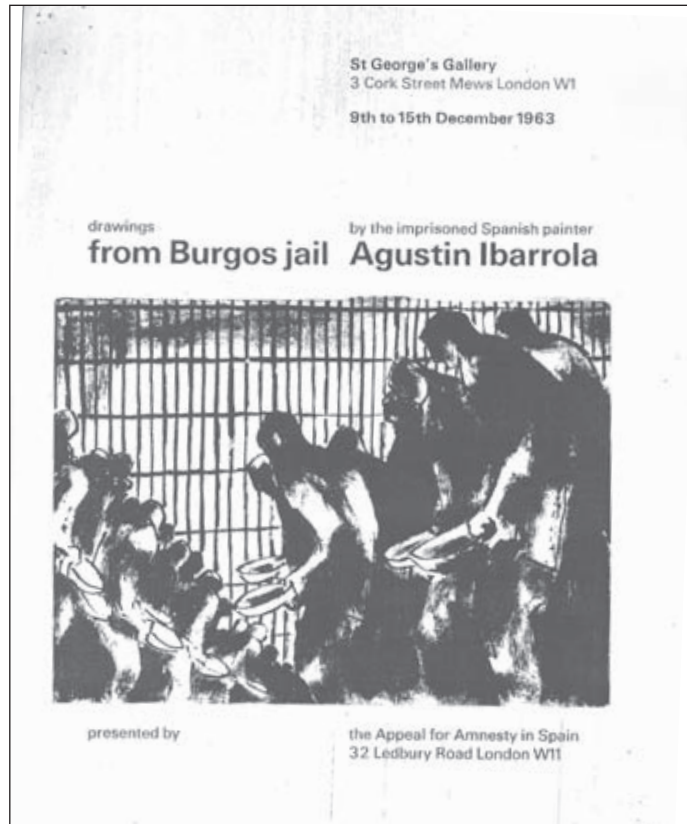
En 1962 habían sido detenidas más de una decena de personas relacionadas con la actividad clandestina del PCE en el País Vasco y con las huelgas de Asturias. Entre ellos se encontraban varios intelectuales, algunos de los cuales estaban vinculados al mundo del arte. Era el caso de los dos artistas Agustín Ibarrola y María Dapena. Ambos pudieron pintar en la cárcel durante sus años de encarcelamiento.<sup>30</sup> Contando con la ayuda de sus compañeros que cuidaban de que no fuera descubierto,<sup>31</sup> Agustín Ibarrola logró pintar sobrecogedoras escenas de la cárcel. Fue también el fruto de una labor colectiva que esas telas pudieran salir de la Prisión Central de Burgos y fueran expuestas en distintas ciudades europeas. La labor de la red de comités a favor de la amnistía para los presos españoles fue fundamental para esto, así como la actividad de Mari Luz Bellido, la mujer de Agustín Ibarrola, que recorrió todas estas ciudades y muchas más para pedir la libertad de su marido. Según ha indicado Mari Luz Bellido, las pinturas estaban hechas sobre telas de seda muy finas, algunas de gran tamaño lo cual producía una fuerte impresión en los espectadores que se preguntaban cómo podrían haberse pintado aquellas telas en la clandestinidad y cómo podrían haber escapado al control para poder salir de la prisión.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Resulta revelador el testimonio de María Dapena sobre estos años recogido en su libro *¡Sr. Juez! (soy presa de Franco...)*, San Sebastián, Haranburu, 1978.

<sup>31</sup> Testimonio de Agustín Ibarrola, en entrevista con la autora en Bilbao, 12/03/2011.

<sup>32</sup> Testimonio de Mari Luz Bellido, en entrevista con la autora en Bilbao, 12/03/2011.

Fig. 7. Folleto anunciador de la exposición de Agustín Ibarrola en la St. George's Gallery de Londres en 1963.



Estas pinturas no eran las primeras imágenes de la cárcel pintadas por un preso que mostraba *Appeal for Amnesty in Spain*, sin embargo sí fueron las imágenes con mayor fuerza que fueron difundidas por esta organización. Ibarrola trabajaba los elementos formales con una maestría que tenía mucho que ver con el trabajo de formas y volúmenes llevado a cabo en el seno del Equipo 57, adaptándolo a una figuración expresiva que tenía mucho de cinematográfica y que ya había desarrollado dentro del grupo de Estampa Popular de Vizcaya. Unos meses antes de que se produjeran las detenciones de Agustín Ibarrola, María Dapena y sus compañeros, Orson Welles filmaba *El proceso*, una película basada en la obra de Kafka donde un individuo se enfrentaba a una justicia carente de sentido y cruel. Muchos de los recursos formales y compositivos empleados en esta película también se podían encontrar en las obras de Ibarrola, y quizá el público que pudo verlas cuando se expusieron reconocía en las pinturas composiciones similares a las de la película. Sin embargo, a diferencia de la película de Welles, la experiencia individual no era el objeto del interés central de las obras de Ibarrola (aunque también la retratará). Era la colectividad quien aparecía como depositaria de una gran fuerza potencial cuando los grupos mostraban cierto abatimiento, o en acción cuando las imágenes los mostraban resistiéndose a la dominación y rompiendo su encierro (Fig. 6).

La primera exposición se celebró en la St George's Gallery de Londres en diciembre de 1963 y fue organizada por *Appeal for Amnesty in Spain* (Fig. 7). Esta muestra coincidía con una exposición de grabados de Goya en la Royal Academy (seguramente *Goya and his times* comisariada por Enriqueta Harris), en cuyas proximidades se encontraba la St George's Ga-

lery. Según contó entonces Radio España Independiente, no solamente se dejaron folletos de la exposición dentro de la Royal Academy sino que seis diputados laboristas repartieron hojas anunciando la exposición a las puertas de la muestra de Goya en la Royal Academy, señalando que la obra de Goya se encontraba en la Academia pero que «el espíritu de Goya» se encontraba más allá, en la galería próxima.<sup>33</sup> En los textos que acompañaban a la muestra no solo se comparaba a Ibarrola con Goya (y se reproducía el dibujo *No te aflijas*) sino que se hacía notar que mientras que el segundo había sido un testigo de los acontecimientos, el primero había sufrido la represión franquista en carne propia. Las torturas a las que habían sido sometidos todos los detenidos fueron comentadas ampliamente. En el caso de Ibarrola se decía que había llegado a perder la razón por la dureza de la violencia ejercida sobre él. Las imágenes que eran evocadas por el lector gracias a las palabras de Marcos Ana, tomaban cuerpo en estas pinturas de Ibarrola que se presentaban como la huella directa de la experiencia de la violencia.

Las exposiciones de las obras de Ibarrola tuvieron un gran éxito de público y se mostraron en países como Italia, Francia, Holanda o Alemania. Si bien *Appeal for Amnesty in Spain* dejó de tener una actividad pública destacable hacia mediados de los años sesenta, gracias a ella y a otras organizaciones similares que colaboraron con el llamamiento por la amnistía se logró sensibilizar a la opinión pública sobre la situación española. Y para ello fue fundamental la labor de creadores como Agustín Ibarrola o Marcos Ana que hicieron imaginable e intolerable la injusticia de las cárceles franquistas.

---

<sup>33</sup> «Carta de Londres», emisión de Radio España Independiente del 09/01/1964 en dossier de Agustín Ibarrola, caja 42, legajo 8801, sección Cultura, Archivo General de la Administración.

## 1941: MIRÓ EN NUEVA YORK

MARÍA DOLORES JIMÉNEZ-BLANCO  
Universidad Complutense de Madrid

A diferencia de otros surrealistas, Miró no viajó a Nueva York durante la segunda guerra mundial. Es sabido que entre noviembre de 1939, cuando llegaron a Nueva York los primeros inmigrantes surrealistas (Kurt Seligmann, Yves Tanguy y Roberto Matta), y octubre de 1942, cuando se inauguró la exposición «First papers of surrealism» (montada por André Breton y Marcel Duchamp en la Whitelaw Reid Mansion), el surrealismo ganó un incuestionable protagonismo entre los intereses de un puñado de jóvenes artistas americanos que pocos años más tarde abrazarían el expresionismo abstracto. Tanto que, según la afortunada expresión de Dore Ashton, el surrealismo actuó como uno de los principales «fertilizadores»<sup>1</sup> del florecimiento artístico que estallaría más tarde en la ciudad, dando lugar a la mitificada Escuela de Nueva York.

Mientras todo eso ocurría en Nueva York, al otro lado del Atlántico todo parecía fundirse en negro. Así había ocurrido en Francia, ensombrecida por la ocupación nazi y por las tensiones entre el gobierno colaboracionista y la resistencia. Y también en España, que acababa de cerrar una cruenta guerra civil y comenzaba una no menos cruenta posguerra. Por eso, desde su experiencia de estos dos lugares, en los que siguió concibiendo y desarrollando su obra, Joan Miró escribiría resignado a su galerista neoyorquino, Pierre Matisse: «uno debe estar preparado para seguir trabajando ante una total indiferencia y en una profunda oscuridad».<sup>2</sup>

Ahora bien, ni el aislamiento ni la lejanía de Miró significaron su ausencia de la escena artística neoyorquina en aquellos momentos seminales. Por el contrario, el prestigio que alcanzó tanto su obra, por su libertad expresiva, como su personalidad, por las noticias que llegaban acerca de su comportamiento ante el ascenso del fascismo, formaron parte sin duda de esos factores fertilizadores del florecimiento neoyorquino a los que antes me he referido.

En realidad el público neoyorquino venía teniendo oportunidad de familiarizarse con la obra de Joan Miró desde mucho antes del comienzo de la segunda guerra mundial: así ocurrió

---

<sup>1</sup> ASHTON, Dore. *The New York School. A Cultural Reckoning*, New York, Penguin, 1972.

<sup>2</sup> PICON, Gaëtan. *Joan Miró: Carnets catalans*, Geneva, Skira, 1976, vol. 2, p. 50.

desde que, en noviembre de 1926, se abriese al público en el Museo de Brooklyn la *International Exhibition of Modern Art*, también organizada por Marcel Duchamp en su calidad de secretario de la Société Anonyme. Entre las de otros muchos, allí se presentaron por primera vez obras de Miró, Mondrian y Lissitzky.<sup>3</sup> A lo largo de la década de los años treinta otras muestras contaron con obra de Miró. Entre ellas destacan poderosamente dos, fundamentales no solo en la modernización del ambiente artístico neoyorquino, sino en la creación del relato canónico del arte moderno: las célebres *Cubism and Abstract Art*, y *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, celebradas en 1936 por el Museo de Arte Moderno a iniciativa de su director, el también mitificado Alfred H. Barr, Jr. A partir de 1933, además, la obra de Miró se venía exponiendo de forma regular en la galería Pierre Matisse, lo que permitiría un seguimiento continuado de su obra a los artistas y coleccionistas neoyorquinos interesados en el arte de vanguardia europeo.

De un modo más permanente, la obra de Miró pudo verse en Museos neoyorquinos también desde la segunda mitad de los veinte, concretamente desde 1927. Porque entre diciembre de 1927 y 1943, unas dependencias del edificio principal de New York University en Washington Square alojaron la Gallery of Living Art (desde 1936: Museum of Living Art) con la colección del pintor Albert E. Gallatin. Y este pequeño pero significativo museo, que antecedió al Museo de Arte Moderno como centro de irradiación de la modernidad en Nueva York, contaba entre sus obras con 6 pinturas de Miró, algunas de ellas tan importantes como *El perro ladrando a la luna*, de 1926; *Fratellini*, de 1927, o *Pintura*, de 1933. Por su parte, el mencionado Museo de Arte Moderno, Museum of Modern Art, inaugurado en 1929, tardó un poco en incorporar la obra de Miró a sus colecciones permanentes.<sup>4</sup> En efecto, la primera obra de Miró en entrar a formar parte de la colección sería *Figure. Cadavre Exquis*, de 1926-27, adquirida en 1935 para la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism*. Pero lo importante es que en ese momento se inició una apuesta del museo por el artista catalán que alcanzaría un momento culminante en 1941, con la primera gran retrospectiva de Miró en un museo, comisariada por James Johnson Sweeney de la que enseguida hablaremos, y que tendría una sólida continuidad en muchas otras exposiciones monográficas celebradas en años sucesivos, edificando el prestigio internacional de Miró como figura incuestionable del surrealismo y de la modernidad en general, y señalándolo como artista crucial para el expresionismo abstracto, en particular.

Después de esta brevísima, y forzosamente esquemática, aproximación a la presencia de Miró en Nueva York, centrémonos ahora en 1941, el año en que hemos fijado nuestra atención para esta presentación.

1941 no es un año más en la historia americana. Marca, por el contrario, un punto de inflexión porque el 7 de diciembre de 1941 se produce el bombardeo japonés sobre la base naval americana en Pearl Harbor, a raíz del cual Estados Unidos decide participar directamente en la Segunda Guerra Mundial, un acontecimiento que modificaría sustancialmente su lugar en el orden internacional posterior. Baste mencionar ahora que en aquel preciso momento, que conmovió profundamente a la opinión pública americana, se encontraba abierta la exposición de Miró que James Johnson Sweeney había dispuesto en las salas del Museo de Arte Moderno, y que este hecho dio a aquella muestra un significado especial. Desde 1939, como hemos dicho ya, Nueva York fue recibiendo a numerosos artistas y pensadores exilados de Europa. Masson

<sup>3</sup> ASHTON, 1972, p. 30.

<sup>4</sup> RUBIN, William. *Miró in the collection of the Museum of Modern Art, including remainder-interest and promised gifts*, Museum of Modern Art, New York, 1973, p. 7 y ss.

y Breton habían llegado a finales de la primavera de 1941 a Nueva York, y en julio lo haría Max Ernst, acompañado de Peggy Guggenheim, cuya galería se convertiría en algo así como un refugio para muchos de aquellos expatriados en los años siguientes. No es casualidad que en su impactante exposición inaugural, en octubre de 1942, colgaran algunas obras de Miró, al que de alguna manera se rendía así un homenaje *in absentia*. Como tampoco lo fue que unos meses antes, otra institución claramente ligada al exilio europeo y a la ideología antifascista, la New School for Social Research, incluyera a Miró en una serie de exposiciones realizadas en torno a las conferencias sobre surrealismo dadas por Gordon Onslow Ford, y a las que sabemos que acudieron artistas americanos como William Baziotos o Robert Motherwell y, según algunos relatos, también Pollock, Rothko y Gorky, todos ellos artistas que declararían posteriormente su admiración por Miró. Ambas exposiciones, la celebrada en la New School for Social Research y la de Art of This Century, tenían importantes puntos de contacto. La primera, celebrada en torno a la conferencia dada por Onslow Ford el 5 de febrero, reunía la obra de Miró precisamente con la de Max Ernst, figura central en el universo de Peggy Guggenheim. Como las otras celebradas en torno a este ciclo de conferencias,<sup>5</sup> la de Miró y Ernst fue organizada con la ayuda de Howard Putzel, que sería uno de los principales colaboradores de la galería *Art of This Century* durante sus primeros años, y que ya antes, en la década de los treinta, había expuesto obras de Miró en su propia galería en Los Ángeles.

Entre ambas exposiciones, la de la New School en febrero de 1941, y la de Art of This Century, ya en octubre de 1942, tuvo lugar la que podemos considerar el punto central de la consagración neoyorquina de Miró: la antológica celebrada entre el 19 de noviembre de 1941 y el 11 de enero de 1942 en el Museum of Modern Art a la que antes nos hemos referido. Con ella, Miró no podía estar más presente en Nueva York a pesar de seguir atrapado en su silencioso exilio interior en España, consciente de la dificultad de su situación como activo participante en el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París 1937, donde había realizado un mural hoy desaparecido, *Pagés Catalá en revolta*, que compartía con el *Guernica* de Picasso su abierto compromiso antifascista.

Hay que enfatizar que las circunstancias históricas (de una parte, el impacto del bombardeo de Pearl Harbor desde el punto de vista de la experiencia americana, y de otra la guerra civil y mundial para la vida europea) en realidad no hicieron sino realzar una dimensión política que la obra de Miró contenía ya por sí misma. Es sabido que Miró consideraba cada acto artístico como un acto político, cada gesto suyo era fruto del insobornable sentido de la libertad personal al que aludiría constantemente en textos y entrevistas posteriores. Este posicionamiento se hizo aún más evidente en aquel contexto de especial tensión. Además, la posición ética de Miró se haría especialmente visible por contraposición con la de su compatriota Salvador Dalí, quizá el más académico de los surrealistas en cuanto a técnica, al que el propio Museum of Modern Art dedicaría una exposición simultáneamente, en este caso comisariada por James Thrall Soby. Si Miró tenía el aura de un artista físicamente remoto, pero espiritualmente próximo como resistente al fascismo y comprometido tanto artística como políticamente, Dalí era por el contrario un personaje bien conocido en el ambiente neoyorquino, del que formaba

---

<sup>5</sup> Las exposiciones se celebraron en una sala adyacente a la de las conferencias. La primera, abierta el 22 de enero, se dedicaba a De Chirico; la segunda, abierta el 5 de febrero, era la de Miró y Ernst; la tercera, para la conferencia del 19 de febrero, era de Tanguy y Magritte; la cuarta, para la conferencia del 5 de marzo, era una colectiva de obras de los últimos 4 años, de Delvaux, Brauner, Paalen, Seligman, Matta, Onslow Ford, Jimmy Ernst y Esteban Francés.

parte desde 1940, aunque tan deslegitimado por sus provocadoras declaraciones a favor del fascismo y del capitalismo que en la última de las exposiciones organizadas por Putzel en la New School a las que antes nos referíamos, una colectiva con obras surrealistas de los últimos cuatro años, se colocó en la puerta un cubo de basura con la palabra *Dalí*.

Ambas posturas, la de Miró y la de Dalí, señalaban dos formas de entender la posición del artista ante el mundo tan diferentes como las dos maneras de entender el surrealismo que cada uno de ellos representaba. Pero Miró no solo se contraponía a Dalí. Como ha señalado Barbara Rose,<sup>6</sup> la obra de Miró, con sus formas orgánicas, sus composiciones abiertas y su sentido lírico, suponía también una posibilidad de liberación frente a otros modelos artísticos. En primer lugar, frente a la rigidez organizativa del cubismo de Picasso, hasta ese momento sinónimo de vanguardia, pero que empezaba a pesar como una losa de la que era necesario escapar.<sup>7</sup> En segundo lugar, Miró podía verse también, y eso era importante, como una interesante alternativa a la obra de otro artista igualmente influyente en la joven pintura americana, Piet Mondrian, establecido en Nueva York desde 1941. Porque aún siendo tan subjetiva que podríamos calificarla incluso de romántica frente al clasicismo neoplasticista, la obra de Miró no era ni mucho menos abstracta, y ese era un punto clave. La obra de Miró tenía una conexión con la realidad. Por eso, a diferencia de la pintura abstracta, jamás podría ser tildada de escapista, una acusación especialmente grave en aquellos años. No es casualidad que fuese precisamente esa la idea que centraba las primeras páginas del texto de James Johnson Sweeney en el catálogo del Museum of Modern Art, como tampoco lo es que ya en las primeras líneas de ese texto se trace una clara genealogía entre la obra de Miró y la de Picasso, cuyo *Guernica* había sido expuesto en el propio Museum of Modern Art por primera vez en noviembre de 1939 y se había convertido en la mejor respuesta para aquellos artistas que se debatían entre dos polos aparentemente opuestos: la necesidad de hacer un arte con significado social y el deseo de seguir la gran tradición moderna. Tanto Picasso primero como Miró después demostraron que no era necesario seguir las reglas del realismo para mostrar el compromiso político del artista. Pero igualmente dejaron claro que la abstracción, la experiencia artística entendida como algo ensimismado, no podía ser una opción en un momento en que la realidad demandaba un posicionamiento, en que la vida exigía una acción que fuese más allá de la mera exploración de los valores plásticos. Sweeney, citando por momentos al propio Miró y en otros pasajes hablando con su propia voz, venía a reivindicar la trayectoria de Miró como autor de «la más revolucionaria contribución hecha en el seno de la forma estrictamente pictórica que haya hecho un pintor de la generación inmediatamente posterior a la de Pablo Picasso».

Partiendo de la prestigiosa genealogía Picassiana (precisamente como un padre del que todo hijo debe independizarse), y reconociendo el valor revolucionario de Miró como pintor, Sweeney se refiere después al valor del contenido en la obra de Miró, a quien celebra como poeta. Unas palabras del artista recogidas por Sweeney resultan especialmente interesantes en este contexto: «Lo que realmente cuenta es desnudar el alma. Pintura o poesía se hacen del mismo modo que hacemos el amor: un abrazo total, dejando que la prudencia se la lleve el viento, sin contención de ningún tipo».

Todavía más interesante, en el texto de Sweeney la cita de Miró continúa diciendo:

<sup>6</sup> ROSE, Barbara. *Miró in America*. Houston, Museum of Fine Arts, 1982.

<sup>7</sup> Ver, en este sentido, ASHTON, 1972.

¿Ha oído usted mayor tontería que los objetivos del grupo abstraccionista?<sup>8</sup> ¡Y me invitan a compartir su casa abandonada, como si los signos que transcribo sobre un lienzo, desde el momento en que corresponden a una representación concreta de mi mente, no fuesen profundamente reales, y como si no perteneciesen esencialmente al mundo de la realidad! De hecho, cada vez le doy más importancia al tema (subject matter) en mi obra.

Las piezas expuestas en la exposición del Museum of Modern Art entre 1941 y 1942 mostraban de forma clara y contundente la posibilidad de unir ambas aspiraciones, la libre expresión y el compromiso del artista frente la realidad. Aun más, clamaban por la necesidad de hacerlo, del mismo modo en que clamaba el *Guernica*, y del mismo modo en que unos pocos años antes deseaban hacerlo los expresionistas abstractos. No en vano, una de las piezas de aquella muestra, *Bodegón con zapato viejo*, de 1941, sería posteriormente considerada por el propio artista como su propio *Guernica*. En un cuaderno de notas correspondiente precisamente a los años 1941-1942, Miró escribía:

Mi actual estado espiritual [...] está lleno de signos y de enigmas como mi pintura actual. [...] La Guerra estalló en julio de 1936 y me hizo interrumpir mi trabajo y cerrarme dentro de mi espíritu. Las premoniciones que tuve ese verano y la necesidad de mantener mis pies en la tierra (utilizando el realismo) tomaron forma en *Bodegón con zapato viejo*. Después, escribir poemas que solo tenían valor para mí me ayudó a despegar hacia la poesía pura al tiempo que [mi pensamiento] seguía siendo, sin embargo, altamente gráfico.<sup>9</sup>

La expresión literaria de la propuesta de Miró, liberadora y comprometida a un tiempo, resonaría de forma casi literal en las palabras de Pollock, Rothko o Motherwell de finales de los cuarenta. Del mismo modo, la propuesta formal de sus obras expuestas en el Museum of Modern Art, desde las *Constelaciones* de comienzos de los años cuarenta, con su sentido *all over* y su fuerza gráfica y gestual, hasta sus rotundas composiciones de los treinta, con su vigoroso uso del negro y sus componentes biomórficos, encontraban claros ecos visuales en la obra de los expresionistas abstractos. Si son numerosos los testimonios orales de la admiración de Pollock por Miró, esa admiración se hace absolutamente patente en su pintura. En cuanto a Motherwell, tampoco me parece casual la confluencia del lenguaje visual mironiano con el título de la larga serie *Elegía a la República Española*, en la que, como ha señalado Nancy Spector, la guerra española se convierte en «una metáfora de todas las injusticias...», especialmente teniendo en cuenta que «Motherwell concibió sus *Elegies to the Spanish Republic* como majestuosas conmemoraciones del sufrimiento humano, como abstractos, poéticos símbolos del inexorable ciclo de la vida y la muerte».<sup>10</sup>

La consagración de Miró en Nueva York, que en última instancia equivaldría a la consagración de Miró en todo el mundo occidental, ocurriría pues en torno a 1941. Justamente cuando Miró pasaba por lo que Carolyn Lanchner, comisaria de una de las últimas exposiciones de Miró en el Museum of Modern Art, ha llamado «el episodio más desgarrador de su vida»<sup>11</sup>: el de su azarosa huida de Varengeville, en Normandía, hasta Mallorca, con una fuerte sensación de inestabilidad producidos por la presión de la invasión nazi primero y por la precariedad ante

<sup>8</sup> Se refiere a *Abstraction-création*.

<sup>9</sup> ROWELL, Margit (ed.). *Miró. Selected Writings and Interviews*. GH Hall and Co, Boston, 1986, p. 182.

<sup>10</sup> Nancy SPECTOR en <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online>.

<sup>11</sup> «The most harrowing episode of his life». LANCHNER, Carolyn. *Joan Miró*. New York, The Museum of Modern Art, 1993, p. 70.

oficialidad fascista española después, como ya hemos explicado. En ese tiempo de zozobra Miró recibió las noticias de sus exposiciones en Nueva York como un bálsamo. Sin embargo, tan consciente de la realidad y de las dificultades que las circunstancias imponían —para encontrar materiales, para trabajar, para enviar sus pinturas a otros países— como de la necesidad de no rendirse ante ellas, no deja de pedir a su galerista neoyorquino que mantenga vivo el interés por su obra en la ciudad, quizá intuyendo su nuevo estatus de capitalidad artística.<sup>12</sup> Algo que intentó sistemáticamente Pierre Matisse dedicando a Miró varias exposiciones a lo largo de la primera mitad de los años cuarenta (diciembre de 1942, mayo 1944), pero que alcanzó un momento de especial intensidad con una muestra más importante: la celebrada entre el 9 de enero y el 3 de febrero de 1945, que reunía las *Constelaciones* junto con un grupo de litografías y cerámicas. El 17 de enero de ese año, Pierre Matisse escribe a Miró:

Ha sido una gran alegría para nosotros poder ver sus obras de nuevo, después de estos años de silencio. La opinión ha sido unánime y el público ha encontrado su exposición muy conmovedora. Ha conseguido usted un grado de intensidad poética sin precedentes, y una maestría deslumbrante tanto en el color como en la línea.<sup>13</sup>

Miró fue muy sensible a aquella favorable acogida, probablemente porque además de reafirmarse en su apreciación de la centralidad de Nueva York en el nuevo orden mundial, entendió que compartía con los artistas americanos un mismo territorio estético. Quizá por ello, y preparando una nueva exposición en Nueva York, en agosto de 1946 escribiría desde Montroig a Pierre Matisse:

En el mundo futuro, América, llena de dinamismo y vitalidad, jugará un papel esencial. Por eso en el momento de mi exposición debo estar en Nueva York para establecer un contacto directo y personal con su país. Además, mi obra se beneficiará con ese choque.<sup>14</sup>

La ansiada visita de Miró a Nueva York llegaría en 1947,<sup>15</sup> un año de clímax para el expresionismo abstracto neoyorquino. Durante su estancia en la ciudad conocería personalmente a algunos de los pintores de la Escuela de Nueva York. En una de las numerosas entrevistas que concedió declararía su admiración por «la energía, el entusiasmo y la frescura» de aquellos jóvenes.<sup>16</sup> No en vano, aquella entrevista se publicaría justamente en el mismo número de la revista *Possibilities* en la que Jackson Pollock publicaría su famosa declaración titulada «My Painting». Ya a comienzos de 1948 su viejo amigo James Johnson Sweeney publicaría uno de sus textos más conocidos sobre el artista catalán: «Joan Miró. Comment and Interview»<sup>17</sup> en una de las revistas más seguidas por la intelectualidad izquierdista americana, y cuyas páginas también acogerían interesantes debates sobre el expresionismo abstracto y sobre el lugar del

<sup>12</sup> LANCHNER, 1993, p. 71.

<sup>13</sup> LANCHNER, 1993, p. 337.

<sup>14</sup> LANCHNER, 1993, p. 337.

<sup>15</sup> Viaja a Estados Unidos con una invitación (organizada por Pierre Matisse) para realizar un fresco para el Terrace Plaza Hotel en Cincinnati. Está en NY entre el 8 de febrero y el 15 de octubre de 1947. James Thrall Soby organizó una exposición del mural en el Museo de Arte Moderno en NY antes de su instalación definitiva en Cincinnati.

<sup>16</sup> LEE, Francis. «Interview with Miró», *Possibilities*, (New York), num.1, invierno (1947-1948), pp. 66-67.

<sup>17</sup> SWEENEY, James Johnson. «Joan Miró, Comment and Interview», *Partisan Review*, (New York), 15, num. 2, february (1948), pp. 106-212.

artista en la sociedad contemporánea, *Partisan Review*. Miró, pues, seguía estando literalmente en el centro del debate artístico en el momento crucial del expresionismo abstracto, porque los artistas neoyorquinos habían entendido que del mismo modo que Picasso era un clásico al que aún había que venerar, en Miró encontraban a un contemporáneo en cuya obra latía la posibilidad, pero también la necesidad, de hacer un arte nuevo a medida de una época nueva. Un arte libre y comprometido al mismo tiempo, capaz de hablar de la realidad sin describirla, y capaz de defender la importancia del inconsciente como fuente de imágenes en las que reconocernos y reconocer el mundo que nos rodea.

Así pues, a la altura de 1947 Miró estaba absolutamente en conexión con las ideas y declaraciones de los expresionistas abstractos, pero lo que nos interesa destacar hoy es que la esencia de esa conexión había sido ya anunciada solemnemente en el colofón del texto de James Johnson Sweeney al catálogo del Museum of Modern Art a finales de 1941:

Mañana se abrirá una nueva época para la pintura. Ayer se cerró un período. Pero la búsqueda de formas nuevas para expresar cosas nuevas continuará. Y puede decirse que Miró ha desarrollado con gran coherencia estas investigaciones, que llevarán al arte occidental desde las austeras disciplinas del cubismo hasta nuevas formas y evocaciones.

En las investigaciones de Miró tenemos el reflejo de una época inquieta e insatisfecha. Pero su obra no es una expresión burlona, satírica o derrotista del carácter de este período. Es el testimonio de un esfuerzo persistente y constructivo para conseguir un sólido equilibrio entre lo espiritual y lo material en la pintura, un paradigma para una vida más llena, más rica en otros campos...La vitalidad y la risa de Miró, su lirismo ingenuo y su amor por la vida son, hoy, augurios de la nueva pintura para el nuevo período que está por llegar.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> SWEENEY, James Johnson. *Joan Miró*, Museum of Modern Art, New York, 1941, p. 78.



# REDES CRÍTICAS: ENCUENTROS E INTERCAMBIOS DE ESPAÑA A LA EUROPA DE LA GUERRA FRÍA<sup>1</sup>

PAULA BARREIRO LÓPEZ  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Durante la XXIX Bienal de Venecia de 1958 el joven Vicente Aguilera Cerni, ganaba contra todo pronóstico el Premio Internacional Crítica de Arte (Fig. 1).<sup>2</sup> Este prestigioso galardón abrió todo un abanico de nuevas posibilidades para el valenciano, permitiéndole entrar a formar parte de la comunidad intelectual europea y convertirse en el crítico más internacional del segundo franquismo. A partir de este momento, comenzará a tener acceso a múltiples redes intelectuales y artísticas que le ofrecerán la posibilidad de contribuir decisivamente en la creación de un flujo de intercambios entre Italia, Francia y España.

Este reconocimiento en Venecia sucedía cuando la misma Bienal premiaba la joven abstracción española, con sendos galardones a Eduardo Chillida y Antoni Tàpies, propulsando a la vanguardia española a un proceso acelerado de internacionalización.<sup>3</sup> Este, sumado a la liberalización económica del país, estimuló la comunicación no solo de artistas, sino de los críticos españoles con intelectuales y artistas en el extranjero. De hecho, Aguilera Cerni no será el único que se beneficiará de una nueva dimensión internacional, sino que su interacción con el exterior formó parte de un proceso general en la *intelligentsia* artística española. A partir de 1959 además de Aguilera, José María Moreno Galván, Alexandre Cirici, Antonio Giménez Péricás, Juan Eduardo Cirlot, así como, poco después, Ángel Crespo, Tomàs Llorens, Valeriano Bozal y Simón Marchán establecieron intercambios con intelectuales de Europa y de América.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se vincula al proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931* (ref. HAR 2011-25864) y al contrato JAE DOC financiado por el Fondo Social Europeo.

<sup>2</sup> «Vicente Aguilera Cerni, premio internacional de la crítica de la XXIX Bienal de Venecia», *Arte Vivo*, (Valencia) n.º 2, marzo-abril, (1959), s/p.

<sup>3</sup> El proceso de internacionalización del arte abstracto español ha sido bien estudiado por diferentes investigadores. Véase por ejemplo DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Madrid, Cátedra, 2013; TUSELL GARCÍA, Genoveva. «La internacionalización del arte abstracto español. Exposiciones oficiales en el exterior (1955-1964)», CABAÑAS BRAVO, Miguel (ed.). *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, pp. 121-130; y LUBAR, Robert. «Millares y la pintura vanguardista española en América», *La Balsa de la Medusa*, n.º 22, (1992), pp. 49-72.

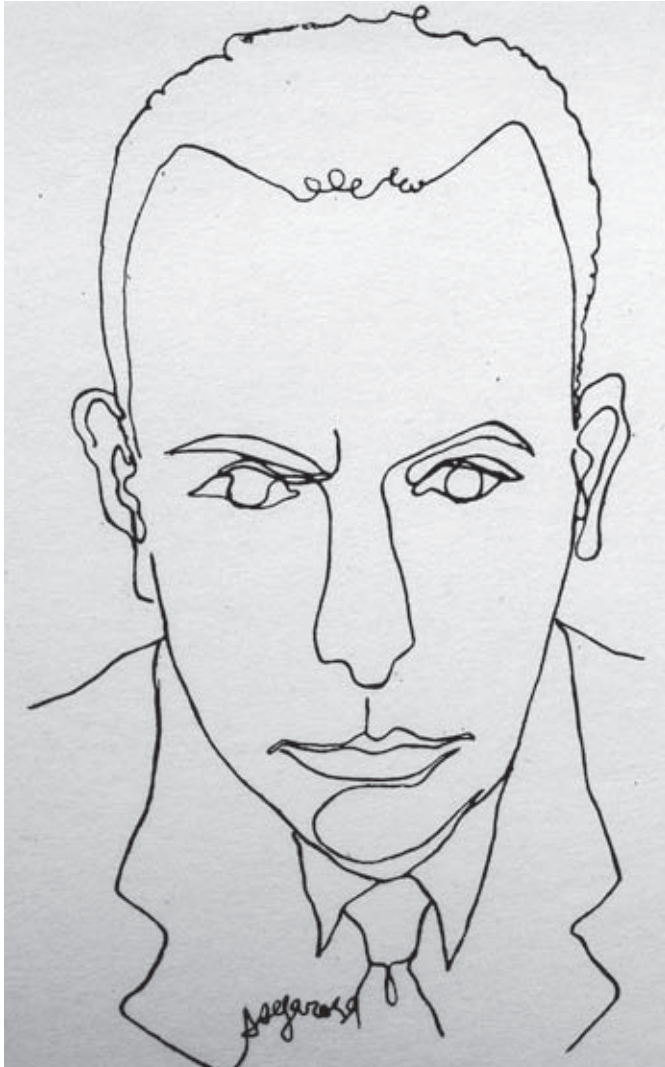


Fig. 1. Retrato de Aguilera Cerni realizado por Andreu Alfaro reproducido en *Arte Vivo* en 1959 como homenaje del Gran Premio de la Crítica.

Estos contactos incluían historiadores y críticos de arte, escritores y filósofos, como los italianos Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio, Bruno Zevi y Gillo Dorfles, los galos Pierre Restany y Pierre Francastel, el inglés Herbert Read, los argentinos Jorge Romero Brest y Jorge Glusberg y el alemán Max Bense.

Aunque no todos los críticos mencionados viajaron con la misma intensidad, los canales y redes que se establecieron durante estos años a través de viajes, relaciones epistolares y suscripciones a revistas<sup>4</sup> les ofreció acceso a nuevas herramientas metodológicas, decisivas para renovar el debate sobre la vanguardia en España.

---

<sup>4</sup> Los contactos epistolares con colegas extranjeros, junto con las suscripciones a revistas internacionales proporcionaron adicionales medios para ponerse al día sobre las novedades artísticas. Por ejemplo, Juan Eduardo Cirlot valoraba en gran medida esta vía cuando escribía a Rafael Canogar: «soy suscriptor de varias revistas de París y yo te puedo asegurar que sé en el día qué pasa allí». Carta de Juan Eduardo Cirlot a Rafael Canogar, fechada en Barcelona el 28 de enero de 1958, reproducida en: CIRLOT, Lourdes. *Juan Eduardo Cirlot. De la crítica a la filosofía del arte*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, p. 27.

### Redes de intercambio: nuevas cartografías

A la vez que en Europa se recrudecía la oposición en los dos bloques con la crisis del Canal de Suez y la invasión de Hungría, España encontraba su posición con las potencias del oeste de la Guerra Fría, facilitando el acceso y la circulación de artistas e intelectuales. Los españoles empezaron a mirar hacia el extranjero y a viajar a lugares como, Francia, Italia, Alemania, Reino Unido, Finlandia, Israel, América Latina, para conectar con el exterior y romper con los largos años de aislamiento intelectual. Entre dichos destinos Francia (sobre todo París), así como Italia (principalmente Roma y Venecia) se convirtieron en lugares de referencia.

Los contactos con Italia proporcionaron a la crítica de arte, especialmente a principios del proceso de internacionalización, la mayoría de oportunidades para participar en los debates estéticos internacionales, a la vez que encontrar referentes indispensables para la posición ideológica militante. El interés de la izquierda italiana por la situación española desde la pérdida de la Guerra Civil había sido continuo y se entendía desde una relación directa con el movimiento de la resistencia en Italia. No es de extrañar, por tanto, que desde este país diferentes intelectuales se interesaran abiertamente en la perspectiva social e ideológica que algunos críticos españoles estaban desarrollando. Desde Roma, además, operaban varias redes que apoyaron directamente sus actividades. Incluían célula de resistencia anti-franquista republicana en el exilio (que reunía a personalidades como Rafael Alberti, María Teresa León) y los artistas Eduardo Arroyo y Antonio Bueno; el Partido Comunista Italiano, que, por ejemplo, estaba apoyando la publicación de la revista política y cultural *Realidad*; al igual que figuras clave de la cultura artística italiana, destacadas por su compromiso antifascista, como Emilio Vedova, Renato Guttuso, Lionello Venturi y Giulio Carlo Argan.<sup>5</sup>

Especialmente Argan se convirtió en una de las autoridades intelectuales para los críticos de arte y los artistas españoles. Su impacto se irradió en la península, sobre todo, a través de Aguilera Cerni quién le consideró su «maestro total».<sup>6</sup> En efecto, el ilustre crítico y profesor de historia del arte de la Universidad de la Sapienza fue una figura clave para introducir a Aguilera y a colegas cercanos, como José María Moreno Galván, Antonio Giménez Pericás y Alexandre Cirici, dentro de su círculo más próximo. En él se encontraba, por ejemplo, el director de los Archivos de la Bienal de Venecia Umbro Apollonio, la directora de la Galería d'Arte de Milán Palma Bucarelli, los críticos de arte Nello Ponente y Lea Vergine, así como el crítico Pierre Restany y el historiador de arte Pierre Francastel.

Lo cierto es que la perspectiva militante de Argan, que entendía el estudio del arte ligado a las cuestiones «filosóficas y políticas»,<sup>7</sup> no podía ser más apropiada para el contexto hispánico. La asociación entre arte e ideología, que se promovió en los años sesenta en España, llegaría a entender el papel del arte, del crítico y del artista desde una función activa en el movimiento de

---

<sup>5</sup> Las relaciones artísticas entre España e Italia han sido estudiadas por NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *XXV Años de paz. Ventennale della resistenza. Rentabilidad y descrédito de la política artística española en Italia*, (trabajo de investigación inédito), Universidad Complutense [bajo la dirección de María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo Albornoz], 2002. Véase también NÚÑEZ LAISECA, Mónica. «Los caminos del arte español en Italia: una evocación de la resistencia», *Congreso de Caminería Hispánica (actas)*, Madrid, Ministerio de Fomento, 2004, pp. 737-754.

<sup>6</sup> BARREIRO LÓPEZ, Paula. «Una conversación con Vicente Aguilera Cerni», *Arte normativo*, Valencia, Consorcio de Museos, 2010, p. 143.

<sup>7</sup> PERELMAN, Marc y JAUBERT, Alain. «Interview de Giulio Carlo Argan», en: Irene Buonazia y Marc Perelman. *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, París, Editions de la Passion, 1999, p. 15.

resistencia contra la dictadura.<sup>8</sup> De ahí que la consideración de una crítica cercana a los eventos socio-políticos y en plena capacidad de apoyar, crear y dirigir tendencias artísticas resultara extremadamente atractiva para un grupo de jóvenes críticos muy cercanos a la vanguardia, que comprendían su actividad desde los parámetros de la crítica militante.

No obstante, el círculo del profesor romano no fue la única red intelectual en la que los españoles se integraron. Cuando a mediados de los años sesenta, los discursos de la crítica de arte se interrogaron sobre los modelos ofrecidos por la semiótica y los medios de comunicación de masas, nuevos intercambios se establecieron con el Gruppo 63 que incluía a intelectuales como Gillo Dorfles, Umberto Eco o Renato Barilli.<sup>9</sup> Esta agrupación emprendió la reflexión sobre una concepción de vanguardia desde una perspectiva lingüística que entró directamente en diálogo con los intereses de, sobre todo, tres críticos peninsulares, como eran Cirici, Llorens y Bozal.

Los intercambios no se limitaron al eje italiano. En Francia los contactos de la crítica española se establecieron a través del sistema artístico parisino de galerías y museos, los círculos del exilio, las estructuras del Partido Comunista Francés y Español, así como las redes anti-franquistas independientes, como la Editorial Ruedo Ibérico o la Asociación de Artistas Residentes en París.<sup>10</sup> Fue, por ejemplo, gracias a estos canales como Aguilera Cerni fue invitado a participar en el Congreso Mundial de la Paz de Helsinki de julio 1965 junto con otros españoles (como Eva Forest, Ricardo Salvat, María Aurelia Capmany y Mariluz Bellido, esposa del encarcelado Agustín Ibarrola) e intelectuales como Jean Paul Sartre, Pablo Neruda y Miguel Ángel Asturias (Fig. 2).<sup>11</sup> Los caminos artísticos de la segunda mitad del 1960 llevarán a otros intercambios, como los círculos de la revista izquierdista *Opus International* y el movimiento de la *Figuration Narrative* por el cual Llorens y Bozal tuvieron directas simpatías.<sup>12</sup>

La entrada de los críticos españoles en estas redes intelectuales y artísticas les proporcionó nuevas oportunidades. Además de integrar diferentes asociaciones internacionales como la Comunidad Europea de Escritores o la Asociación Internacional de la Crítica de Arte (AICA), comenzaron a colaborar con revistas extranjeras como *D'Arts Agency*, *Il Quatri Soli*, *L'Europa Letteraria* y *Studio*.<sup>13</sup> Junto a ello, a partir de 1960 la presencia de españoles se hizo más relevante en los comités de organización de eventos artísticos internacionales, como la Bienal de Venecia, la Bienal de San Marino,<sup>14</sup> la Bienal de Coltejer además de instituciones artísticas

<sup>8</sup> Véase NÚÑEZ LAISECA, Mónica. *Arte y política durante el desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC, 2006.

<sup>9</sup> Entrevista con Tomàs Llorens, realizada por la autora, Dènia, 2 julio 2011; ver también: Eco, Umberto. «The death of the Gruppo 63», Eco, Umberto. *The open artwork*, Harvard College, 1989, pp. 236-249 y CIRICI, Alexandre. «Dialects d'Eina. El grup 63 i l'avanguardia», *Serra d'Or*, n.º 3, marzo (1967), pp. 67-69.

<sup>10</sup> RICO, Eduardo G. *Queríamos la revolución. Crónicas del FELIPE: Frente de Liberación Popular*, Barcelona, Flor del Viento, 1998, pp. 135-137.

<sup>11</sup> BARREIRO LÓPEZ, 2010, p.149. En el congreso, Aguilera habló en favor del desarme general, criticó la acción de Estados Unidos en la guerra de Vietnam y en los conflictos de Santo Domingo. El discurso fue comentado por la estación de radio clandestina "La Pirenaica" (FRASQUET BELLVER, Lydia. «Ética desde la resistencia: el compromiso político de Vicente Aguilera Cerni», 2013, texto inédito)

<sup>12</sup> Véase por ejemplo el artículo de BOZAL, Valeriano. «¿Un arte de contestación?», *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 61, (Madrid), octubre, (1968), pp. 42-43.

<sup>13</sup> Aguilera publicó con asiduidad en revistas italianas como *D'Arts Agency*, *Il Quatri Soli*, *L'Europa Letteraria*, mientras que Cirici lo hizo en *Studio*. Además, en su correspondencia con Andreu Alfaro y los miembros del Grupo Parpalló, Giménez Pericás menciona diferentes artículos para editores brasileños y argentinos (Archivos Andreu Alfaro).

<sup>14</sup> Fue Aguilera Cerni quien estuvo muy implicado en ambos eventos. A consecuencia del premio internacional de la crítica de arte recibido fue invitado a formar parte del comité del jurado de premios de la Bienal de Venecia de



Fig. 2. Vicente Aguilera Cerni durante el Congreso por la Paz de Helsinki de 1965 junto a, entre otros, Ricardo Salvat, Pablo Neruda, María Aurelia Capmany, Fernández de la Reguera, Ilya Ehrenburg, Jean-Paul Sartre, Miguel Ángel Asturias, Eva Forest, Mariluz Bellido.

internacionales, como el Museo de Arte Moderno en Santiago de Chile.<sup>15</sup> La participación internacional creciente de los críticos de arte españoles en publicaciones y exposiciones extranjeras sería recíprocamente institucionalizada, a partir de 1967, cuándo, por ejemplo, Aguilera Cerni incluyó un destacado grupo de colegas internacionales de la AICA en el comité editorial de la revista *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*.<sup>16</sup>

---

1960, junto a Argan (Italia), Jean Leymarie (Francia), Herbert Read (Reino Unido), Werner Haftmann (Alemania), Zdzislaw Kepinsky (Polonia) y Giuseppe Marchiori (Italia) (NÚÑEZ LAISECA, 2002, p. 35). Además, participó como jurado de invitaciones en la Bienal de San Marino de 1963 y de 1967, junto a críticos como Palma Bucarelli, Vittorio Viale, Zoran Krzysnik, G. F. Dasi (secretario de la Bienal), Pierre Restany, Umbro Apollonio y Giuseppe Gatt (BARREIRO LÓPEZ, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, CSIC, 2009, p. 305).

<sup>15</sup> La responsabilidad en la creación de este museo recayó en José María Moreno Galván. Desde 1968 estaba en contacto con el gobierno chileno. De hecho, en esa fecha fue invitado a comisariar la *Exposición de Pintura Chilena Contemporánea* en España, Francia y Alemania (carta de Luis Oyarzún Peña a Moreno Galván, Santiago, 25 septiembre, 1967, Archivos Moreno Galván, MNCARS (a partir de ahora AJMMG). Será también el comisario de una exposición de arte español en Chile en el verano de 1968 (ver Credencial para Moreno Galván de Luis Oyarzún Peña, Santiago, Septiembre 1967, AJMMG). Durante su visita a Chile en 1971 propuso la idea de crear un Museo de Arte Moderno en apoyo al gobierno de Salvador Allende, un proyecto del cual acabó siendo responsable. En 1971 recibe una carta del presidente chileno agradeciéndole el desarrollo de la idea y dándole el apoyo necesario de las Embajadas de Chile en España, Italia y Francia (Carta de Salvador Allende a Moreno Galván, fechada en Santiago de Chile, 11 de agosto 1971, AJMMG).

<sup>16</sup> En el comité editorial estaban Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Romualdo Brughetti, Palma Bucarelli, Jean Cassou, Alexandre Cirici, Ángel Crespo, Robert L Delevoy, Juan José Estellés, Haim Gamzu, Sigfried Giedion, Werner Haftmann, Werner Hofmann, Hans L C Jaffe, Jacques Lassaigue, Jean Leymarie, Salvador Pascual, Herbert Read, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Jorge Romero Brest, Alberto Sartoris, Walter Schönnenberger, Tony Spiteris y Bruno Zevi.

### Plataformas críticas: de la AICA a los *Convegni*

Dos plataformas definidas conectaron a los españoles con las preocupaciones internacionales de la crítica extranjera: la Asociación Internacional de la Crítica de Arte (AICA) y los *Convegni Internazionali de critici, artisti e studiosi d'arte* de Verucchio (Rimini).

La AICA se convirtió en un espacio de debate internacional para críticos de arte de todo el mundo, ofreciendo una posibilidad única a los españoles para formar parte de una red profesional global. Fundada en 1950, pretendía «incrementar la cooperación internacional en el mundo de las artes plásticas (pintura, escultura, arte gráfico, arquitectura). Su propósito [era] proteger internacionalmente los intereses morales y profesionales de sus miembros y ayudar a los intercambios culturales». <sup>17</sup> Estos intercambios se organizaban mediante diferentes comisiones, coordinadas por un comité central, y sobre todo, a través de congresos anuales que se realizaban en diferentes países miembros de ambos lados del Telón de Acero (Israel, Italia, Checoslovaquia, Alemania, México, etc.). Reunidos durante varios días en los meses estivales, críticos de todo el mundo tomaban la palabra y debatían los temas artísticos más actuales. <sup>18</sup>

La creación de una sección nacional española dentro de la AICA proporcionó a los españoles más posibilidades de acceso a partir de 1961. Aguilera Cerni fue uno de los que animó —instigado por sus colegas internacionales, como explicaba en una carta a Cirici— a críticos españoles a integrar la asociación con el fin de salir «de la absurda situación de aislamiento» en la que se encontraba la crítica española. <sup>19</sup>

La Asociación Española de la Crítica de Arte (AECA), dirigida por el crítico e historiador de arte José Camón Aznar, <sup>20</sup> a excepción de la activa participación de uno de sus miembros Alexandre Cirici, no tuvo un rol demasiado activo en los años sesenta. Sí cumplió, no obstante, su papel de mantener los compromisos con el buró central en París. Presumiblemente por razones ideológicas y ciertamente debido a las limitadas posibilidades dentro de la AECA, Aguilera Cerni se disoció tempranamente de la misma y entró a formar parte en 1960 de la llamada Sección Libre de la AICA; <sup>21</sup> desde allí, contó con más posibilidades y libertad de proporcionar apoyo a colegas represaliados o con una visión militante de la cultura. <sup>22</sup>

Cirici y Aguilera se convirtieron en los miembros españoles más activos en el marco de la AICA durante los años sesenta. El valenciano fue incluso elegido para formar parte del buró internacional en 1964, mientras que el catalán se convertía en presidente de la asociación en

<sup>17</sup> «International Association of Art Critics, Rapport», probablemente de 1961, Fondo AICA, Archives de la Critique d'Art (a partir de ahora AICA-ACA) Original en inglés, traducción de la autora.

<sup>18</sup> Véase *Histoires de 50 ans de l'Association Internationale des Critiques d'Art/AICA*, París, AICA Press, 2002.

<sup>19</sup> Carta de Aguilera Cerni a Cirici Pellicer, fechada el 24 de febrero de 1960 (reproducida en SELLÉS, Narcís, *Aproximació a la trajectòria intel·lectual d'Alexandre Cirici Pellicer*, Universitat Autònoma de Barcelona [tesis inédita], 2005, p. 680).

<sup>20</sup> Sobre su labor véase LLORENTE, Jesús Pedro. «Camón Aznar como crítico y fundador de la AECA», *AACA*, n.º 18, 2012 (accesible online <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=620&idrevista=25>. Acceso 20 diciembre 2012).

<sup>21</sup> Las actas de la Asamblea de Múnich de 1961 muestran que Aguilera Cerni hizo una petición oficial para salir de la AECA y pasar a integrar la Sección Libre de la AICA, a causa de varias «diferencias con la sección española». Esta petición le fue concedida (Asamblea General de Múnich, 17 julio 1961, p. 9)

<sup>22</sup> Gracias a su apoyo, intelectuales definidos por Aguilera como ideológicamente comprometidos serán admitidos en Sección Libre. Este fue el caso de, por ejemplo, Antonio Giménez Pericás (en 1964) y Ernesto Contreras (en 1966) (AICA-ACA).

1978.<sup>23</sup> Además de ellos, otros críticos como Alberto del Castillo, Juan Antonio Gaya Nuño, Carlos Antonio Areán, Cesáreo Rodríguez Aguilera y Rafael Santos Torroella participarían más esporádicamente en los congresos durante el desarrollismo y el final del franquismo.<sup>24</sup>

El carácter itinerante de los congresos anuales de la AICA y las reuniones intercontinentales conectaron a los españoles con una variedad de cuestiones, sitios, voces y teorías a una escala mundial. Tel Aviv, Praga, Venecia, Viena, México, Canadá fueron algunos de los lugares en los que estos críticos participaron, entrando en diálogo directo con las cuestiones más candentes del debate intelectual de la crítica de los años sesenta como eran, por ejemplo, a inicios de los años sesenta, la asociación entre arte, tecnología y sociedad y en la segunda mitad, la adopción del estructuralismo y la semiótica. Estos temas reverberaron en la península a través de artículos, traducciones y reseñas donde los españoles tuvieron un rol fundamental.<sup>25</sup>

Frente a la globalidad de la AICA, los congresos de la pequeña ciudad de Verucchio, los *Convegni* —realizados prácticamente a la par de las Bienales de Arte de San Marino— ofrecieron otras ventajas.<sup>26</sup> Proporcionaron, sobre todo, oportunidades interesantes para que los españoles discutieran las posibilidades de una vanguardia ideológica que superara las poéticas informales, o como ellos mismos decían *Oltre l'informale*.<sup>27</sup> Creados por el pintor Gerardo F. Dasi en los años cincuenta y presididos por Argán desde 1963 hasta 1970, los *Convegni* (Fig. 3) se convirtieron en encuentros clave para la crítica militante europea. Entre sus participantes se dieron cita críticos italianos como Mario de Micheli, Palma Bucarelli, Nello Ponente, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, franceses como Pierre Restany, Pierre Francastel, españoles como Aguilera Cerni, Moreno Galván y Cirici, además de artistas (Emilio Vedova, Eduardo Arroyo, Gruppo Enne, Ángel Duarte) e intelectuales de otras ramas del saber como Bruno Ceccato, Ernst Fischer o Abraham Moles.

En dichos encuentros los españoles encontraron la expresión perfecta del '*intellectual engagé*' y del crítico militante. Los temas a analizar variaron durante la década pero, debido a la fuerte influencia de Argán, se discutieron cuestiones de extrema actualidad para la crítica española, como por ejemplo: la relación entre arte e ideología, la comprensión de la crítica como una actividad militante, la búsqueda de una vanguardia implicada que pudiera corregir

<sup>23</sup> «Renouvellement de 10 membres du Bureau», 1964 (AICA, ACA).

<sup>24</sup> Warsaw General Assembly of 1960, «List of participants», 1960; Carta de Camón Aznar a Mme. Gille-Delafon, 1960, s/p., (AICA-ACA); «List of attendance», 1963; «Procès verbale», 1964; actas de los congresos de la AICA (AICA-ACA).

<sup>25</sup> La relación entre los debates en los congresos de la AICA y la producción intelectual en la península puede seguirse con facilidad, por ejemplo, a través de las revistas *Suma y sigue del arte contemporáneo* y *Serra d'Ors* en las cuales Aguilera Cerni y Cirici tenían una responsabilidad directa en la selección de los contenidos a publicar.

<sup>26</sup> Sobre los *Convegni* véase SIMONETTA Nicolini y SEMPRINI, Renzo. *Ricerche artistiche a Rimini nel secondo Novecento 53/85*, Silver Books Edizioni, 1998; CESARI, Luca. «Arganville 1963», *60 sesanta e dintorni. Nuovi miti e nuove figure dell'arte*, Milán, Silvana Editoriale, 2010, pp. 81-89; CESARI, Luca. *Da Fontana a Yvaral*, Verucchio, Panzzini, 2008.

<sup>27</sup> *Oltre l'informale* (Más allá del informalismo) fue el título de la Bienal de San Marino de 1963. Presidida por Argán y con Aguilera Cerni, Restany, Dasi, Apollonio y Bucarelli en las comisiones de invitación, pretendía encontrar los valores vivos de la vanguardia tras la manifestación de la crisis del informalismo en la Bienal de Venecia del año anterior. Los movimientos de vanguardia seleccionados por la comisión de críticos militantes reunía el op art, la nueva figuración, el reportaje social y el nuevo realismo, respondiendo a los movimientos que los críticos integrantes estaban apoyando en sus respectivos países. Véase BARREIRO LÓPEZ, Paula. «La Biennale di San Marino et le *convegno* di Rimini de 1963: Argan, Restany et Aguilera Cerni vers un art engagé», LEEMAN, Richard (ed.). *Le demi-siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA/Editions des Cendres, 2009, pp. 375-386.



Fig. 3. Folleto del *Convegno Internazionali de critici, artisti e studiosi d'arte* de 1963.

la alienación de la sociedad capitalista.<sup>28</sup> Fue dentro de este contexto donde la crítica de arte española forjó en gran medida su identidad, participando en los debates desarrollados en el círculo de Rímimi y ampliándolos al contexto peninsular. Así, muchas de las discusiones en España en los años sesenta actualizaban los intercambios establecidos en Verucchio, tribuna desde la cual se presentaron contribuciones regulares de Aguilera Cerni, así como de Cirici, Moreno Galván, Duarte, Alfaro, Bueno y Arroyo.<sup>29</sup>

La participación de los españoles en estas redes internacionales proporcionó un intercambio rico con sus colegas extranjeros, ofreciendo la posibilidad de una contribución directa a los debates actuales de los años sesenta.<sup>30</sup> Las soluciones vanguardistas desarrolladas en España

<sup>28</sup> Bajo la presidencia de Argan los congresos trataron temas como «Arte y libertad» (1963), «Arte e ideología» (1964), «Arte y Comunicación» (1965), «Arte popular moderno» (1966), «El espacio visual de la ciudad» (1967).

<sup>29</sup> Vicente Aguilera Cerni fue introducido en los congresos gracias a Umbro Apollonio, quien lo invitó al de 1961. Se convirtió en un participante regular hasta 1968, a veces con un rol importante como ponente y responsable de una de las sesiones (como en 1963 y 1967). Otros críticos de arte y artistas españoles que también participaron fueron Andreu Alfaro (en 1962), Alexandre Cirici (en 1963 y 1964), José María Moreno Galván (en 1963 y 1964), Jorge Oteiza (en 1964) Antonio Bueno (en 1963 y 1965), José Duart(e) (en 1963), Eduardo Arroyo (en 1963 y 1965) y Antoni Tàpies (en 1966) (Véase NÚÑEZ, 2002, pp. 43-62).

<sup>30</sup> Sobre la participación de los españoles en el *Convegno* de 1963 véase BARREIRO LÓPEZ, 2009.

y el impacto ideológico que las sustentaban fueron abiertamente apreciados en el círculo de Rímíni y es por ello que Medallas y Menciones Especiales fueron otorgadas a artistas como Eduardo Arroyo, José Ortega, Equipo 57 (en 1963), Antoni Tàpies (en 1966) o Juan Genovés (en 1967), durante los *Convegni*.

### Redes al servicio del antifranquismo

Estos canales no fueron solo utilizados para el diálogo estético y los intercambios intelectuales, sino también para el desarrollo de una concienciación internacional sobre la situación política en España y sus consecuencias para la esfera cultural. Los críticos españoles utilizaron conscientemente sus redes profesionales como herramientas para crear presión contra el régimen. Es por ello que las particularidades de la vanguardia española y su supervivencia durante la dictadura se convirtieron automáticamente en parte de los temas a debate en las reuniones en las que la crítica militante española participó.

Cuando por ejemplo la AICA discutía la reforma de sus estatutos durante la reunión de Venecia de 1964, la cuestión de la libertad en España se presentó a la Asamblea antes de decidir sobre la abolición de la Sección Libre.<sup>31</sup> Aguilera Cerni tomó la palabra para defender la pervivencia de dicha sección, acentuando su función como refugio para la libertad y la disidencia política. Explicaba, aludiendo implícitamente al caso español: «hay circunstancias nacionales que están en contradicción con las garantías de aquello que es más elemental y necesario para el desarrollo de una actividad intelectual». En este contexto, reafirmaba la necesidad de la AICA de desarrollar un compromiso ideológico para «proteger las condiciones de la libertad necesarias para la existencia y el desarrollo normal de la cultura», señalando además que «el interés de cultura comprende la adopción de una posición ideológica».<sup>32</sup>

Su propuesta provocó el debate entre los miembros sobre lo apropiado de la implicación política de la AICA, una asociación que, por principio, no tomaba partido político y reunía secciones nacionales de ambos bloques del Telón de Acero. Aun así, en la opinión del presidente Giulio Carlo Argan, el deber del crítico de arte (militante) de protestar contra los ataques a la libertad estaba por encima de la naturaleza apolítica de la AICA.<sup>33</sup> Finalmente, la asociación se decantó por una manifestación clara de su defensa y apoyo a la libertad de expresión en España. Además de la persistencia de la Sección Libre, la asamblea firmó una carta en solidaridad con aquellos encarcelados por cuestiones ideológicas en España y aceptó a Giménez Pericás como miembro, mientras cumplía pena en la prisión central de Burgos, tras su arresto en 1962.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> La eliminación de la Sección Libre se propuso con la intención de dar mayor relevancia a las secciones nacionales que, desde inicios de la década de los sesenta, habían sido ampliamente reforzadas («Procès Verbale», 1964, AICA-ACA).

<sup>32</sup> Palabras de Vicente Aguilera Cerni durante la Asamblea de Venecia, reproducidas en: BARREIRO LÓPEZ, Paula. «Nulla aethetica sine ethica: le critique d'art Vicente Aguilera Cerni», *Critique d'Art*, n.º 34, 2009, p. 118. Cita original en francés, traducción realizada por la autora.

<sup>33</sup> ARGAN, Giulio Carlo, «Procès-verbal», 1964, p. 120 (AICA-ACA).

<sup>34</sup> Argan se dirigió la Asamblea para apoyar públicamente la candidatura de Giménez Pericás propuesta por Aguilera Cerni: «En este momento no tenemos la petición oficial de acceso de Giménez Pericás para convertirse en miembro de la AICA. Obviamente no puede enviarla por que está en prisión –como todo el mundo sabe– por razones que no están relacionadas con sus actividades personales como crítico de arte ni con ofensas criminales; está en prisión por motivos políticos, los que significa que las razones no nos incumben y por tanto no deben impedir que tenga acceso como miembro a la AICA» («Procès verbale», Venecia 1964, AICA-ACA. Cita original en francés,

Incluso si la AICA no se definió como una organización política, su apoyo a los intelectuales españoles y a la amnistía acabaron por hacer de ella un agente participante en el activismo antifranquista. La solidaridad con España partió de los propios miembros, quienes presionaron por una toma de posición clara de la asociación. En 1962, la crítica de arte republicana en el exilio Margarita Nelken, ya había pedido durante la 14 asamblea de la AICA en México DF el apoyo para los artistas recientemente detenidos durante las revueltas mineras de Asturias (María Francisca Dapena, Agustín Ibarrola y el crítico Giménez Pericás), por estar siendo sometidos a un «juicio militar injusto».<sup>35</sup> Su petición inició una discusión sobre la situación de los intelectuales y los artistas en la España franquista. Desde la sección italiana Argan —presidente de la misma— tomaba la palabra y explicaba los recientes acosos a José María Moreno Galván por parte del régimen. Explicaba que, después de haber sido informado sobre su encarcelamiento, la sección Italiana de la AICA había recaudado fondos para pagar la fianza y oficialmente protestado a través de la Embajada española en Roma.<sup>36</sup>

Este compromiso no formó parte solo de las preocupaciones italianas como Jacques Lassaigne (presidente de la sección francesa) confirmó durante la reunión. Desde dicha sección habían estado también implicados en el intento de liberar a Moreno Galván. Para ello contactaron inmediatamente con el presidente español de la AECA Camón Aznar.<sup>37</sup> A causa de las intervenciones de los miembros, la asamblea de la AICA —presidida por el entonces presidente James Johnson Sweeney— aprobó el apoyo a los españoles represaliados. Se optó por enviar una carta al gobierno franquista que condenaba el encarcelamiento de intelectuales por razones ideológicas. En el caso de Moreno Galván las acciones de la AICA probaron ser eficaces y después del pago de la fianza, fue puesto en libertad.

Los efectivos resultados obtenidos determinaron que otros críticos buscaran en la AICA apoyo. De este modo, cuando la Dirección General de Prensa —dependiente del Ministerio de Información y Turismo— comunicaba a Aguilera Cerni la imposibilidad de continuar dirigiendo *Suma y sigue del arte contemporáneo* por no tener el carnet de periodista profesional conforme a la Ley de Prensa de 1966, el valenciano recurrió a la asociación. Pidió ayuda para probar su estatus y actividad como crítico al ser miembro de la AICA. La asociación se volcó rápidamente en el caso y, además de una acreditación oficial, puso al servicio de Aguilera su bufete jurídico. Si bien el apoyo al colega español fue contundente, los límites de la legalidad en España hicieron su acción inefectiva y la revista dejó de publicarse a partir de esta fecha.<sup>38</sup>

---

traducción realizada por la autora). Algunos de los firmantes de la carta fueron Argan, Restany, Aguilera, Arroyo, Mario de Micheli, Filiberto Menna, Roberto Jacoby, Lea Vergine, Antonio Recalcati, Moreno Galván, Maurizio Calvesi, (AMAE, Leg. R 11068, expediente 21).

<sup>35</sup> Nelken proponía enviar un telegrama al gobierno español para pedir un juicio civil. La petición no fue aceptada por el presidente de la AICA, en ese momento James Johnson Sweeney, dado que se había propuesto sin seguir el protocolo necesario. No obstante, Sweeney mostraba en acta su acuerdo de discutir dicha cuestión con el presidente de la sección española (AECA) («Acta de la sesión plenaria de la XIV Asamblea General de la Aica celebrada el 13 de septiembre de 1962», p. 5 AICA-ACA). Sobre el proceso de arresto e interrogatorio de los artistas véase *Ramón Ormazabal y sus compañeros*, París, Comité National de Défense des Victimes du Franquisme, 1962.

<sup>36</sup> En diferentes informes de la AICA se menciona el apoyo de la sección italiana a Moreno Galván, pagando una fianza de 4804 francos (Véase por ejemplo «14 Assemblée Générale. Mexico 1962 Rapport Morale», AICA-ACA).

<sup>37</sup> «Procès Verbale», Assamblée Mexique, 1962 (AICA-ACA).

<sup>38</sup> El apoyo de la AICA no tuvo los efectos esperados. A la carta enviada por el presidente Jacques Lassaigne acreditando el status de crítico de arte de Aguilera Cerni y pidiendo su consideración como tal, el Ministerio de Información y Turismo respondía utilizando un subterfugio legal. Como explicó en la Asamblea, el gobierno español le había manifestando su sorpresa ante la acreditación de Aguilera y la petición de la AICA, dado que la nueva Ley



Fig. 4. Cartel de la exposición  
*España Libre*, 1964.

La concienciación creada sobre la situación en España y el apoyo de los colegas extranjeros desembocó en acciones y colaboraciones artísticas. Un buen ejemplo fue la exposición *España Libre* (Fig. 4). Organizada en el contexto de las conmemoraciones para «20 años de movimiento de resistencia en Italia», la exposición quiso mostrar el arte español «libre» que había sido creado sin el control del régimen.<sup>39</sup> Itinerante por diversas ciudades italianas entre 1964 y 1965,<sup>40</sup> pretendía ser una respuesta crítica a las acciones propagandísticas de las conmemoraciones del fin de la Guerra Civil que el Franquismo celebraba bajo el cínico eslogan de

---

de Prensa de 1966 dispensaba a los críticos de arte miembros de la AECA de estar colegiados como periodistas, una asociación a la que Aguilera había rehusado pertenecer («Séance vendredi après midi. Commission d'Admissions», 1967, AICA-ACA). Claramente el Ministerio estaba bien informado de las actividades de Aguilera, de su petición de traslado de la AECA a la Sección Libre y de sus convicciones ideológicas, encontrando medios legales para la obstrucción de sus actividades. A pesar de los apoyos conseguidos –que incluían también críticos españoles cercanos al gobierno como Carlos Antonio Areán–, Aguilera no logró cumplir con los nuevos requisitos de la ley y el último número de *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* se imprimió poco después. Las gestiones de Areán en apoyo a Aguilera son tratadas en FRASQUET BELLVER, 2013.

<sup>39</sup> DASI, G. F. «Regolamento generale», *España Libre*, Rímíni, s/f, pero probablemente de 1963/1964, Centro Internacional de Documentación Artística, Vilafamés.

<sup>40</sup> Rímíni, 15 julio -15 septiembre 1964; Florencia 15 octubre- 15 noviembre 1964; Ferrara 15 diciembre 1964-15 enero 1965; Reggio Emilia 15 febrero -15 marzo 1965; Venecia 15 abril - 15 mayo 1965.

«25 Años de Paz».<sup>41</sup> Su comité de organización surgía de las redes críticas establecidas, incluyendo los participantes en el *Convegni* de Rímíni y organizadores de la Bienal de San Marino de 1963, junto con los intelectuales que se habían implicado en la firma de una carta-protesta en apoyo a Ibarrola y a Pericás durante la Asamblea de la AICA.<sup>42</sup> Así, la exposición tomó una posición muy crítica contra las políticas y la censura del régimen. Motivada y respondiendo a las ambiciones de críticos militantes, sobre todo Argan, Aguilera Cerni y Moreno Galván esta muestra enlazaba ideología y vanguardia en una defensa directa por la libertad de la cultura española y una crítica implícita al régimen que la coartaba. El más claro en la manifestación de este propósito fue Moreno Galván quien directamente señalaba que la cultura española «era una cultura libre que no estaba en libertad».<sup>43</sup>

La exposición estaba dividida en cinco secciones que reunían artistas de la primera y segunda vanguardia, estableciendo casi una línea de continuidad entre los creadores del Pabellón Español de la República de 1937 y las jóvenes vanguardias en España. De este modo, se presentaba una muestra personal de Picasso, una retrospectiva de Óscar Domínguez, un homenaje a Julio González y dos colectivas: una de los artistas ya veteranos y otra de las jóvenes promesas.<sup>44</sup> La exposición presentaba diferentes lenguajes artísticos que iban desde la abstracción geométrica a la nueva figuración, con el hilo conductor del compromiso ideológico con la libertad y el antifranquismo. De hecho, en la correspondencia mantenida por Aguilera Cerni con los artistas para realizar las gestiones de invitación se subrayaba que aquellos seleccionados eran los «no comprometidos “oficialmente” o que han declarado responsablemente su abstención».<sup>45</sup> Aunque otras exposiciones con objetivos similares habían sido ya organizadas —la mayoría de ellas con el apoyo del PCE o el PCF— hasta ese momento no se había producido una convergencia tan clara de la vieja vanguardia republicana con los jóvenes artistas españoles comprometidos con el antifranquismo, los críticos nacionales con la crítica militante internacional y finalmente, entre el impacto ideológico de la izquierda con los objetivos de la vanguardia artística.

El análisis del activismo de estos críticos militantes revela que estos utilizaron conscientemente sus redes intelectuales e ideológicas para participar a la manera gramsciana en la batalla cultural contra el régimen. En su empeño las plataformas de las fuerzas comunistas fueron en muchas ocasiones utilizadas. Ya establecidas y bien organizadas, demostraron ser canales eficaces para poner de manifiesto la crueldad y las contradicciones del régimen, sobre todo, los abusos a artistas e intelectuales. Una prueba clara es la campaña internacional para amnistía de

---

<sup>41</sup> Sobre la exposición véase NÚÑEZ LAISECA, 2004; BARREIRO LÓPEZ, 2009, pp. 311-313; sobre el activismo artístico contra la campaña gubernamental véase HARO, «Contra XXV años de paz. Los grabados que se opusieron a los medios de masas del franquismo», en Miguel Cabañas, Amelia López-Yarto y Wifredo Rincón. *Arte en tiempos de Guerra*, Madrid, CSIC, 2010, pp. 367-378.

<sup>42</sup> Los organizadores fueron Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Marcello Azzolini, Giuseppe Gatt, Mario de Micheli, Emilio Vedova, Alberto Viriani, Bruno Zevi, Gerardo Filiberto Dasi (véase *España Libre*, Rimini, Palazzo dell'Arengo, 15 julio-15 septiembre, 1964).

<sup>43</sup> MORENO GALVÁN, José María. «Significación de una cultura libre», *España Libre*, Rimini, Palazzo dell'Arengo, 15 julio-15 septiembre, 1964, s/p.

<sup>44</sup> La colectiva contaba con los artistas Eduardo Arroyo, Antonio y Xavier Bueno, Manuel Calvo, Rafael Canogar, Antoni Clavé, Javier Clavo, Jorge Oteiza, Equipo 57, Estampa Popular, Agustín Ibarrola, Manuel Millares, José Ortega, Juliá Pacheco, Orlando Pelayo, Modesto Roldán, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Francisco Sobrino, Antoni Tàpies y Ricardo Zamorano. Por último, se presentaba una colectiva de jóvenes talentos con José María Gorrís, Joaquín Lluciá, Carlos Mensa, Rafael Solbes, Manuel Valdés y Antonio Ximénez (*España Libre*, op. cit., 1964, s/p).

<sup>45</sup> Carta de Aguilera Cerni al Equipo 57 citada en BARREIRO LÓPEZ, 2009, p. 312.

Ibarrola y Giménez Pericás, quienes a mediados de los sesenta, se convirtieron en símbolos y héroes de la causa antifranquista.<sup>46</sup> No obstante, el impacto de estas redes tuvo unos límites de los cuales los críticos de arte fueron bien conscientes. De este modo los mensajes transmitidos caían en el peligro de ser rechazados directamente al considerarse parte de la «conspiración comunista» que desde el golpe militar había obsesionado al Caudillo. Resentimientos similares, debido a la política occidental anticomunista de la Guerra Fría limitaron su impacto en determinados sectores del bloque occidental.

Incluso si la mayoría de los críticos colaboraron en mayor o menor medida con el PCE y con plataformas izquierdistas eran conscientes de que podrían lograr alcanzar otras esferas sociales e ideológicas a través de sus redes profesionales. Así, evitaban que sus acciones y mensajes no fueran ideológicamente comprometidos y ser rechazados por principio. Bien consciente de ello era Moreno Galván quien, aunque bajo el pseudónimo de Juan Triguero lanzaría un ataque contra la «generación Fraga y su destino»<sup>47</sup> desde *Cuadernos Ruedo Ibérico*, escribía, tras su puesta en libertad en 1962, a Argan para conseguir una recomendación para una revista no comunista. Quería publicar varios artículos que denunciaran la situación de la cultura española en un medio que no estuviera comprometido: «Los órganos que tal vez podría disponer en Italia afines a mi ideología —Paese Sera y La Unità— no son los que debo utilizar para lo que me propongo, porque sería darle armas al enemigo y ofrecerle gratuitamente el argumento de la “conjura comunista” y demás».<sup>48</sup>

Proporcionando a los críticos las necesarias alternativas, su activismo en sus redes profesionales tuvo una relevancia que es necesario poner de manifiesto. Sensibilizaron a sus colegas en el extranjero sobre las condiciones culturales bajo la dictadura, forzándoles moralmente, de esta manera, a tomar parte en su causa. De hecho, la AICA, a pesar de sus reticencias políticas, quedó definida en España en términos claramente ideológicos, que incluso se entendieron como motivaciones de la falta de compromiso de la asociación internacional con la AECA, como lamentaba su presidente Camón Aznar ya en los años setenta.<sup>49</sup>

Aunque no fatal, esto hizo daño a la hegemonía del régimen, así como a su legitimación internacional, contradiciendo la imagen folclórica y edulcorada que el Ministerio de Información y Turismo intentaba crear desde 1962 con la campaña *Spain is different*. Con la apertura del país y el proceso desarrollista, el gobierno se había hecho progresivamente dependiente de su percepción en el extranjero. Así, el posicionamiento de intelectuales europeos de izquierdas en contra del régimen tuvo repercusiones que, desde los ministerios, se intentaba paliar

---

<sup>46</sup> Sobre la campaña de amnistía de Agustín Ibarrola véase HARO, Noemí de. *Grabadores contra el franquismo*, Madrid, CSIC, 2010, p. 261ss.

<sup>47</sup> TRIGUERO, Juan. «La generación Fraga y su destino», *Cuadernos Ruedo Ibérico*, (París), junio-julio, (1965), pp. 5-16.

<sup>48</sup> Carta de Moreno Galván a Giulio Carlo Argan, citado en NÚÑEZ, 2002, p. 36.

<sup>49</sup> En una entrevista con María Luisa Borrás publicada en la revista *Destino* el 8 de marzo de 1975 Camón Aznar declaraba: «Y quiero aprovechar esta ocasión para manifestar, no me atrevo a decir denuncia, pero sí lamentación por la actitud de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte), que nos olvida e incluso nos menosprecia. Hasta el punto en que resulta que entre societarios y aspirantes hay en la nómina española de la Asociación Internacional 21 miembros, mientras que en Francia hay 174, en Italia 123, en el Japón 116, Holanda nos triplica, Dinamarca... En fin, algo grotesco y, como le digo a usted, terriblemente humillante. Hubiera preferido que si ello se debe a algún motivo, el que fuere, que si no les interesa la colaboración de España hubieran hecho como en el Mercado Común: rechazar. Eso no nos hubiera humillado, pero el que tengamos 21 miembros, cuando Inglaterra tiene cerca de 100... De la AICA no recibo más que comunicaciones de tipo político» (citado en LLORENTE, 2012, s/p).

y justificar; algo que habría sido impensable durante los años de la autarquía. Por ejemplo, el comisario oficial Luis González Robles subrayaba su completa inocencia e ignorancia con respecto al encarcelamiento de Moreno Galván cuando Argan le escribió sobre este particular en 1962.<sup>50</sup> Esta justificación respondía a una necesidad de estar “en buenos términos” con el italiano, cuya influencia respecto de la promoción de tendencias artísticas era importante para las ambiciones internacionalistas del gobierno.<sup>51</sup>

Como cualquier ataque a la imagen positiva del país podía llevar a consecuencias indeseadas, cada una de las actividades desarrolladas por los críticos de arte era cuidadosamente observada por organismos diferentes. La Dirección General de Relaciones Culturales dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, la Oficina de Enlace, el Ministerio de Información y Turismo, al igual que la Brigada Político Social eran los organismos encargados de esta tarea. Interrogatorios, secuestros de publicaciones y detallados informes conservados en los fondos del archivo insistían en la deslealtad de los artistas y de los críticos que habían participado en reuniones internacionales y habían abierto la discusión sobre las libertades políticas en España.<sup>52</sup> Estas reacciones ponen de manifiesto el alcance de las acciones de los críticos —o al menos la percepción que el régimen tenía de ellas—, al igual que la importancia de los canales alternativos fuera del PCE. Los críticos mismos eran conscientes de los matices y se decantaban por diferentes plataformas según sus intenciones.

No obstante, sus acciones en las redes internacionales tuvieron más ambiciones que una manifestación política en favor de la libertad cultural en España. Dichos contactos reconfiguraron y unificaron sus concepciones y valores. A través de su participación activa en el extranjero, estos críticos formaron parte, igualmente, en la conformación de los procesos de vanguardia. Esta posición les otorgó la función de mediadores entre las tendencias internacionales y el español, abriendo canales de información e incitando ideas e interpretaciones nuevas dentro de la península. Así, desde su aislado y autárquico desarrollo de los años cuarenta y cincuenta, la crítica de arte recorrió un importante camino durante los años sesenta. Gracias a su implicación en diferentes redes, los españoles pudieron entrar en diálogo con sus colegas europeos y a la vez desarrollar una particular concepción del arte de vanguardia que debía a sus intercambios internacionales, pero que respondía igualmente a las especificidades de un país y una sociedad en pugna por la libertad.

---

<sup>50</sup> Carta de Luis González Robles a Giulio Carlo Argan, fechada el 6 octubre de 1962, citada en NÚÑEZ, 2002, p. 38.

<sup>51</sup> Poco después, González Robles informaba al Ministerio de Asuntos Exteriores de su alianza con Argan durante la reunión del Jurado de la Bienal de Sao Paulo de 1963 para conseguir los premios de Pintura y Escultura para España e Italia. De este modo entendía el comisario oficial que las diferencias con el italiano se habían salvado y que había «podido poner fin a la postura contraria a España». Poco después Argan inauguraba la exposición *España Libre*, demostrando que su posición con respecto al régimen político español era claramente opositora (NÚÑEZ, 2002, p. 39).

<sup>52</sup> Son múltiples los informes oficiales del gobierno que ponen de relevancia las filiaciones de estos intelectuales con las redes disidentes o las referencias del acoso policial que algunos de ellos sufrieron. Valga de ejemplo, las visitas de la policía para vigilar a Tomàs Llorens en la galería Concret Lliures donde trabajaba tras salir de prisión (Entrevista con la autora, Dènia, 2 de julio de 2011); el carnet de notas de Alexandre Cirici en donde explica como la Brigada Político-Social le sabía sujeto sospechoso (véase SELLÉS, Narcís. *Alexandre Cirici Pellicer. Una biografía Intel.lectual*, Barcelona, Alfars, 2007, p. 134); la lista de intelectuales conflictivos en la que un número importante de críticos se encontraban citados (HARO, 2010, p. 209).

# ARTE ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS: LAS EXPOSICIONES INTERNACIONALES DEL INSTITUTO CARNEGIE DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA

JAVIER PÉREZ SEGURA  
Universidad Complutense de Madrid

El Instituto Carnegie (en la actualidad Museo Carnegie de Arte) se encuentra en la ciudad de Pittsburgh, estado de Pensilvania. Desde 1896 y gracias al empresario Andrew Carnegie, se creó un museo de arte y se decidió organizar cada año —aunque luego habría diversas excepciones— una gran exposición internacional de arte que permitiera al público estadounidense conocer el, por así decirlo, «estado de las artes» en Europa y Estados Unidos. La primera Internacional se celebró, no por casualidad, un año después de la primera Bienal de Venecia, y aunque existió un explícito intento de emulación, con el tiempo cada uno de esos certámenes siguió rumbos muy diversos.

Hasta 1939 se consiguieron organizar hasta un total de 39 Internacionales, siendo imposible celebrar las de los años 1906, 1915 a 1919 (por problemas económicos derivados de la primera guerra mundial) y 1932 (en este caso, por las consecuencias del *Crack* de Wall Street en 1929). Solo se reanudarían como tales —ya que hubo durante los años cuarenta una serie de exposiciones sustitutivas pero dedicadas solo al arte moderno estadounidense— a partir de 1950 y es aquí donde empieza el objeto de estudio de esta comunicación.<sup>1</sup>

Desde la primera edición de las Internacionales, en otoño de 1896, hasta la del año 1921, el pintor impresionista John Wesley Beatty fue el director y máximo responsable de las Internacionales. A partir de entonces, y hasta 1950, le correspondió a Homer Saint-Gaudens. Fue él quien decidió cambiar de forma radical el modo de exponer las obras seleccionadas: por primera vez y en adelante, se agruparían claramente por países, a los que viajaba una vez al año para elegir las obras que él consideraba más interesantes. En la elección de los países importantes para el certamen subyacían prejuicios de todo tipo y un nada disimulado nacio-

---

<sup>1</sup> Esta comunicación está integrada en el proyecto del Plan Nacional Ref: HAR 2011-25864/ARTE, MICINN 2011-2015, *Tras la República. Redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931*.

nalismo estadounidense. Gran Bretaña, Francia, Italia, Alemania y España fueron los países estrella de las muestras, junto a, por supuesto, Estados Unidos. España fue siempre admirada, durante ese periodo anterior a 1950, como el país del naturalismo (el nombre de Velázquez era habitual para referirse al arte peninsular, un marchamo de calidad en el fondo) y del expresionismo (aquí venía a suceder algo parecido aplicado a Francisco de Goya), tópicos a los que se sumaría el del fuerte carácter, casi racial para los críticos estadounidenses, del pueblo español, sus costumbres y sus paisajes, rurales a menudo.

Cada año se concedían diversos premios y, antes de 1950, algunos españoles habían conseguido el máximo galardón (Picasso,<sup>2</sup> por un Retrato de Olga, en 1930, e Hipólito Hidalgo de Caviedes, por Elvira y Tiberio, en 1935) y otros se habían repartido premios de menor entidad, pero en todo caso muy prestigiosos y fundamentales en sus respectivas carreras, como Pere Pruna (en 1928), Joan Junyer (1929), Mariano Andreu (1933 y 1939), Salvador Dalí (1934), Pedro de Valencia, antes conocido como Pedro Sánchez (1936) y Emilio Grau-Sala (1937). A finales de esa década de los años treinta, el Instituto poseía, incluso, una pequeña representación de pintura española en su colección permanente. Con la excepción de un lienzo del pintor barroco Murillo, el resto pertenecían al siglo xx: José Gutiérrez Solana, Joan Junyer, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla, Martín Rico, Emilio Sánchez-Perrier, Valentín de Zubiaurre e Ignacio Zuloaga.

Como decimos, en 1950 —y tras el lapsus de la segunda guerra mundial— volvieron a celebrarse las Internacionales. Fue la última dirigida por Homer Saint-Gaudens, quien, si bien realizó todo el proceso tal y como había hecho en los años veinte y treinta, se hizo acompañar por un joven, Gordon B. Washburn (que había sido director del Museo de Búfalo de 1931 a 1942), quien de inmediato le relevaría al frente del museo.

Fue entonces cuando se produjo el gran giro en los intereses artísticos de las Internacionales.<sup>3</sup> En lugar de la división por países se impuso un criterio más libre, por tendencias supranacionales, actitud que tiene que ver sin duda con el hecho de que fuera en esa misma década cuando empezaron a surgir alternativas serias a las Bienales venecianas y a las propias Internacionales, como la Bienal de Sao Paulo o la Documenta de Kassel. De hecho, Washburn decidió que las siguientes ediciones se realizarían no cada año sino cada tres años, para dedicar más tiempo a viajar por el mundo y descubrir nuevos talentos, pero también para ahorrar los gastos que suponía hacer ese esfuerzo cada año. Además decidió incluir escultura, medida muy coherente que ayudaría, y mucho, a mantener el protagonismo de esas exposiciones.

La primera edición de la que fue director y comisario Gordon Washburn es la de 1952, que concede sus premios a los británicos Nicholson y Sutherland, a los franceses Grommaire, Ubac y Manessier, y al italiano Fausto Pirandello. En la de 1955 aparecen con fuerza los nombres de Matta, Corneille y Zao Wou-Ki, en la de 1958 los de Antoni Tàpies (cuyo primer

---

<sup>2</sup> Véase mi reciente libro: PÉREZ SEGURA, Javier. *Scandal & Success. Picasso, Dalí y Miró en Estados Unidos (El Instituto Carnegie y otros relatos americanos)*, Madrid, Eutelequia, 2012. Para el caso muy específico de la guerra civil, hace algunos años tuve la oportunidad de publicar una edición crítica de cartas, *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la guerra civil*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

<sup>3</sup> Fue justo en esos años cuando, a modo de colofón de todo el periodo anterior, iniciado en 1896 y acabado en 1950, John O'Connor jr., subdirector y en ocasiones director en funciones del Museo de Arte durante la etapa Saint-Gaudens, publicó en la revista *The Carnegie Magazine* cuatro extensos artículos que resumían lo que había sido el devenir de esas exposiciones. Más tarde fueron reunidos en el volumen *The history of the Pittsburgh Internationals, 1896-1952*, Pittsburgh, The Institute, 1952.

premio levantó un gran escándalo), Burri, Vieira da Silva, Palazuelo, Calder, Henry Moore o César. Su última edición fue la de 1961, con casi 500 obras entre pinturas y esculturas, que premió a Tobey, Olitski, Gottlieb, Ellsworth Kelly, David Smith y Giacometti.

Washburn consiguió que las Internacionales fueran, por primera vez desde sus inicios en 1896, un evento dedicado en exclusiva al arte último, lo que le proporcionó un impulso que se mantendría durante las décadas posteriores, cuando llegaron otros directores. «El mundo moderno es nuestro negocio», dijo Washburn al comienzo de su etapa, y cumplió fielmente ese lema, que era también una promesa de activismo cultural.

### Arte español durante los años cincuenta

Como hemos indicado antes, cuando en 1950 el Instituto Carnegie pudo reiniciar sus Internacionales, España volvió a ser allí un país de interés, si bien la situación —de todo tipo— había cambiado tan bruscamente que no se parecía en casi nada a la que los representantes del Instituto habían conocido por última vez, durante los años de la guerra civil.

Desde abril de 1939 el triunfo del ejército sublevado, liderado por el General Francisco Franco, dio paso a un periodo inmediato de represión hacia los que habían sido fieles a la república, y de una progresiva —lenta y muy dubitativa, cuando no desorientada— implantación de las coordenadas del nuevo régimen. Respecto a las artes plásticas es un periodo de contrastes, entre el oficialismo a ultranza defendido por las instituciones, y una enorme capacidad de ofrecer alternativas más modernas, lideradas por artistas a título individual o de forma grupal, que empezarían a ofrecer abundantes frutos desde finales de los años cuarenta. El Grupo Pórtico (Fermín Aguayo, Santiago Lagunas, Alberto Duce y Eloy Giménez Laguardia), en Zaragoza y desde 1947 es el primero de una larga relación que incluye: Dau al Set (desde 1948), en Barcelona, con Joan Brossa, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan-Josep Tharrats; la llamada Escuela de Altamira (entre 1948 y 1950), en Santander, con Mathias Goeritz, Ángel Ferrant, Ricardo Gullón, Sebastià Gasch o Alberto Sartoris, entre otros; o LADAC (Los Arqueros Del Arte Contemporáneo), desde el año 1950 y hasta 1952, en el archipiélago canario, con Manolo Millares, Elvireta Escobio, Felo Monzón, Juan Ismael y Plácido Fleitas, entre otros.

A ese panorama hay que añadir otras iniciativas tan fértiles para el tiempo posterior como la Academia Breve de Crítica de Arte, liderada por Eugenio d'Ors (1942-1954), con sus periódicas exposiciones tituladas *Salón de los Once*; los Salones de Octubre, en Barcelona, el primero en 1948; el Club Cobalto 49, nacido ese año también en la ciudad condal, y formado, entre otros, por antiguos miembros de ADLAN (Amics De Les Arts Nous), que permanecería activo durante casi veinte años.

A partir de 1951, con el cambio de rumbo que empezó a adoptar el régimen con la intención de una reintegración en las instituciones internacionales, el llamado «periodo autárquico» tuvo en la promoción de la cultura y el arte españoles una de sus puntas de lanza más reconocibles y eficaces. El máximo exponente de esa nueva estrategia lo constituyen, sin duda, las Bienales Hispanoamericanas de Arte<sup>4</sup> así como diversas exposiciones realizadas en el exterior, como

---

<sup>4</sup> CABAÑAS, Miguel. *La política artística del franquismo: el hito de la bienal hispano-americana de arte*, Madrid, CSIC, 1996 y la publicación de su tesis doctoral *La I Bienal hispano-americana de arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, UCM, 2002.

las Bienales de Venecia<sup>5</sup> o muestras como las de Arte Español en El Cairo (1950). A título individual, también tuvo un eco destacado la presencia de nuestros artistas en las Bienales de Sao Paulo, como el éxito indiscutible del escultor Jorge Oteiza en la edición de 1957, o en las primeras Documenta de Kassel (1955 y 1959), en un país como Alemania que también empezaba a programar numerosas exposiciones de arte español último, sobre todo informalismo y abstracción, en las galerías de todo su territorio.

Es, como vemos, una década fundamental para el arte español moderno, que sirvió para romper definitivamente con los lazos del periodo de posguerra y que sentó las bases para la producción posterior de muchos de nuestros creadores.<sup>6</sup> Un gran número de ellos tuvieron, como un hito importante en sus respectivas producciones, su propia trayectoria en Estados Unidos, y ello en dos escenarios muy distintos: las galerías de Nueva York y los certámenes de Pittsburgh, en los que me detendré a continuación y que actuaron como inmejorable plataforma de difusión de ese arte.

### Presencia en las Internacionales durante la década

Los primeros documentos que conservamos sobre la certeza de reanudar esas Internacionales son algunas cartas fechadas en la primavera de 1949. Medio año después existe una abundante correspondencia cruzada entre artistas españoles y el todavía director, Homer Saint-Gaudens, en enero de 1950, así como una carta oficial de este al entonces embajador estadounidense en Madrid, Paul T. Culbertson:

[...] Planeamos organizar la exposición sobre exactamente las mismas líneas de las anteriores, o sea, elegir lo mejor de la pintura contemporánea de cada país representado, incluyendo todas las fases de izquierda a derecha [...] pretendemos colgar 350 cuadros completados en los últimos cinco años de diez países europeos y de Estados Unidos. De esos cuadros unos veinte vendrán de España.

Espero llegar a Madrid en avión el 3 o el 5 de marzo, acompañado por mi esposa, el Sr. Gordon Washburn, que me sucederá tras mi jubilación el próximo octubre y, espero, si ella se ha recuperado de una operación reciente, la Sra. Margaret Palmer [...] Mi agenda en España estará muy apretada, limitada a cinco días en Madrid y tres o cuatro en Barcelona, con viajes complementarios a Valencia y Mallorca.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> TORRENT, Rosalía. *España en la Bienal de Venecia*, Diputación de Castellón, 1997 y AA.VV. *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia (1895-2003)*, Madrid, Turner, 2003.

<sup>6</sup> Aunque resulta imposible ofrecer aquí una bibliografía exhaustiva sobre el arte español de los años cincuenta, sí me gustaría mencionar algunas de las aportaciones relevantes que han tenido lugar en fechas recientes. Los catálogos de las exposiciones *Los años intermedios: arte español en la década de 1950*, Málaga, Fundación Picasso, 2007; *Dau al Set*, Barcelona, MACBA, 1999; *Dau al Set*, Madrid, 2010; *El Paso a la moderna intensidad*, Cuenca, Fundación Antonio Saura, 2008 o *Arte español de los 50', una década de revolución plástica*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2007, así como las monografías de DÍAZ, Julián, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*, Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2000; LLORENTE, Ángel, *Equipo 57*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007; SEPÚLVEDA, M.<sup>a</sup> Isabel, *Tradición y modernidad: arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005 y CARREÑO, Pilar, *Ladac, el sueño de los arqueros*, Canarias, Viceconsejería de Cultura, 1990.

<sup>7</sup> Archivos del Museo de Arte Carnegie, Caja 790, 1950.

Se puso en contacto con algunos de quienes habían sido pintores habituales de las Internacionales a finales de los años treinta, como Valentín de Zubiaurre, Daniel Vázquez Díaz o Josep Mompou. También, por supuesto, con Picasso<sup>8</sup> y Joan Miró.<sup>9</sup>

Otro asunto importante era conseguir un contacto para que guiara a Saint-Gaudens por España. En caso de que Margaret Palmer no pudiera estar durante ese primer viaje a España tras la guerra civil, el propio Homer Saint-Gaudens sugirió el apellido Merry del Val, quizás Pablo, que había sido jefe de corresponsales durante el primer franquismo, a lo que Palmer contesta, el 8 de octubre de 1949:

[...] En cuanto a tener como representante a Merry del Val, tengo enormes dudas respecto a lo que nos supondría y a cómo acabaría. Si te dieron algún bobo (sic) oficial, al que luego tuvieras que despedir o al menos apartar, podría hacernos más daño que bien en el campo oficial, y necesitaremos al menos el beneplácito oficial [...].<sup>10</sup>

También se pensó en utilizar para esas tareas de selección de artistas y obras a uno de los hermanos Macarrón, dueños de la célebre compañía de transporte de obras con la que el Instituto Carnegie había trabajado ya en los años veinte y treinta. Una tercera alternativa inicial fue el coleccionista de arte José A. Weissberger, viejo conocido del Instituto y amigo personal de Margaret Palmer, Josep Gudiol (historiador del arte y entonces en el Instituto Amatller de Arte Hispánico), quien finalmente les recomendó visitar a una serie de pintores muy interesantes,<sup>11</sup> y Jaume Miravittles (durante la guerra, Comisario de Propaganda de la Generalitat), para los días que iban a pasar en Barcelona.

La visita a Madrid y Barcelona se hizo sin mayores inconvenientes que el extraño episodio de Dolors, la esposa de Joan Miró, que intentó al parecer —quizás se debió a un malentendido— prestar muchos cuadros de su marido, en contra de lo que se había acordado.<sup>12</sup> El 10 de junio Margaret Palmer envía en una carta a John O'Connor jr., Subdirector del Instituto, la lista de artistas elegidos, que sería casi definitiva. Allí vemos a Dalí y Miró (desde Nueva York, por ser donde estaban sus galeristas), Andreu (desde París), Anglada, Capdevila, Gastó, Rogent, Santiáñez Oliver, Sisquella, Tàpies, Togores y Villà (desde Barcelona), Lahuerta (desde Valencia), y Aguiar, Arias, Caballero, Gutiérrez Cossío, Guerrero Malagón, Palencia, Sunyer, Álvarez de Sotomayor, Vaquero Palacios, Vázquez Díaz, Eduardo Vicente y Valentín de Zubiaurre, desde Madrid.<sup>13</sup> Decimos «casi definitiva» porque en el último momento Saint-Gaudens

<sup>8</sup> «Usted ocupa una posición de tal distinción en el mundo de las artes que es esencial que esté representado en nuestra galería. Llegaré a París el 15 de mayo y permaneceré allí hasta el 1 de junio. Quizás entonces haya regresado usted de Antibes y tenga yo el placer de saludarle», Archivo del Museo Carnegie de Arte, Caja 600, 27-1-1950.

<sup>9</sup> «No hay que decir que esperamos convencerle de que nos ayude de nuevo. Usted representa tan bien un esfuerzo distinto en el arte español que me disgustaré mucho si no está presente», Archivo del Museo Carnegie de Arte, Caja 600, 14-1-1950.

<sup>10</sup> Archivo del Museo Carnegie de Arte, 8-10-1949.

<sup>11</sup> Altisent, Emilio Bosch-Roger, José Caballero, Modest Cuixart, Francisco Fornells, Francisco García Vilella, Gastó, Hurtuna, Jordi Mercadé, Enrique Planasdurá, Joan Ponç, Ramón Rogent, Pablo Roig, Oliver Santiáñez, Santiago Surós, Antonio Tàpies, Francisco Todó y Aleix Vidal-Quadras. Archivo del Museo Carnegie de Arte, 11-2-1950.

<sup>12</sup> PÉREZ SEGURA, 2012, pp. 259-262.

<sup>13</sup> Estas son las obras que fueron seleccionadas. Por orden de aparición en el catálogo: Dalí (*Las tentaciones de San Antonio*), Capdevila (*El cura*), Lahuerta (*Cañón*), Anglada (*Amaryllis*), Guerrero Malagón (*Orgía macabra*), Tàpies (*Jardín de Batafra*), Togores (*Niños sentados*, prestado por Luis Pérez Sala), Arias (*Festival*), Gastó (*Chica con blusa azul*), Palencia (*Paisaje de la perdiz*), Andreu (*Carmelina*), Rogent (*Chicas en la playa*), Eduardo Vi-

(quizás influido por los gustos más modernos de Washburn) decidió apostar por el arte menos conservador, de manera que no fueron incluidos ni Sotomayor ni Vázquez Díaz ni Zubiaurre.

La siguiente edición tuvo lugar en otoño de 1952 y de nuevo fue José Weissberger uno de sus representantes. También se pensó en Gudiol para la etapa de Barcelona pero por problemas de agenda no pudo ser; como alternativa, le recomendó a Juan Ainaud de Lasarte,<sup>14</sup> director de los museos de Barcelona, personaje que sería absolutamente instrumental en las siguientes ediciones de las Internacionales.

Hubo un total de dieciseis participantes, seis menos que en la anterior, y en general cada uno con una sola obra, excepto Javier Clavo, García-Vilella, Palencia y Tàpies, que presentaron dos; por la relación de artistas seleccionados<sup>15</sup> se puede comprobar cómo el Instituto Carnegie, en esta primera edición dirigida por el nuevo director, Gordon Washburn, había optado claramente por la contemporaneidad, olvidando progresivamente los nombres del pasado y apostando por valores jóvenes como Tàpies, Ráfols Casamada, Clavo, Lago, Zabaleta o Esteban Vicente, que aunque vivía y trabajaba desde hacía quince años en Nueva York, quiso integrar la sección española.

Una de las consecuencias de esa edición fue que en mayo de 1953 se anunciaría la creación de una nueva Galería, un espacio dedicado al arte último, en el Instituto. Sería totalmente independiente del resto de colecciones de dicha institución, para

ofrecer a nuestros visitantes una colección viva y sin restricciones del arte actual. Reconoce el hecho de que el arte contemporáneo necesita ser visto y estudiado durante un periodo de tiempo superior al que permiten las exposiciones temporales [...].

El núcleo de esa nueva sala fueron las obras compradas en la edición de 1952 (Bazaine, Cremonini, Manessier, Rosenberg, Sironi, Villon y Winter), así como donaciones y regalos de coleccionistas de la ciudad de Pittsburgh. Obras de Dove, Metzinger, Albers, Jean Arp, Beckmann, Feininger, Gleizes, Gottlieb, Gromaire, Kandinsky, Klee, Léger, Marini, Masson y los españoles Joan Miró (*Mujeres, luna y estrellas*, 1950) y Antoni Tàpies (*Jardín de Batafra*, 1949), así como obras que habían sido destacadas en certámenes previos a la segunda guerra mundial, como el de Salvador Dalí *Ensayo surrealista* (1932).

Respecto al grupo de artistas españoles, una de las mayores consecuencias de esa edición de 1952 fue el progresivo acomodo en dicha institución del arte de Tàpies. Conservamos algunas cartas suyas dando las gracias a Gordon Washburn por la promoción que estaba haciendo de su arte, que incluyó la redacción de un texto introductorio en el catálogo de la individual del artista catalán en la Galería Martha Jackson, en Nueva York, en octubre y noviembre de 1953.

cente (*Parado*), Vaquero (*Castilla*), Sunyer (*En la playa*), Caballero (*La divina proporción*), Sisquella (*Naturaleza muerta*, prestada por Estanislao Canals), Miquel Villá (*Huertos en invierno*), José Santiañez (*Chica de espaldas*) y Aguiar (*Flores*). De todas estas obras, fueron reproducidas ocho en el catálogo, las de Andreu, Anglada, Caballero, Guerrero, Miró, Palencia, Sisquella y Tàpies.

<sup>14</sup> AA.VV. *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999. Por desgracia, no aporta ningún dato concreto de su relación con los miembros del Instituto Carnegie.

<sup>15</sup> El envío estuvo formado por Arias (*Castilla*), Caballero (*Comida en Salamanca*), Clavo (*Torero y Torero herido*), Climent (*El insecto violinista*), Pancho Cossío (*Retrato del dr. Blanco Soler*, prestado por este), Óscar Domínguez (*Corrida*, prestado por la Galerie de France), García-Vilella (*Vendedor de animales exóticos y Payaso*), Xavier González (*Resina*), Antonio Lago (*Primavera*), Joan Miró (*Mujeres, luna y estrellas*, prestada por la Galería Pierre Matisse, de NY), Palencia (*Peña Negrillo y Codorniz*), Ráfols Casamada (*Chicas*), Tàpies (*Galanteo y Construcción de Shah Abbas*), Esteban Vicente (*Número 2*), Villá (*Establo*) y Zabaleta (*Siesta*).

En el extenso informe promocional que había redactado el propio Instituto para esa exposición se comprueba esta hipótesis, de especial relevancia para explicar el desembarco inminente del arte de Tàpies en Estados Unidos:

Ha sido particularmente importante, puesto que los europeos están incluidos, mostrar dos cuadros de un número de artistas cuya obra es al mismo tiempo de calidad asombrosa y poco conocida por los americanos. Este procedimiento tiene especial valor respecto a los nuevos pintores [...] Los artistas europeos están muy satisfechos, además, al saber que la exposición estará colgada internacionalmente en vez de en secciones nacionales, como se hacía antes. Así, la cuestión de la calidad más que la identidad nacional prevalecerá en la mente de cada visitante [...] ¿Qué sucede en España? Existen unos pocos pintores, sobre todo en la beligerante Cataluña —hogar de Picasso y Miró— que sigue conservando obra original y distinguida. Tàpies-Puig fue visto con una obra en la Internacional de 1950. García-Vilella, también de Barcelona, no ha sido visto en América. Ambos son jóvenes, en la veintena, y ambos reflejan ese interés tradicional en lo grotesco que ha caracterizado el arte catalán desde los tiempos ancestrales. Tàpies-Puig es un soñador; García-Vilella un realista social. Ambos son fantásticos, como eran los frescos románicos y, más tarde, el extraño arquitecto Gaudí.

También ambos son extremadamente románticos en sentimiento y expresión. Tàpies-Puig se declara a sí mismo en temas tales como ‘Las construcciones de Shah Abbas’ o ‘Paragaragamus’, y luego confiesa que esos títulos no significan nada excepto capricho. El nombre de Shah Abbas lo ha visto en un artículo de periódico. García-Vilella, por otra parte, está implicado en la reciente huelga de transporte de Barcelona, con grotescas figuras en combate callejero y con colores tan brillantes como los de los Interiores holandeses de Miró. Prometen un futuro incluso más brillante, si él logra mantener sus actuales control y vitalidad en un mundo dado a apagar el talento antes de que madure.

Muchas de las pinturas españolas itineraron luego a San Francisco, al Palacio de la Legión de Honor, donde estuvieron hasta marzo del año siguiente, 1953. Además, una de ellas, *Comida en Salamanca*, de José Caballero, fue vendida a Mr. H. J. Heinz, uno de los grandes industriales de Pittsburgh.

La siguiente edición, de 1955, tuvo que afrontar numerosas dificultades en su fase de preparación. La primera de ellas fue que en otoño de 1954 José Weissberger sufría en Atenas un ictus que le impediría colaborar para la edición inminente de 1955. De hecho, fallecería un par de meses después. Por eso Gordon Washburn le pediría a Ainaud de Lasarte que le ayudase de nuevo durante su visita a Madrid y Barcelona, en junio de 1955. Finalmente tampoco se realizó dicho viaje y las obras fueron seleccionadas de forma directa, es decir, a través de una correspondencia epistolar entre Washburn y los artistas que le interesaban. Les pidió fotografías de sus obras recientes, como a Francisco Arias, a quien le preguntó —además— si sabía cómo localizar al pintor canario Juan Guillermo, que había participado en la Bienal de Sao Paulo.

En esa edición de 1955 hay muy poca presencia española, e incluso tampoco existe ya una sección propia como antes. Los únicos participantes fueron Arias (*Concha marina*, 1954), Bores (*Pescador*, 1953, prestado por la Galería Louis Carré), Miró (que expuso junto a los franceses, con *En la cola de las constelaciones*, 1954, prestada por la Galería Maeght), Palazuelo (*Soledad I*, 1955, también procedente de Maeght), Tàpies (*Vençut*, 1953) y Esteban Vicente (*Pintura número 3*, 1953, que sin embargo estaba ahora en la sección estadounidense).

La pintura de Bores tuvo una especial fortuna. Fue colgada en la escalera principal que llevaba a las salas de la Internacional, como se aprecia en una fotografía que conserva la ins-

titución, y adquirida por una coleccionista de Milwaukee, Mrs. Harry Bradley. En una carta del propio Bores agradece el tratamiento recibido y con un evidente reproche hacia España: «Sepa usted, además, que en España me consideran pintor francés; no sé, pues, por qué debo representarla en las exposiciones».<sup>16</sup>

### La edición de 1958. El gran éxito de Tàpies

La última edición que aborda esta comunicación es la de 1958. En realidad fueron dos eventos organizados ese mismo año por el Instituto Carnegie. Una retrospectiva con obras de las ediciones pasadas (1895-1955), en la que fueron elegidos Miró y Picasso. Del primero se dice que habían sido vistas cinco pinturas en cinco Internacionales previas; del segundo, con el óleo *La ventana* (1919) y la escultura *Jarrón y plato con pasteles* (1951), 19 en trece Internacionales, incluido el primer premio de 1930.

Respecto a la edición de las Internacionales, supuso una gran novedad porque, por primera vez, dejó de ser exclusivamente de pintura y permitió la entrada de la escultura, lo que va a ser muy favorable a los intereses españoles, como vemos en la selección final, con obras destacadas de Chillida, Ferrant y Oteiza.

Juan Ainaud de Lasarte actuó de nuevo como representante del Instituto, y a él se debe una parte de la lista definitiva de artistas,<sup>17</sup> como confirma una carta que le envía Gordon Washburn (13 de noviembre de 1957) para preparar el viaje a España, a comienzos de febrero de 1958:

Desde 1955 no he estado en contacto con artistas de España excepto Tàpies Puig de Barcelona y, por tanto, necesito muchas sugerencias para nuestra exposición. Persegui a un notable escultor en París que viene de San Sebastián, llamado Chillida, pero él es el único añadido a mi lista. Estoy seguro de que usted puede añadir algunos más. Por supuesto no es preciso buscar muchos porque estamos interesados, como siempre, más en la alta calidad que en la cantidad.

Exactamente un mes después, Washburn especifica mucho más qué tipo de nuevos artistas le atrae:

[...] Solo estoy interesado en la obra de artistas en la moderna tradición de la expresión del siglo xx, aunque esto no signifique que me limite a la abstracción porque realmente me gustan todos los tipos de expresiones que sean de nuestro tiempo [...] Temo que pintores como los que tuvimos en 1952 están, en su mayoría, ya pasados en lo que respecta a mis intereses. Pienso en artistas como Francisco Arias, Miguel Villa o Zabaleta [...].

<sup>16</sup> Archivo del Museo Carnegie de Arte, 7-12-1955.

<sup>17</sup> Bores (*Desnudo en el mar*, prestada por la Galería Louis Carré), Canogar (*Composición en negro*), Chillida (*Aizian*, 1958, prestada por la Galería Maeght), Antoni Clavé (*Naturaleza muerta con pescado blanco*, 1958, procedente de la Sala Gaspar, de Barcelona), Modest Cuixart (*Fantasia indulgente*, 1957), Fernández Muro (*Círculos superpuestos*, 1958), Ángel Ferrant (*Coyunturas por enlace*, 1958), José Guerrero (*Seguidores del cielo*, 1956, prestado por la Galería Betty Parsons, NY), Jorge Oteiza (*Vacío exterior por concurrencia de tres sólidos*, 1957), Palazuelo (*Mandala*, 1958, prestado por Aimé Maeght), Picasso (*Niños*, 1956, prestado por Sainenberg Gallery, NY, y *Jarrón con plato de pasteles*, prestada por Fine Arts Associate, NY), Rafael Ruiz (*Denso*, 1958), Luis María Saumells (*Oedipus*, prestado por la Sala Gaspar), Antonio Saura (*Jeannine*, 1956), Antoni Tàpies (*Pintura*, 1958) y Esteban Vicente (*Número 2*, 1958).

A continuación le hizo llegar una relación de artistas de los que había oído hablar pero cuyas direcciones le faltaban. Son, en concreto, Arguiago (del que dice que vive en Zaragoza, por lo que se debe referir a Aguayo); Balaguer, Jorge Oteiza, José Luis Galicia, Santiago Lagunas, Juan (Antonio) Morales, Vidal y Quadras, Ráfols Casamada, Santiago Surós, Tarrassó y José Vento.

Sin duda, Tàpies fue de los que más le interesó... y de los que más le ayudó, si tenemos en cuenta una carta del 9 de enero en la que le recomienda que visite en Madrid a los artistas del grupo *El Paso*, mencionando en concreto a Oteiza, Saura, Feito y Canogar. También le habla de Ángel Ferrant. Como decimos, su entusiasmo por Tàpies era evidente. En una carta desde Barcelona fechada el 14 de febrero de 1958 y dirigida a Leon Arkus, entonces su ayudante en Pittsburgh y años después el director, le cuenta lo que le ha parecido la visita al taller de Tàpies:

[...] Tàpies nos ha recibido con los brazos abiertos [...] Ruth (se refiere a su mujer) casi se desmaya cuando vio su trabajo, no habiendo sido adecuadamente preparada para el cambio a lo 'informal' o, como lo llaman aquí, 'Otro Arte'. He elegido una obra gris grande para la exposición, ciertamente muy hermosa. Los pobres artistas barceloneses lo tienen difícil con los patronos y solo tienen éxito cuando destacan en París o Nueva York. La hermana de Tàpies está un poco loca pero no es tan interesante. Ella pinta como hace su primo Cuixart, que vende bien en París. Amo esta ciudad alocada [...].

Aunque el mayor éxito fue para Tàpies, como veremos un poco más adelante, el Instituto adquirió también las obras de Palazuelo, Canogar, Eduardo Chillida y Ángel Ferrant (que vendió su escultura *Coyunturas por enlace* a un particular, quien lo donaría después al Instituto). Asimismo, Antonio Saura tuvo un impacto notable en la que era su primera obra (*Jeannine*, 1956) en las Internacionales. El 9 de enero de 1959 le escribe Robert Fraser, director de Ventas del Instituto, para decirle que había una particular que quería comprar alguna obra suya y de Cuixart:

Le escribo de parte de una coleccionista de aquí que se ha entusiasmado mucho con su pintura en nuestra exposición. A esta señora le gustaría mucho adquirir una obra suya, y me ha pedido rogarle nos diga si tiene en este momento algunas obras que quisiera vender, y si fuera posible enviarnos unas fotografías con indicación de precio [...] Puedo decirle que la señora en cuestión, dadas las dimensiones de su casa, prefiere cuadros de tamaño más o menos modesto. En cuanto a mí quiero decirle la fuerte impresión que me ha producido su obra, y me alegra comunicarle el éxito e interés que ha despertado entre los aficionados [...].

La que estuvo expuesta en la edición de 1958, *Jeannine*, sí que fue adquirida, en concreto por un coleccionista llamado Richard Baker, de Nueva York. El propio Gordon Washburn confesaría al propio artista que había sido un error por parte del Instituto no haberse hecho con el cuadro pero que intentaría comprarle otra obra para la colección permanente.

En contestación algo tardía, una carta (4-4-1959) de Saura muestra cómo se estaba produciendo su éxito internacional precisamente durante esos años:

[...] Estuve en París haciendo mi exposición en Stadler y después hice un largo viaje. Hace solamente unas semanas que estoy en Madrid y he tenido que trabajar muchísimo, ya que es necesario que exponga en la Bienal de Sao Paulo y en la exposición española en el Museo de Artes

Decorativas de París, y apenas sí tenía obra. Además de esto expongo en Munich con Antonio Tapiés y después en Madrid... Demasiado [...] La noticia del premio a Tapiés fue para mí magnífica, pues ya sabe cuánto le aprecio personalmente y a su obra [...].

Fue, precisamente, este éxito de Tàpies el que le ayudó a extender su enorme éxito internacional por Estados Unidos. Recordemos que su primera individual tuvo lugar en las Galerías Laietanes de Barcelona, en 1950, y que de inmediato su obra fue elegida para la Internacional de ese año, como explica el Lector, una pionera audioguía que puso en marcha el Instituto —con una finalidad claramente didáctica— precisamente ese año 1958:

[...] es una feliz circunstancia que Tàpies haya recibido el máximo premio porque fue en 1950 cuando hizo su presentación al mundo. Debido a que su obra fue enseñada de nuevo en la Internacional de 1952, Tàpies encontró un marchante en Nueva York, como pronto lo tendría en París. Hoy es uno de los artistas jóvenes mejor conocidos del mundo y acaba de recibir honores por su sala de pinturas en la Bienal de Venecia.

Sus cuadros actuales se parecen poco a los primeros que tuvimos de él. Aquéllos eran visiones románticas, llenas de figuras que flotaban y volaban y otras imágenes fantásticas, al modo de los cuentos de hadas de Chagall, aunque no en el estilo del pintor ruso. Hoy, con 35 años de edad, Antoni Tapiés sigue siendo un pintor lírico cuya poesía de las formas es sorprendentemente original y cautivadora. Han sido llamadas ‘encantadoras’ y, de hecho, a menudo poseen, como en este caso, la facultad mágica de invocar respuestas emocionales sin apelar a los poderes de la razón. Aquí la superficie como de barro es realmente un estrecho relieve, trabado con líneas y paneles que crean el espacio. La obra plantea la cuestión de cómo la escultura y la pintura pueden ser diferenciadas entre sí como categorías artísticas separadas, si de hecho lo son [...].

Esos años cincuenta fueron de éxitos continuos para el joven artista catalán: participa en las Bienales de Venecia (1952, 1954 y 1958, cuando es reconocido con el Premio de la UNESCO y con el David Bright Foundation Award), realiza su primera individual en Nueva York (en la Galería de Martha Jackson, 1953), también la primera en París (Galería Stadler, 1956) y, junto a su amigo el crítico francés de arte Michel Tapié, promueve la exposición *Arte Otro* (1957), que daría a conocer en España a artistas como Pollock, Kline, Dubuffet o Fautrier. Sin duda, el primer premio de las Internacionales fue especialmente relevante, como indica la enorme repercusión mediática que recibió —con decenas de artículos tanto en Estados Unidos como en España— y el propio testimonio del artista:

[...] Han pasado varios días y aún no sé si estoy soñando o despierto [...] ¡Cuánto le debo a usted! Estoy siempre convencido de que sin la simpatía y benevolencia que, desde el principio, usted ha mostrado hacia mi pintura, nada de esto habría ocurrido [...].<sup>18</sup>

Las Internacionales del Instituto Carnegie supusieron, en definitiva, una de las redes difusoras más importantes para el arte español avanzado de los años cincuenta. Como en las décadas anteriores, contribuyeron en gran medida al éxito —crítico y comercial— de muchos de los mejores representantes del arte español, y no solo en Estados Unidos sino en el resto de los países occidentales porque, como sucediera con las Bienales de Venecia, todavía en los años cincuenta seguían siendo considerados los eventos de referencia para conocer hacia dónde se encaminaba el arte moderno más rupturista.

<sup>18</sup> Carta de Antoni Tàpies a Gordon Washburn, 13-12-1958. Archivos del Museo Carnegie de Arte.

# MUCHEDUMBRE, MASA Y MULTITUD: LA ICONOGRAFÍA DE LA MASA Y EL ARTE ESPAÑOL DE LOS SESENTA

JACOPO GALIMBERTI  
Courtauld Institute, Londres

En septiembre de 2012 visité una muestra de Tino Seghal en el Tate Modern. Cuando entraba al gran salón, conocido como «Turbine Hall», un grupo grande de gente de diversas edades se dirigía hacia la entrada. Me di cuenta de que formaban parte del trabajo de Seghal. Caminé junto a la pared para evitar a los actores. Tuve la extraña impresión de ser catapultado dentro de una pintura de Juan Genovés. Unos minutos después se movieron al fondo de la sala. Los seguí para observar su actuación. Algunos cantaban, otros estaban sentados en el suelo solos o en grupos pequeños. Me pregunté si los que estaban sentados no serían visitantes, ya que era imposible distinguir a los actores de la audiencia. De pronto se juntaron formando un grupo compacto. Eran más de cien. Se apagó la luz. Comenzaron a caminar hacia la entrada. Yo estaba solo en el medio de la enorme sala. Estaba demasiado oscuro para evitarlos y alcanzar una pared lateral. Decidí quedarme quieto, imaginé que ellos sabrían evitarme a mí. Pero la oscuridad era profunda. Me dio miedo, por un segundo pensé que me empujarían accidentalmente y sería pisoteado. No me moví y varios de ellos me rozaron. La muchedumbre había pasado casi toda cuando uno de los últimos se paró a mi lado, probablemente una mujer joven. Se acercó a mi oreja y susurró: «¿Cómo podemos salvar la brecha entre aquello a lo que aspiramos y lo que somos?».

El presente trabajo está relacionado con esa experiencia personal. Su principal aseveración es que algunos pintores españoles activos a comienzos de los sesenta se empeñaron en representar lo que aquí definiré como la imagen de la multitud. El concepto de «multitud», junto con el de «la muchedumbre», «las masas» y «el pueblo» se aclararán más abajo; son el resultado de una decisión autoral y cumplen una función eurística. Primero, Equipo 57 implementó un modelo de comunidad contra cultural, cimentando las bases para la subsecuente representación de la multitud. Segundo, la «multitud» se planteó a través de la pintura, representando a las masas anónimas como capaces de una acción política positiva y concertada. Este análisis girará alrededor de las novedades iconográficas y de autoría que introdujeron los artistas españoles, así como la influencia de estos sobre artistas de Europa occidental. Con el fin de mostrar

la manera específica de los artistas españoles de representar a las masas, será necesario mostrar la iconografía y la percepción cambiante de «la muchedumbre», «las masas» y «el pueblo» durante los cien años precedentes a 1960. Aunque el foco de esta investigación son los artistas españoles de los sesentas, esto no debe sugerir que ellos fueron los únicos en romper con lo que pasó a ser la manera hegemónica de representar a las masas. Sin embargo, el número de artistas que se ocupó de ello y su influyente rol hacen del arte español un componente crucial en la *longue durée* de la iconografía de la muchedumbre.

Las concentraciones humanas en espacios públicos son tan antiguas como la civilización. Sin embargo, se acepta generalmente que, al fomentar el crecimiento exponencial de la población y la formación de las metrópolis, el capitalismo de comienzos del siglo XIX transformó la muchedumbre de una ocurrencia ocasional a una característica estructural de la vida moderna. El trabajo de Baudelaire hace un temprano intento para abordar esto. En su poesía y ensayos, la ciudad y su muchedumbre son el locus de la experiencia moderna: vertiginosa e intensa pero efímera, secularizada y sin embargo nostálgica por la pérdida de trascendencia.<sup>1</sup> El encanto de la muchedumbre, sugerido por versos como los de *À une passante*, tuvo eco más tarde en la pintura impresionista. En el *Boulevard des Capucines*, de Claude Monet, los paseantes de la ciudad se convierten en inspiración para los pintores centrados en la vida urbana. Vale señalar que Monet no expresa ningún tipo de juicio de valor con respecto al comportamiento de la muchedumbre, que le ofrece a él la oportunidad de captar en la tela un flujo compacto, uniforme e incesantemente cambiante que, de alguna manera, toma el lugar del rol del agua en los paisajes impresionistas.

Las últimas dos décadas del siglo XIX mostraron un cambio en la percepción de la muchedumbre. El gentío urbano de los poemas de las pinturas de Monet lentamente evolucionaron a un fenómeno inquietante. Hacia 1880 la muchedumbre pasó a ser considerada como una potencial horda salvaje.<sup>2</sup> Para una cantidad creciente de población, los mítines políticos, las huelgas, las reuniones públicas, los tumultos eran el lugar por excelencia donde una persona civilizada podía convertirse en brutal. Irritable e impredecible, la muchedumbre era temible no solo porque se podía caer víctima de su ira, sino porque cualquiera podía ser tragado dentro de la misma y cometer crímenes bárbaros. En las ciudades superpobladas de los países industrializados, las grandes congregaciones de gente catalizaban tanto miedos ancestrales como nuevas ansiedades vinculadas a la agitación política. Susanna Barrows sostiene que, en Francia, esta preocupación emergente se debe al surgimiento de los sindicatos y el feminismo, la amnistía de los comuneros, las bombas de los anarquistas y, no menos importante, a las gestiones del gobierno republicano vis-à-vis las clases trabajadoras.<sup>3</sup>

En esos años la Sociología y la Psicología de las Masas gradualmente adquirieron respetabilidad académica. Esto fue en parte porque trataban temas muy sensibles.<sup>4</sup> Particularmente en

<sup>1</sup> BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna* (1863), ed. de Antonio Piza, pról. de Antonio Piza, trad. de Alcira Saavedra, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2000.

<sup>2</sup> BARROWS, Susanna. *Distorting Mirrors: Visions of the Crowds in Late Nineteenth-century France*, New Haven, London, Yale University Press, 1981. MCCLELLAND, J.S. *The Crowd and the Mob: From Plato to Canetti*, London, Unwin Hyman, 1989; VAN GINNEKEN, Jaap. *Crowds, Psychology and Politics, 1871-99*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. Para el arte y las masas en los siglos XIX y XX, ver POGGI, Christine. «Mass, Pack, and Mob: Art in the Age of the Crowd», en Jeffrey T. Schnapp, ed. *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006, pp. 159-202.

<sup>3</sup> BARROWS, 1989.

<sup>4</sup> NYE, Robert A. *The Origins of Crowd Psychology: Gustave Le Bon and the Crisis of Mass Democracy in the Third Republic*, London, Beverly Hills, Sage, 1975.

la última, los límites entre el método científico y las creencias populares, fueron constantemente borrosos. La cuestión, por ejemplo, de si una muchedumbre podía ser hipnotizada constituía un serio tema de debate científico, como en *La folla delinquente* (1891) de Scipio Sighele. La retórica de algunos científicos expresaba elocuentemente su conservadurismo y prejuicio de género. Gabriel Tarde y Gustave Le Bon despotricaban contra la muchedumbre. Sus relatos vívidos la presentan como a punto de convertirse en una turba sediciosa, cuya mentalidad les recordaba un «elefante enfurecido», los alcohólicos y las mujeres.<sup>5</sup> La mayoría de la literatura sobre el tema, como las inmensamente populares publicaciones de Gustave Le Bon, era abiertamente racista y elitista, oponiendo la muchedumbre salvaje a un número restringido de hombres superiores.

Para el propósito de este trabajo, este cambio se define mejor como un pasaje de la muchedumbre a las masas.<sup>6</sup> A mediados del siglo XIX, la muchedumbre provocaba sentimientos contrastantes de miedo y fascinación, pero no llegó a ser un problema de orden público y seguridad nacional. En la literatura y la pintura un enjambre de gente puede haber tipificado la alienación de la vida ciudadana, pero no era la antítesis del individuo. En cambio, esto es exactamente lo que nos sugiere la representación de las masas de Ensor. *El Autorretrato con Máscaras* (1899) ejemplifica bien este abismo. Un aglomerado de máscaras satura el espacio pictórico, pero la cara elegante del pintor emerge heroicamente de entre las figuras grotescas. Las masas aparecen como deshumanizadas y sinónimo de duplicidad y fraude. La seducción de la muchedumbre se ha disuelto. Pasa al frente un nuevo antagonismo: el verdadero individuo se ve amenazado de sucumbir ante el ascenso de las masas.

Algunos artistas de izquierda se oponían a este sombrío panorama. Pellizza da Volpedo en *Il quarto stato* (*El cuarto estado*, 1901), muestra a sus protagonistas bajo una luz positiva. Sin embargo, el tema no es las masas o la muchedumbre, sino más bien el proletariado. Pellizza apuntaba a tranquilizar al espectador, disipando la duda de que sus trabajadores estuvieran a punto de descargar su ira de una manera despiadada. Por eso se focalizó tanto en figuras principales como marginales mostrando que, a pesar de la apariencia de homogeneidad, el proletariado está compuesto de individuos decorosos con diferentes personalidades. Debido a la escala uno a uno de sus figuras, el espectador puede mirarlas a los ojos. La presencia de un viejo y de una mujer llevando un bebé alude a la actitud pacífica de los huelguistas. Sin embargo, hasta un socialista comprometido como Émile Zola, era escéptico. En su novela *Germinal* (1885), la clase obrera tiene un objetivo político, pero una vez convertida en masa, no puede dejar de hacer estragos.

Esta imagen de las masas persistió sin cambios hasta la Segunda Guerra Mundial. La película muda de King Vidor, *The Crowd* (1928), es un testimonio del fuerte contraste entre la singularidad y la masa anónima. De la misma manera, los libros de Gustave Le Bon se convirtieron en publicaciones fundamentales y fueron ampliamente leídas tanto por Sigmund Freud, como por Benito Mussolini, que estaba bien formado en Psicología de las Masas y afirmaba haber leído toda la obra de Gustave Le Bon.<sup>7</sup> En el período de entreguerras se convirtió casi en

<sup>5</sup> BARROWS, 1989, p. 43-72.

<sup>6</sup> La percepción de este cambio está ausente en BLAZWICK, Iwona, CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (eds.). *Faces in the Crowd* (Whitechapel Gallery, London 3 de diciembre-6 de marzo 2004; Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín 6 de abril-10 julio 2005), Milán, Skira, 2004.

<sup>7</sup> Para Mussolini y Le Bon, FALASCA-ZAMPONI, Simonetta. *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, p. 21.

un lugar común que la política era un asunto de masas. La Revolución de Octubre reforzó este postulado. Los carteles revolucionarios ofrecen una interesante perspectiva sobre cómo se articularon los discursos alrededor de la masa en tiempos de guerra. Las masas eran representadas como un ejército poderoso, cuyos soldados tendían a carecer de rasgos faciales específicos. El fantasma de la «masa sin rostro» fue conjurado, convirtiendo el anonimato en un símbolo de la disciplina militar y la obediencia ciega. Alternativamente, se hizo hincapié en los rasgos étnicos y trajes tradicionales de activistas comunistas con el fin de demostrar la solidaridad de los pueblos. De forma similar, las masas anónimas están presentes en los carteles que los representan con majestuosos símbolos políticos (como el puño comunista) o dominados por la imagen de un líder político, representado en una escala mayor.<sup>8</sup> Otra manera común de domesticar la amenaza de la masa anónima consistía en representar un gran número de gente tan solo como frágiles cuerpos humanos. Por ejemplo, Henry Moore pintó masas compactas durmiendo en el metro de Londres, transformado en espeluznante refugio antibombas durante los ataques de la Luftwaffe, pero sus durmientes eran claramente víctimas impotentes.

En los años de posguerra, el triunfo del existencialismo y las traumáticas memorias de los mítines nazis y fascistas, exacerbaron la connotación negativa de las masas. No sorprende que en Alemania Occidental el ensayo filosófico más extensamente leído entre los treinta y hasta mediados de los cincuenta fuera *La rebelión de las masas*,<sup>9</sup> de Ortega y Gasset. Estas preocupaciones no cambiaron sustancialmente con el advenimiento de la sociedad de la abundancia. Elías Canetti en su libro de 1960, *Masa y Poder*, intentó encontrar un marco teórico que superaba el binomio muchedumbre/demagogia sin por eso dejar de denunciar la barbarie de las masas.<sup>10</sup> A pesar de algunas excepciones, a lo largo de los cincuenta y comienzos de los sesenta «masa» se convirtió en una palabra de moda cargada de connotaciones peyorativas. Tanto los pensadores de derecha como de izquierda reprobaban la «cultura de masa» y la supuesta estandarización de la vida pública y privada, imputando esto, al menos en parte, al efecto de nivelación de los medios masivos de comunicación y de su poder para manipular las necesidades de los individuos.<sup>11</sup> Dos pinturas de Guttuso son paradigmáticas de las convenciones de larga duración gobernando esta iconografía. Así como en la pintura de Pellizza, la interminable procesión funeraria de *I funerali di Togliatti* está compuesta por individuos. Cuando los personajes no son conocidísimos líderes comunistas, son reconocibles como miembros de la clase trabajadora. Como contraste, en *Folla allo stadio* las masas anónimas en el estadio son representadas como una chusma de fanáticos que se alegran o enfurecen por motivos fútiles.

Este corto análisis demuestra la existencia de un tabú: desde las últimas décadas del siglo XIX, las masas mostradas como un grupo compacto e indiferenciado de gente, no pueden ser re-

<sup>8</sup> Para esta iconografía consultar BREDEKAMP, Horst. *Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651-2001*, Berlin, Akademie Verlag, 2012.

<sup>9</sup> ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*, Madrid, Revista de Occidente, 1930; SCHILDT, Axel. *Moderne Zeiten. Freizeit, Massenmedien und «Zeitgeist» in der Bundesrepublik der 50er Jahre*, Göttingen, Wallstein, pp. 327-328.

<sup>10</sup> CANETTI, Elias. *Masa y poder*, trad. de Horst Vogel, Barcelona, Muchnik, 1977; McCLELLAND, 1989, pp. 293-325.

<sup>11</sup> Ver, por ejemplo, ENZENBERGER, Hans Magnus. «Bewußtein Industrie» (1962), en Hans Magnus Enzenberger, *Einzelheiten I. Bewußtein Industrie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964, pp. 7-17. La rama marxista llamada operasimo en Italia de principios de 1960 representó una excepción que vio el *operaio-massa* como un sujeto revolucionario. Ver WRIGHT, Steve. *Storming Heaven: Class Composition and Struggle in Italian Autonomist Marxism*, London, Pluto Press, 2002.



Fig. 1.  
Portada de *Leviatán* (detalle).

presentadas como realizando libremente una acción política positiva. Las masas anónimas habrían conjurado revuelta, irracionalidad, el mito del «estado de naturaleza», así como algunas características perniciosas presuntamente vinculadas a la vida de la ciudad (la normalización, la deshumanización, la insalubridad, etc.). Este tipo de masas fue utilizado para representar tanto a los disciplinados soldados como a una población, vista como un grupo de individuos obedeciendo voluntariamente a un líder o apoyando a un ideal, representado como un símbolo político dominante en los «agit-prop».

Ahora es necesario aclarar el concepto de multitud, que ofrecerá una herramienta para examinar algunas novedades introducidas a fines de los cincuentas y principios de los sesentas en el arte español. En lo que sigue, el término multitud debe entenderse como la traducción al castellano del concepto filosófico de *multitudo* (en Latín), traducido al inglés como *multitude*. El concepto fue bastante común en el pensamiento político de los siglos XVI y XVII. La mejor manera de delinear algunos de sus significados es, quizás, ilustrando su uso en la filosofía política de Hobbes. Hobbes opone la noción de *multitudo* a la de *populus* (pueblo).<sup>12</sup> La multitud, dice él, necesita reducir su acción y voluntad a uno, designado soberano. El soberano representa esta unidad y permite a la multitud de individuos separados formar un *populus*. Sin embargo, esto sucede a cambio de la transferencia de algunos de sus derechos naturales. Esta transferencia es necesaria por la naturaleza de la condición humana. En efecto, antes de la llegada del soberano, y por lo tanto antes de que los individuos dispersos (es decir, la multitud) se conviertan en pueblo, solo existía una guerra perpetua de cada uno contra todos, un «estado de naturaleza», sin derechos y leyes.<sup>13</sup> Hobbes proporcionó una representación visual de los principales conceptos enunciados en su libro *Leviatán* (1651). Para la portada (Fig. 1) encargó

<sup>12</sup> El uso de la noción de multitud por Hobbes se encuentra ilustrado en *De Cive* (1642) y en *Leviathan* (1651).

<sup>13</sup> VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, trad. de Adriana Gómez, Buenos Aires, Colihue, 2003 y la crítica de BULL, Malcolm, «The Limits of Multitude», *New Left Review* (Londres), 35 (2005), pp. 19-39.

a un artista el diseño de una alegoría política de su concepción de la soberanía. El artista, bajo la guía de Hobbes, representó un soberano que es a la vez uno y múltiple, porque su cuerpo es un «cuerpo político», compuesto por ciudadanos.<sup>14</sup>

En la Inglaterra del siglo XVII, el término multitud tenía casi un significado técnico. Se refería a «todos aquellos que se reunían para formar un cuerpo político con independencia del rango y de la propiedad».<sup>15</sup> Una característica crucial de esta noción era, entonces, la inclusión, ya que la multitud comprendía también a aquellos que eran excluidos del voto debido a su falta de propiedad. En un intento de ilustrar la relevancia contemporánea de este concepto, Negri, Hardt y Virno han recuperado el pensamiento de Spinoza. El veía a la multitud como intrínsecamente plural, incluso cuando actuaba como una sola mente. Más aún, como ha resaltado Filippo Del Lucchese, Spinoza considera la multitud como portadora de una forma nueva de la racionalidad surgida de la «magnitud y cantidad».<sup>16</sup> Siguiendo a Spinoza, Negri y Hardt han definido la multitud como «una y muchos al mismo tiempo».<sup>17</sup> A diferencia del *populus*, sin embargo, la multitud nunca puede ser «nivelarse en la uniformidad, la unidad, [y] la identidad».<sup>18</sup> La multitud está compuesta por «singularidades que actúan en común».<sup>19</sup> Ellos afirman, entonces, que la multitud es «el único sujeto social capaz de realizar la democracia, es decir, el gobierno de todos por todos».<sup>20</sup>

Los artistas españoles no eran filósofos y sus representaciones de la multitud fueron solamente uno de los numerosos componentes de sus trabajos. Sin embargo, sus intentos de dar forma a este concepto político pueden ser demostrados y parcialmente explicados. Antes de debatir esto, es útil destacar el modelo pionero de autoría de Equipo 57 (Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano) ya que presagió el surgimiento posterior de las masas anónimas en el arte español y europea de comienzos de los sesentas.

En contraste con el término grupo que era visto en España como designando asociaciones sueltas de artistas, el término equipo ponía de relieve un tipo de cooperación que implicaba una intensa colaboración y la firma colectiva de las obras. Desde fines de la Segunda Guerra Mundial, Equipo 57 (fundado en 1957) fue el primer colectivo artístico, pronto seguido por Equipo Córdoba (fundado en 1958), que puso en marcha una forma tan radical de comunidad. En la década posterior a la guerra la renuencia de los artistas hacia la firma colectiva probablemente esté relacionada con las tensiones inherentes a la imagen de las masas en esta fase histórica. La creencia de que absorbidos en las masas, los individuos abdican de sus responsabilidades personales, era un lugar común.<sup>21</sup> Por ejemplo, el Grupo Zero, de Düsseldorf, en

<sup>14</sup> Para la noción neobarroca de cuerpo político en el franquismo consultar MORCILLO, Aurora G. *The seduction of Modern Spain. The Female Body and the Francoist Body Politic*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2010.

<sup>15</sup> NEGRI, Antonio y HARDT, Michael. *Commonwealth: el proyecto de una revolución del común*, trad. de Raúl Sánchez Cedillo, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p. 56.

<sup>16</sup> DEL LUCCHESE, Filippo. «Democracy, Multitude and the Third Kind of Knowledge in the works of Spinoza», *European Journal of Political Theory* (New York), 8 (2009), pp. 339-363.

<sup>17</sup> NEGRI, Antonio y HARDT, Michael. *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio*, trad. de Juan Antonio Bravo, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, pp. 172.

<sup>18</sup> NEGRI y HARDT, 2004, p. 133.

<sup>19</sup> NEGRI y HARDT, 2004, p. 133.

<sup>20</sup> NEGRI y HARDT, 2004, p. 128.

<sup>21</sup> ROSEMAN, Mark. «The Organic Society and the 'Massenmeschen': Integrating Young Labour in the Ruhr Mines, 1945-1958», en Robert G. Moeller (ed.). *West Germany under Construction: Politics Society and Culture in the Adenauer Era*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, pp. 287-319; SCHILDT, Axel. *Moderne..., op. cit.*, 345.

parte había ese miedo. Sus tres miembros principales cooperaban, pero mantenían autorías individuales, creyendo que formas profundas de colectivismo destruirían la individualidad.<sup>22</sup> Su preocupación se vinculaba con la lucha de la cultura del «mundo libre» contra los colectivistas del bloque oriental. En Europa Occidental y Estados Unidos, los discursos dominantes presentaban la individualidad como el núcleo sagrado del «hombre», y este era concebido, generalmente, como una entidad libre y autónoma, capaz de resistir la coerción ideológica y lo que los Alemanes llamaban *Vermassung* (masificación).

Entre los jóvenes artistas españoles esta percepción negativa de las masas era menos pronunciada y más dialéctica. A diferencia de España, en Alemania, pero también en gran medida Francia e Italia, vastos sectores de la población fueron confrontados con la culpa colectiva y los riesgos que trajeron consigo las burocracias modernas. La guerra y el holocausto han revelado que en el mundo moderno las masas no necesitan ser una estampida en las calles para constituir una amenaza. Uno podría preguntarse si las masas invisibles trabajando en las oficinas de la máquina de guerra nazi son, en última instancia, tan responsables por los asesinatos como los soldados que apretaban el gatillo. Mientras tanto, España había permanecido formalmente neutral durante la guerra y enfrentó diferentes asuntos como secuela. Una razón crucial en lo que respecta a la especificidad artística española descansa en la agenda del régimen franquista de finales de los cincuenta. El gobierno maniobra para obtener reconocimiento internacional en Occidente. Promover el arte de vanguardia era un medio viable para aparentar cierto liberalismo.<sup>23</sup> El énfasis de los artistas en la personalidad y el individualismo era compatible con la ideología del franquismo. El régimen se apropió de esta característica y apoyó así una tendencia artística, el informalismo, que aparentemente exploraba la singularidad irreductible de los artistas. Esto causó una serie de equívocos. Si el mundo anglosajón vio el informalismo español como la contribución de la España moderna al arte contemporáneo, varios críticos de arte españoles lo glorificaron como la encarnación del «alma española» inmortal, relacionándola con el barroco y la rígida moral católica instituida por el Concilio de Trento.<sup>24</sup>

De más está decir que este mito de la individualidad fue crucial para dividir y gobernar. En un contexto en el que los sindicatos tradicionales eran ilegales y cualquier forma de asociación era potencialmente sospechosa, un equipo destacó un modelo de desviación. Al respecto, Manuel Vázquez Montalbán señaló que «la decadencia de Occidente había sido culpa de la rebelión de las masas y un equipo era un sujeto sospechoso situado entre el individuo y las masas. Sin que se pudiera decir que un equipo era el embrión de una horda, tampoco era ni siquiera la sombra de una élite».<sup>25</sup> La importancia que el Equipo 57 atribuía al colectivismo puede ser ilustrada con un ejemplo. Luis González Robles, el principal comisario de exhibiciones de la Dirección General de Relaciones Culturales, les propuso que presentaran el trabajo de su mejor miembro en la Bienal de San Pablo de 1961. El grupo sintió amenazada su integridad y

<sup>22</sup> ZIMMER, Nina. *Spur und andere Künstlergruppen: Gemeinschaftsarbeit in der Kunst um 1960 zwischen Moskau und New York*, Berlin, Reimer, 2002, pp. 278-283.

<sup>23</sup> BARREIRO LÓPEZ, Paula. «La ‘invención’ de la vanguardia en la España franquista: estrategias políticas y realidad aparentes», en Victor Bergasa Remiro, Miguel Cabañas Bravo, Manuel Lucena Giraldo, e Idoia Murga Castro (eds.). *¿Verdades cansadas? Imágenes y estereotipos acerca el mundo Hispanico en Europa*, Madrid, CSIC, 2009, 347-362.

<sup>24</sup> VV.AA. *La Pintura Informalista en España a través de los críticos*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.

<sup>25</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Geometría y compassion*, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 73.

se rehúso exhibir bajo esa condición.<sup>26</sup> Las connotaciones políticas de autorías colectivas eran bastante claras para la policía que llevó a cabo una investigación sobre Equipo 57. En una carta privada, uno de los miembros atribuye esta investigación al simple hecho de ser un equipo.<sup>27</sup> Este espíritu colectivista, y sobre todo las simpatías de sus miembros por la izquierda, levantaron muchas sospechas. Sin embargo, si Ibarrola era un activista comunista, Equipo 57 era relativamente heterogéneo desde un punto de vista político.

El grupo no era el único expresando disenso. Luego de la feroz represión de los cuarentas, la última parte de los cincuentas fue testigo del amanecer de una sociedad civil, que se evidenció, por ejemplo, en disturbios de estudiantes universitarios (febrero 1956), el boicot de dos días de los medios de transporte (7 y 8 de febrero 1957) y las primeras grandes huelgas.<sup>28</sup> El colectivismo contra-cultural de Equipo 57 fue embebido con esta naciente resistencia civil contra la dictadura. El modelo transgresor de sociedad de cinco miembros, participó en esta embrionaria «construcción de la democracia Española».<sup>29</sup> Sus miembros no elaboraron explícita ni ampliamente las implicaciones sociales de formar un equipo, pero sus escritos sugieren conciencia política y social. En 1959, desestimaron las masas, pero sin planear un retiro sobre el yo como antídoto de la masificación.

«Este suicidio colectivo que es el paso de la colectividad, a la homogeneidad, a la masa cada vez más compacta, más amorfa, más irremediamente condenada a la vida vegetativa, continuamente nutrida por esos espectáculos hechos ‘para la masa’ [...] con la [...] finalidad de entretener, de divertir, matar el tiempo».<sup>30</sup>

Estaría mal sugerir que Equipo 57 encarnó a la multitud. Su asociación fue políticamente inclusiva, pero restringida a sus cinco miembros. No obstante, Equipo 57 fue el primer grupo de artistas en abrazar una verdadera práctica de arte colectivo en los cincuentas. El intercambio de ideas y medios de producción de los cinco miembros, así como su método dialógico de trabajo otorgó una perspectiva decididamente positiva sobre la entidad colectiva. Su postura evocó la dialéctica de la pluralidad y unidad inherente a la multitud. La autoría de Equipo 57 no simbolizaba ni las masas ni una asociación episódica de individuos independientes (es decir un grupo de arte), sino el frágil balance entre individualidad y comunidad que evocaban a través de la noción de colectividad.

El modelo de Equipo 57 probó ser influyente en Europa Occidental. Varios grupos fueron creados en los inicios de los sesentas, unos pocos incluso adoptaron la autoría colectiva, como el grupo N de Padua o EFFEKT trabajando desde Munich. Su redefinición de entidad colecti-

<sup>26</sup> Ver la carta de José Duarte a Serrano e Ibarrola (15 de octubre de 1960) en BARREIRO LÓPEZ, Paula. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid, CSIC, 2009, p. 134.

<sup>27</sup> Carta no firmada a Ángel Duarte, 1960, en *Equipo 57* (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 19 de diciembre 2007-2 de marzo 2008; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, 14 de marzo 2008-18 de mayo 2008), Sevilla, Consejería de Cultura, p. 111.

<sup>28</sup> Ver, por ejemplo, SARTORIUS, Nicolás. *El resurgir del movimiento obrero*, Barcelona, Laia, 1975; LIZCANO, Pablo. *La generación del 56. La Universidad contra Franco*, Barcelona, Grijalbo, 1981.

<sup>29</sup> FOWERAKER, Joe. *Making Democracy in Spain: Grass-root struggle in the south, 1955-1975*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>30</sup> Equipo 57, «En torno a la muy discutida exposición de pintura abstracta», *Córdoba* (Córdoba), 17 de mayo de 1959, en LORENTE HERNÁNDEZ, Angel. *Equipo 57*, Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2003, p. 110.

va y propuesta de un estilo despersonalizado contribuyó a un clima intelectual diferente en el mundo artístico español. Algunos años después luego de la separación no oficial de Equipo 57 en 1962, pintores como Antonio Saura, Genovés, Juan Antonio Toledo, Equipo Crónica, Rafael Canogar y el antes miembro de Equipo 57, Ibarrola, rompieron la interdicción tácita que prevenía a la masa de representar un factor constructivo de cambio político. En algunos de sus cuadros, lo que era el anti-individualismo de Equipo 57, se transformó en la representación de masas libres y anónimas. Estas masas no personifican el proletariado, el pueblo (en el sentido del *populus* de Hobbes), víctimas indefensas o un ejército, sino una multitud. Al representar al anonimato no como antítesis de lo individual, sino como analogía positiva de inclusión, estos pintores introdujeron elementos iconográficos que son aún hoy usados como símbolos de insubordinación, sin estar ligados a la noción de clase social. Baste con mencionar la máscara de *V de Vendetta*, apropiada por activistas alrededor del mundo para cubrir su identidad, por supuesto, pero además para aludir a la unidad subyacente de luchas diversas.

El caso de Saura es quizás el más ambiguo en este aspecto, en tanto no está claro si sus masas anónimas, un tema recurrente en la producción de Saura, deberían ser entendidas como políticamente activas. Sin embargo este análisis muestra que, no denunciando la brutalidad de la masa, sus pinturas de los cincuenta y principios de los sesenta tituladas *Multitud* implícitamente participan en el cambio discutido aquí. Más claro es el caso de otros pintores. Su intento por forzar los dictados iconográficos fue llevado a cabo a través de dos estrategias visuales.

La primera estrategia complementa la iconografía de las masas indefensas con una variación crucial: la masa anónima era sujeto de represión. La masa representada por Ibarrola en uno de sus dibujos de prisión, *La espera*, no podría ser más diferente a la de Moore. Las calvas o cabezas rasuradas de pie detrás de las rejas de la prisión no expresan ni el apuro de una ciudad entera bajo las bombas, ni la situación de la clase trabajadora bajo Franco. Realizadas cuando Ibarrola estaba en la cárcel debido a su actividad política, su multitud se reduce a cuerpos vulnerables porque participaron en la ola de huelgas de 1961-1962 en Asturias y en el resto de España. De la misma manera, la multitud de Genovés (Fig. 2) son víctimas de la represión, porque se animaron a descender a la calle a protestar. En la obra de Genovés, la irrelevancia del espacio sugiere que el trabajo puede ser interpretado como una alegoría política. En *La espera* (Fig. 3) algunas características de la multitud son claramente visibles, como la inclusividad, y la alianza entre líneas de clase e ideologías. En una entrevista Genovés afirmó que cada personaje de sus pinturas tenía una identidad específica.<sup>31</sup> Sin embargo, la diferencia con la tradición a la que pertenecen las masas de Pellizza y Guttuso es patente. En las pinturas de Genovés el espectador no se focaliza en cada personaje, el sujeto es una multitud capaz de autocontrol y cohesión al tiempo que se mantiene multiforme. La dialéctica de unidad y multiplicidad encapsulada en *La Espera* también fue representada por Toledo y Equipo Crónica, cuya autoría colectiva se deriva de Equipo 57.<sup>32</sup> Desviándose de la representación de la represión, su estrategia visual descansa en la reiteración del mismo personaje, que es así despersonalizado y transfigurado en multitud. Sus masas son al mismo tiempo muchas y una, precisamente porque se niegan a ser arriadas por un soberano o un caudillo. La reiteración era

<sup>31</sup> De una entrevista con Juan Genovés que apareció en *LIFE* (mayo 1968) reproducida en AGUILERA CERNI, Vicente (ed.). *La postguerra: documentos y testimonios*, vol. II, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 44.

<sup>32</sup> Toledo fue inicialmente uno de los miembros fundadores de Equipo Crónica, pero dejó el grupo unas pocas semanas después de sus inicios.

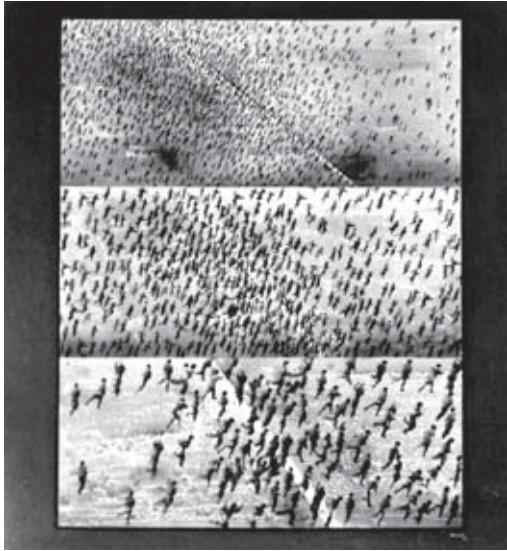


Fig. 2. Juan Genovés, *Aproximación*, 1966, acrílico sobre lienzo, 132 x 121 cm., Marlborough Gallery.

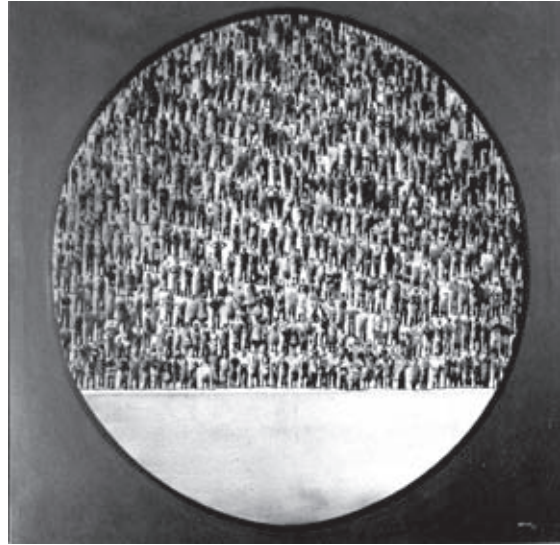


Fig. 3. Juan Genovés, *La espera*, 1966, acrílico y óleo sobre lienzo, 170 x 170 cm., colección del artista.

una lógica dominante del capitalismo de la década de 1960 (la estandarización de los productos, los lemas publicitarios monótonos, y las tareas repetitivas de la fábrica fordista) pero aquí la reiteración sirve al propósito de multiplicar los manifestantes. En la litografía *Caesar* de Toledo (Fig. 4), las masas son evocadas a través de un grupo de brazos en alto y por la repetición de una silueta de una persona haciendo el gesto de «pulgar arriba», mientras que el soberano, en una escala mayor, indica «pulgar abajo». La iconografía del Leviatán de Hobbes y de numerosos «agit-prop» posters se subvierte por completo.<sup>33</sup> El soberano contrasta el deseo del pueblo defendiendo el asesinato. En un trabajo de Equipo Crónica, publicado primero en la tapa de la revista de arte italiana *D'Ars* de primavera de 1965 (Fig. 5), la repetición del mismo grupo de jóvenes negros recuerda la ola de movimientos anticolonialistas que dismanteló los imperios francés e inglés en menos de dos décadas.<sup>34</sup> En otro trabajo de Equipo Crónica (Fig. 6), las intenciones alegóricas son todavía más explícitas. Las masas anónimas no son antagonicas al individuo. Muy por el contrario, se genera una metamorfosis hacia la multitud. Contundente, el título de la obra se lee casi como una máxima filosófica: *Concentración (la cantidad se transforma en calidad)*. Esta declaración, así como las reflexiones de Equipo 57 sobre la noción de colectividad, pueden haber influenciado la observación de Aguilera Cerni en 1968 sobre las multitudes de Genovés. El crítico de arte argumentó que en las pinturas de Genovés «el 'arte' aún podía comunicarse con la 'muchedumbre', con ese 'pueblo' anónimo que los pesimistas creían irremediamente alienado». Aguilera Cerni creía que el trabajo de Genovés contribuía «a que la cantidad y la cualidad 'masa' se transforma cuantitativa y cualitativamente en 'colectividad'».<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Para las masas en los posters políticos, ver SCHNAPP, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: the Art of the Political Poster, 1914-1989*, Milán, Skira, 2005.

<sup>34</sup> *D'Ars* (Milán), 2 (1965).

<sup>35</sup> AGUILERA CERNI, Vicente. «Genovés: una propuesta humanizadora», en Vicente Aguilera Cerni, *El arte impugnado*, Cuadernos para el dialogo, Madrid, 1969, pp. 192, 200.



Fig. 4. Juan Antonio Toledo, *Caesar*, 1964, material, tamaño, fecha, lugar de conservación desconocido.



Fig. 5. Portada de *D'Ars*, (Milán), 2 (1965).



Fig. 6. Equipo Cronica, *Concentración (la cantidad se transforma en calidad)*, acrílico sobre lienzo, 160 x 160 cm, colección particular 1966.

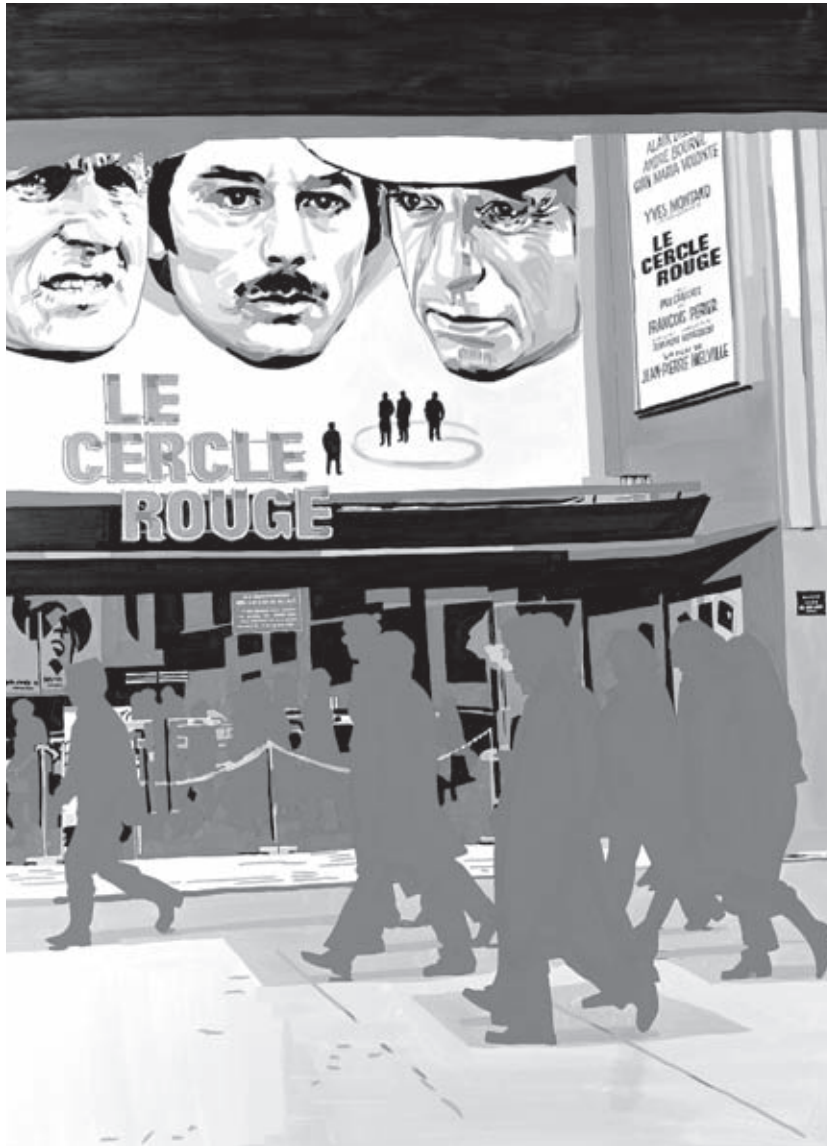


Fig. 7.  
Gérard Fromanger,  
*Le cercle rouge*, 1971,  
óleo sobre lienzo,  
130 x 97 cm,  
Musée des Beaux-Arts  
de Dole, © Musée des  
Beaux-Arts de Dole,  
colección Jean-Loup  
Mathieu.

La representación positiva de las masas anónimas constituye una especificidad del arte español de comienzos de los sesentas. Se puede encontrar una posible explicación en el surgimiento de una sociedad civil antifranquista a fines de los cincuenta y comienzos de los sesentas, favorecida por la apertura política de la Ley de Prensa e Imprenta.<sup>36</sup> Además, a raíz de la represión brutal de las huelgas de 1961-1962, la acción comunitaria y el proyecto de una reconciliación nacional les pareció a muchos como la única manera de imaginar un futuro más allá de Franco que no degenerara en una segunda guerra civil. El primer ensayo de esta alianza se dio en Munich en 1962, cuando el Movimiento Europeo Internacional, una asociación de

<sup>36</sup> RENAUDET, Isabelle. *Un Parlement de papier. La presse d'opposition au franquisme durant la dernière décennie de la dictature et la transition démocratique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2003.

cabildeo para promover la integración europea, organizó una conferencia que trató el papel de España. Por primera vez, un evento público reunió juntos a casi doscientos representantes de la oposición española tanto interna como externa.<sup>37</sup>

La iconografía de las masas que apareció en España a principios de los sesentas se extendió cada vez más por Europa Occidental a fines de los sesentas. No es fácil determinar hasta qué punto el arte español influyó este cambio iconográfico. Sin embargo, es un hecho que tanto en Francia como en Italia algunos artistas y críticos veían con entusiasmo la nueva figuración española. La muestra de arte contemporáneo español, *España Libre*, hizo una gira por Italia durante 1964 y 1965. Incluía el trabajo de Francisco Álvarez que representaba un rally de «muchedumbre sin cara» que puede ser considerado como una representación precoz de una multitud.<sup>38</sup> Equipo Crónica fue invitado al Salón de la Joven Pintura de París en 1965 y 1967. La primera exhibición de este colectivo artístico se dio en Italia a fines de 1965, pero sus multitudes habían llegado ya a la prensa italiana a principios de año, como ya se ilustró. Genovés exhibió sus pinturas en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia de 1966 y en la Bienal de San Marino del año siguiente.

En la segunda parte de la década, dos hechos amplificaron el interés en la representación de las masas combativas. Primero, la Revolución China empujó a muchos artistas a representar masas anónimas como multitudes insurgentes. Si el *Mao* de Thomas Bayrle (1966) resucitó el modelo iconográfico propuesto por Hobbes, en el caso de *La parole 4. L'évangélie selon Mao* (1967) de Bernard Rancillac y *Cina* (1966) de Mario Ceroli, las masas anónimas no dan cuerpo al soberano manteniéndose en cambio múltiples. Segundo, las manifestaciones de 1967-1968 en el oeste de Europa, Estados Unidos, y Praga, no podían reducirse a una manifestación de la clase obrera industrial. Por lo tanto los modelos iconográficos tanto de masas como de liderazgo debían ser reconsiderados. Por ejemplo, en *Le cercle rouge* (Fig. 7) de Gérard Fromanger, las masas anónimas son transeúntes habitados por el deseo cuasi místico, simbolizado por el color rojo, que los juntaría si captaran su existencia y materialidad. Los pintores españoles no dejaron de referirse a este tipo de iconografía, como en la litografía de Canogar *Entre el pueblo estoy*, en poder hoy del Museo de Arte Norton Simon. Las masas anónimas llenan el espacio pictórico, como en el *Autorretrato con máscaras* de Ensor, pero en lugar de aparecer para un grupo de máscaras, el pintor ya no es visible, absorbido completamente por una multitud sin cara, decidida a luchar por la democracia.

En 1980, *A/traverso*, la revista más innovadora de aquellas asociadas con el ala creativa del movimiento italiano de la Autonomía obrera, publicó un artículo titulado «El cruce del desierto». El texto describía el páramo generado por la derrota de los movimientos radicales que habían tratado de romper el statu quo capitalista después de 1968. Los editores eligieron un trabajo de Equipo Crónica para acompañar el texto. La obra (Fig. 8), *Espectador de espectadores*, representa una serie de personajes idénticos de tamaño natural realizados en papel maché pintado. Estas figuras anónimas fueron colocadas entre el público en el evento artístico

<sup>37</sup> CRESPO MACLENNAN, Julio. *España en Europa, 1945-2000. Del Ostracismo a la Modernidad*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 81-87.

<sup>38</sup> VV. AA. *España Libre*, (Rimini 15 de julio-15 de septiembre 1964, Florencia 15 de octubre-15 de noviembre 1964, Ferrara 15 de diciembre 1964-15 de enero 1965, Reggio Emilia, 15 febrero-15 de marzo 1965, Venecia 15 de abril-15 de mayo 1965), Rimini, Gattei, 1964.

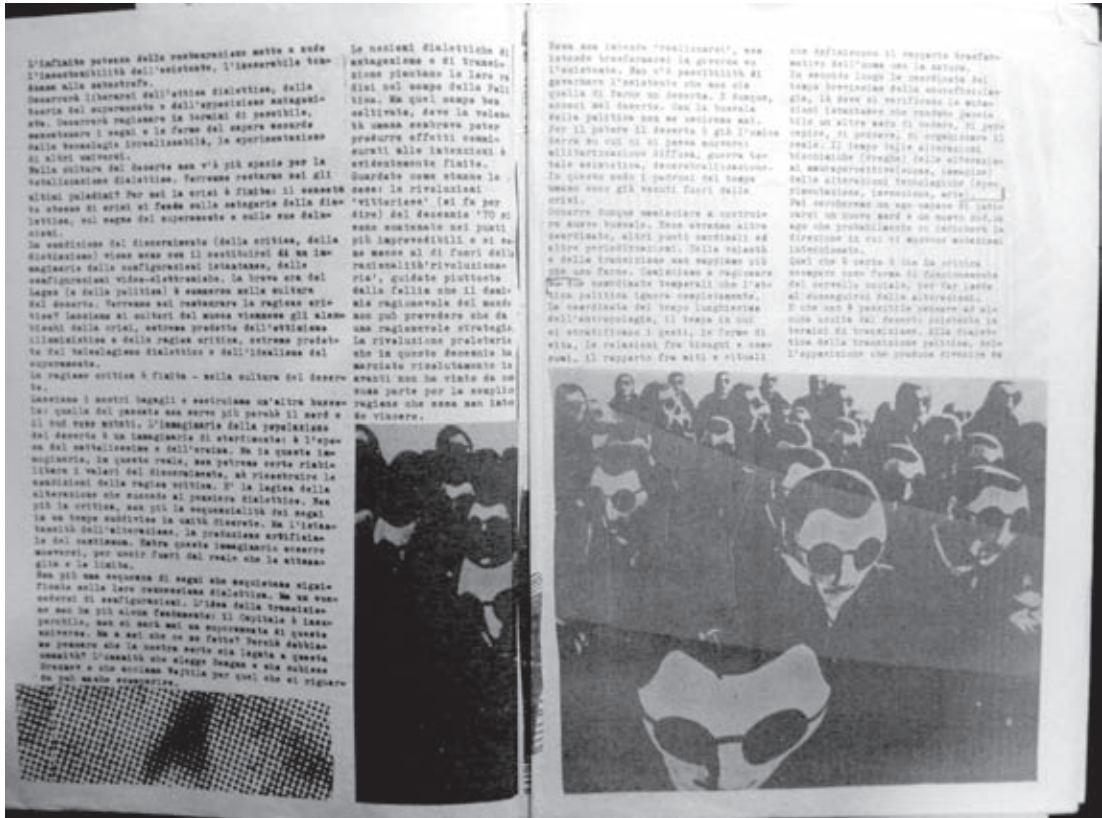


Fig. 8. *A/traverso* (Bologna), (invierno 1980/1981).

*Encuentros de Pamplona* de 1972, haciendo una alusión a la presencia de policías de civil. Los editores de *A/traverso* no sabían esto, pero percibían que la regresión política que estaban experimentando estaba presagiada en el trabajo de Equipo Crónica.<sup>39</sup> Tenían razón, si las multitudes representadas por los artistas españoles de los sesentas anhelaban la democracia, los títeres de Equipo Crónica evocaban una distopía de paranoia y soledad forzada, poblada por masas comprometidas con la restauración del orden.

<sup>39</sup> Correo electrónico de Franco Berardi «Bifo» al autor (3 de noviembre 2012).

# LA GALERÍA SPECTRUM DE ZARAGOZA (1977-). UNA HISTORIA DE HALLAZGOS Y ESTÍMULOS<sup>1</sup>

MÓNICA CARABIAS ÁLVARO  
Universidad Complutense de Madrid

A finales de los años setenta, la fotografía en España todavía ocupaba un plano inferior respecto a la pintura, arquitectura o escultura. De hecho, su viabilidad despertaba serias dudas. Incluso, las galerías especializadas eran calificadas despectivamente como fotogalerías.<sup>2</sup> En este contexto, el galerista Julio Álvarez Sotos emprende diversas actividades destinadas a convencer no solo del valor del artista y la técnica fotográfica, sino también para vender la fotografía como obra artística y por tanto coleccionable y museística. Lejos de planteamientos reduccionistas, la galería apostó por las propuestas fotográficas más contemporáneas y personales realizadas por fotógrafos y artistas plásticos, que cuestionaban y experimentaban con el soporte fotográfico.<sup>3</sup> Esta apuesta, esencialmente innovadora, representó una importante labor investigadora, hasta ese momento casi inexistente, sobre el estado de lo fotográfico y sus autores dentro y fuera de nuestras fronteras.

De forma simultánea, la difusión de la historia de la fotografía y de sus artífices se convirtió en su tarea más intensa, e independiente de las tendencias fotográficas imperantes. Esta labor didáctica, que nos descubrió quiénes éramos fotográficamente y a dónde íbamos,<sup>4</sup> estuvo dirigida no solo al público en general, también a los artistas y coleccionistas. Comentaba recientemente el galerista lo mucho que lamenta el desinterés que suscita la historia de la fotografía entre las generaciones de creadores más jóvenes, que apenas manifiestan conocimiento sobre

---

<sup>1</sup> Este artículo recoge los resultados de la investigación realizada en el marco del proyecto *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931*. PN I+D+i 2012-2014. Ref: HAR201125864.

<sup>2</sup> Para un retrato-robot de las galerías fotográficas véase SOUGEZ, Marie Loup: «La fotografía: galerías, coleccionismo y mercado», *Anuario Lápiz 1984-1985*, pp. 117-120.

<sup>3</sup> Luisa Rojo, Marisa González, Juan Ramón Yuste, Pedro Genovés, etc.

<sup>4</sup> De su galería han salido varios Premios Nacionales: Ouka Leele, Tony Catany, Chema Madoz, Joan Fontcuberta, Miguel Vilariño, Cristina García Rodero, Alberto García Alix, Pablo Pérez Mínguez. También, algunos de los creadores españoles más internacionales como Pablo Genovés.

el medio en que el trabajan, así como la pérdida de la «pequeña» cultura fotográfica sobre los referentes internacionales e históricos consolidada años atrás con esfuerzo, y en tiempos donde los recursos no solo eran escasos sino de difícil acceso. La intensa actividad emprendida por este profesional, siempre atento a los cambios del mercado y a aquellos otros que afecten específicamente a la obra, presenta una particularidad respecto del resto de las galerías especializadas.<sup>5</sup> Esta reside en el empeño personal del galerista por definir un trabajo con identidad propia, pero también por promover fuera de esta, pero como galería, una serie de actividades y proyectos de ámbito internacional que giran igualmente en torno a la imagen visual. De hecho, fueron sus festivales el vehículo con el que pudo internacionalizar la fotografía en España al «importar-exportar» trabajos de autores históricos junto al de otros más contemporáneos: «No expongo artistas —declara— expongo trabajos». Proyectos que lograron introducirle en los circuitos internacionales,<sup>6</sup> en los que presentó correspondencias y sintonías entre los creadores, y que actuaron como foros con los que dinamizar la cultura de la fotografía desde varios ámbitos: el intelectual, el formativo, el expositivo, etc. Su contribución, destacable por lo pionera, resulta incuestionable en cuanto a la consolidación de la fotografía creativa en España y a la creación de un mercado y coleccionismo fotográfico en sintonía con el internacional. En este sentido, resulta especialmente valioso su intento por generar un coleccionismo entre el público más joven y por trabajar porque ambos logros interesaran a la sociedad española e instituciones públicas. La galería Spectrum, inaugurada el 23 de marzo de 1977, irrumpió en el panorama cultural de nuestro país como un espacio novedoso, donde ver las últimas tendencias fotográficas y ofrecer un punto de encuentro y diálogo fotográfico entre creadores, críticos, galeristas y público. Un lugar en el que educarse en el arte fotográfico y en el que aprender, distinguir y admirar grandes autores y jóvenes creadores.

Asimismo, la múltiple actividad —expositiva, editorial, formativa, organizativa— que generó dentro y fuera de sus muros refleja los intereses fotográficos, que ha perseguido desde hace ya más de tres décadas: el pedagógico, el patrimonial, la internacionalización del arte fotográfico y la exhibición de una semiótica de la imagen transgresora e innovadora. No hace mucho, Julio Álvarez Sotos comentaba: «La exposición que quise traer: Robert Frank. Mi primera gran exposición: Richard Avedon. La exposición en la que puse mayor insistencia: Joel-Peter Witkin». Sirvan, pues, estas declaraciones como un epílogo en abierto de la ya histórica galería Spectrum (Sotos).

---

<sup>5</sup> Entre la nómina de galerías históricas fundadas en los 70 citar a: Galería Redor (Madrid, 1970), Spectrum-Canon Barcelona (1972), Photocentro (Madrid, 1975), Spectrum-Canon Zaragoza (1977), Fotomanía (Barcelona 1977-1983), Procés (Barcelona 1978-1982). Entre las históricas inauguradas en los 80: Forum (Tarragona, 1981), Pentaprisma (Barcelona, 1981), Visor (Valencia, 1982), Cuarto Oscuro (Ferrol, 1982), Image (Madrid, 1983), Ralowsky (Valencia, 1985).

<sup>6</sup> Spectrum de Zaragoza fue la primera galería española a comienzos de los 80 en acudir a ferias internacionales en las que la fotografía tuviera representación: Arles, ARCO, InterArte Fair of Art, Découvertes Art, SAGA, Paris Photo. Spectrum se convertía en escaparate de una combinatoria que reflejaba su trayectoria como galerista: artistas locales o aragoneses, españoles de referencia e internacionales.

### Julio Álvarez Sotos,<sup>7</sup> galerista y coleccionista<sup>8</sup>

Nacido en Monzón (Huesca, 1950) forma parte de una generación romántica que convirtió su pasión por la fotografía en la razón de existir y en la que todo estaba aún por hacer. Gran parte de su trabajo, centrado en exponer fotografía, ha contribuido a su entrada en los museos y a que el público se acostumbrara a verla y adquirirla como una obra artística más. El origen de su pasión fotográfica se remonta a la influencia que sobre él ejerció un tío materno, nacido en México, con el que vivió durante unos años en Lérida. Este, gran aficionado a la fotografía, la ilustración y el dibujo, le mostraría la fotografía artística, realizada al margen de los cánones del pictorialismo, y algunas de las primeras publicaciones fotográficas como *Arte fotográfico*.<sup>9</sup> Ambas experiencias, le confirmaron la existencia de dos tipos de fotografía muy distintas pero, sobre todo, a cual de ellas se adscribiría en un futuro no muy lejano. De Lérida se traslada a Zaragoza, donde da rienda suelta a su otra gran pasión: el atletismo.<sup>10</sup> Este fue en cierto modo el «culpable» de su dedicación a la fotografía. En 1974, ingresa en la Real Sociedad Fotográfica de Zaragoza (RSFZ). Aquí participa en varios de sus concursos y actividades coincidiendo con jóvenes creadores. El hecho de que en la década de los setenta en España no hubiera apenas centros para estudiar fotografía, salvo las escuelas por correspondencia como AFHA o CCC que no eran presenciales, convirtió a las sociedades y agrupaciones fotográficas casi en la única opción para la formación técnico-fotográfica. Aquí la enseñanza quedaba reducida al conocimiento y puesta al día de los últimos aparatos, lentes y objetivos del mercado, los tiempos de revelado o el uso de los filtros. No se hablaba en absoluto de imagen fotográfica. También, en Zaragoza inicia su andadura profesional cuando comienza a trabajar como fotógrafo en una empresa de publicidad.

En 1976, asiste a los talleres de Fotografía del Mediterráneo organizados por el galerista Alberto Guspi (Barcelona 1943-1985), con quien congenia de inmediato hasta el punto de aceptar su «loca» propuesta de abrir una galería y taller fotográfico en Zaragoza. Estos talleres celebrados en el Cadaqués<sup>11</sup> representaron un antes y un después para todos aquellos, que como él creían que «otra» fotografía era posible. Allí no se hablaba de técnica. Por el contrario, se defendía que la fotografía era una forma de expresión independiente, un lenguaje. En los

<sup>7</sup> En adelante, JAS.

<sup>8</sup> Me gustaría agradecer expresamente a Julio Álvarez Sotos su amabilidad y atenta colaboración. Las conversaciones mantenidas con él a lo largo de 2011 y 2012, en adelante CJAS, Zaragoza 2011-2012, han sido fundamentales para la realización de esta investigación.

<sup>9</sup> Publicación heredera de la primera revista publicada en Madrid durante la posguerra, *Sombras*. Véase CARABIAS ÁLVARO, Mónica: *Sombras. Revista de Fotografía Española (1944-1954)*. Pentagraf Editorial, Valencia 2011.

<sup>10</sup> En 1971 fundó el Club de Atletismo Scorpio.

<sup>11</sup> Formulado a imagen y semejanza de Arles, Cadaqués fue un ensayo español celebrado en una única edición. A diferencia del festival francés, no tenía exposiciones ni conferencias, solo cursos. Alberto Guspi desarrolló con financiación privada todo un programa de talleres con autores nacionales —Joan Fontcuberta, Jorge Rueda, José Ignacio Galindo, Jaume y Jordi Blassi— e internacionales —Tana Kaleya, Tony Keeler, Franco Fontana, Claude van Degryse y John Thornton— con una duración cada uno de ellos de una semana. Las exposiciones colectivas agruparon a autores como Manel Esclusa, Roberto Molinos, José Miguel Oriola, Pedro López, Ton Coma y Carlos Villasante. Iniciativas como la de Guspi en Cadaqués fueron más o menos interpretadas con mayor o menor éxito en otros lugares como Barcelona, es el caso de *Fotomanía* de C. Zélich, o *F8* en Andalucía. Véanse RIBALTA, Jorge y ZÉLICH, Cristina. «De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia», en *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)* [Cat. exposición]. Museo d'Art Contemporani de Barcelona, p. 287 y «Cadaqués 76. Taller Mediterráneo de Fotografía», *Eikonos*, n.º14, 1976, pp. 19-21.

distintos cursos programados solo se veía y hablaba de imágenes. En este sentido, la iniciativa de Guspi, al igual que lo fuera *Nueva Lente*,<sup>12</sup> significó un revulsivo no solo para la fotografía de creación, sino también para la fotografía española en general, que aún asentaba sus fundamentos en la técnica. En estos talleres, donde hubo una importante presencia de autores extranjeros, la idea que subyacía en este encuentro afectaba de lleno al trabajo del fotógrafo al que se le consideraba un autor-realizador de un proceso complejo y reflexivo, que iba mucho más allá del simple registro de imágenes, con el que construir-editar y mostrar un punto de vista personal susceptible de ser difundido en distintos soportes: publicación, audiovisual, exposición. Por otra parte, fue en Cadaqués donde compraría su primera fotografía, un ejemplar único de Jorge Rueda: «La compré sin ningún interés coleccionista, solo por empatía y amistad».

### Génesis de una galería

El panorama que presentan las galerías de fotografía a finales de los años setenta en nuestro país resulta desolador, y no solo por su escasez.<sup>13</sup> Esta situación reflejaba el desinterés protagonizado por el mercado artístico convencional hacia la fotografía. Asimismo, dicha abulia la potenciaban, en mayor medida, las instituciones oficiales que desatendían su promoción cultural, pero también la ausencia de escuelas de formación; una circunstancia que dejaba la enseñanza fotográfica en un estado descuidado y en manos de las agrupaciones y sociedades fotográficas con lo que esto significaba. España parecía sumirse en una ignorancia que afectaba a nuestra historia fotográfica y a nuestros creadores, lo que propiciaba la barbarie en los archivos fotográficos, que veían como el polvo los condenaba al olvido, a la dispersión o aún peor a su desaparición física con la consabida pérdida de información histórica, etnológica, sociológica. Conceptos como la conservación del patrimonio fotográfico o de su promoción y consolidación como lenguaje artístico de expresión propia e independiente, quedaban ignorados por las instituciones y la política del coleccionismo de arte español; a lo que se sumaba la falta de coleccionistas específicos: «No existía una clientela habitual —declaraba Tino Calabuig—, sino más bien azarosa y espontánea, resistente además a la idea de que una fotografía firmada por su autor pudiera alcanzar un precio mucho mayor del que se pagaba por una copia en laboratorio».

Y además de todo esto, se encontraba el público, que tampoco ayudaba. Este no era un entusiasta de la obra fotográfica, es más, aún la consideraba bien como una práctica amateur y dominguera en bautizos y vacaciones, o bien ligada a la información gráfica de los periódicos. Así pues la profesión de galerista fotográfico en España resultaba sumamente difícil. Era un trabajo, donde el galerista y el fotógrafo debían aprenderlo todo desde el precio,<sup>14</sup> el tiraje, los ejemplares únicos hasta las condiciones de los artistas. Todo ello era una información que, mayormente, se iba recabando a través de los contactos con otras galerías y visitando eventos fotográficos en el extranjero, donde adquirir una formación rápida e intensiva.

<sup>12</sup> Uno de los referentes fundamentales en la trayectoria de Julio Álvarez Sotos.

<sup>13</sup> Véase GONZÁLEZ, Ángel. «Las galerías fotográficas», *El País*, 27 de septiembre de 1979.

<sup>14</sup> Comentar a propósito que la venta de fotografías era ridícula y los precios muy bajos. Estos se consensuaban con el mercado de cada país.

*Una aventura en blanco*

La empresa japonesa Canon había creado a lo largo de la década de los 70 un circuito de galerías propias especializadas en fotografía.<sup>15</sup> Lorenzo Merlo y Lanfranco Colombo, directores de las galerías de Ginebra y Milán respectivamente, fueron los encargados de extender la red de galerías Canon en nuestro país. La idea inicial partió de Canon Ámsterdam que contactó con Photocentro (1975-1979)<sup>16</sup> de Madrid con la que, finalmente, no materializaron ningún acuerdo. Probablemente tuvo mucho que ver en ello el hecho de que el distribuidor de Canon en España, Focica SA, estuviera afincado en Barcelona. Esta particularidad llevó a que en octubre de 1976 Canon firmara un contrato con la galería Spectrum de Alberto Guspi, fundada en 1972, por el cual comenzaría a percibir apoyo financiero de la firma y cambiaría su nombre por el de Spectrum-Canon de Barcelona. Unos meses más tarde, Lorenzo Merlo y Lanfranco Colombo firmaban con Guspi un acuerdo de colaboración,<sup>17</sup> que convertía a su galería en el epicentro de una red nacional más amplia de espacios dedicados a la fotografía.<sup>18</sup> En octubre, apenas recién firmado el contrato con Canon, Alberto Guspi contacta con Julio Álvarez Sotos para invitarle a abrir un nuevo espacio en su ciudad: «Me vendió el proyecto tan fácil, declara Julio, que pese a no tener ninguna experiencia me pareció igual de sugerente que arriesgado. No obstante, el partir con una subvención de Canon todos los meses significaba no empezar de cero y un punto más a su favor: El dictador Franco se había muerto hacia un año y había un ambiente que propiciaba que fuéramos emprendedores. Así que busqué el espacio».<sup>19</sup>

Este se ubicaría en la calle Concepción Arenal n.ºs 19-23.<sup>20</sup> Dicha elección no fue un hecho casual. Desde el comienzo del proyecto, el joven galerista pensó en la conveniencia de acercar al público un lugar nuevo dedicado a las exposiciones fotográficas, que tenía la particularidad de encontrarse a cuatro metros de la sede de la RSFZ y a doscientos de la Ciudad Universitaria; este último representaba a un colectivo al que el lenguaje joven y moderno de la fotografía podría resultarle ciertamente atractivo. Era de esperar que la RSFZ, volcada como el resto de sociedades en los aspectos técnicos de la fotografía, procedimientos, lentes o cámaras no recibiera con entusiasmo la apertura de este nuevo espacio, que desde su exposición inaugural, dedicada a Franco Fontana, demostró apostar por una fotografía, que centraba su identidad no en la técnica sino en la imagen.

---

<sup>15</sup> Las dos primeras fueron la Canon Photo Gallery de Ámsterdam y la Canon de París. Después contactaron con otros espacios ya abiertos como Il Diaframma en Italia, que pasó a llamarse Il Diaframma Canon.

<sup>16</sup> Véase VILLASANTE, Carlos. «Elogio y nostalgia del Photocentro», *Universo fotográfico*, n.º 3, 2011. Recurso electrónico <http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3villasante.pdf> [Consulta 10-10-2012].

<sup>17</sup> Véase RIBALTA y ZELICH, pp. 14-18.

<sup>18</sup> La red Canon de galerías en España la integraban por orden cronológico: la Spectrum-Canon de Zaragoza, la Yem Spectrum-Canon de Alcoy, dirigida por José Carbonell y anteriormente Yem-Foto, la Redor-Canon, dirigida por Tino Calabuig y antes Redor, y la Spectrum-Canon de Girona.

<sup>19</sup> El nombre Spectrum fue una sugerencia de Julio Álvarez Sotos: «Le comenté a Guspi la idea de proyectar la imagen de la galería en dos sedes, como si fuera una franquicia. Le encantó, y no le importó que me llamara como él», CJAS, Zaragoza 2011-2012.

<sup>20</sup> El arquitecto Miguel Olano fue el elegido para realizar el diseño expositivo de la nueva galería. El local de 130 metros fue diseñado en su totalidad, paredes y suelo, en blanco lo que le confería un aspecto muy interesante al que no se estaba acostumbrado. El diseño original recién terminado tuvo que ser retocado debido a la exigencia de Canon, su patrocinador parcial, de que la galería fuera al mismo tiempo un aula-taller de formación. Así fue como se habilitó una sala polivalente que hacía de estudio y aula. Poco después, en 1981, la escuela se amplía con el local contiguo y más instalaciones.

Sería la exposición de Richard Avedon (1923, Nueva York) la que puso, especialmente, de manifiesto la disconformidad hacia este tipo de fotografía. Aún hoy conserva Julio Álvarez Sotos la crítica que se publicó en la prensa en la que el apellido del artista aparecía escrito como: HABEDON. En realidad, este error ortográfico desvelaba la desconfianza e ignorancia del público respecto del autor y su trabajo, como también del nuevo espacio y la concepción fotográfica que promovía. Comentarios del tipo: «La muestra no está mal», «Este artista no es para tanto» o «Alguna de sus fotografías están desenfocadas»<sup>21</sup> reflejan, además de desconocimiento, el rechazo frontal a cualquier tipo de fotografía distinta a la practicada por ellos. Esta exposición fue, asimismo, el inicio de una larga trayectoria como coleccionista de Julio Álvarez Sotos centrada básicamente en los artistas de la galería, que iría ampliando con el tiempo fuera de ella:<sup>22</sup> «Cuando abrí la galería no tenía intención de ser coleccionista. Cuando te metes en el mundo del arte, tienes una galería y amas la fotografía ¡no te queda más remedio! Me hice coleccionista de manera natural». Desde entonces se ha convertido en uno de los coleccionistas fotográficos más importantes de nuestro país.

### **Estrategias pedagógico-formativas: el Taller Fotográfico, el Club y el FotoEstudio**

La apertura de un taller de fotografía en la galería fue un requisito que Canon, la empresa japonesa patrocinadora, imponía a sus centros subvencionados.<sup>23</sup> Resuelto con celeridad el problema de la ubicación, el Taller Fotográfico Spectrum<sup>24</sup> comenzó a funcionar con fotógrafos procedentes de Zaragoza con experiencia docente: Pedro Avellaned, Rafael Navarro, Gonzalo Bullón, Rafael Gómez Buisán, José Luis Rodríguez, Ángel Fuentes.<sup>25</sup> En rasgos generales, los primeros cursos que se impartieron en el taller, denominados como cursos elementales o de iniciación, tenían la finalidad de orientar al alumno-a sobre los principios técnicos y creativos de la imagen. El éxito fue inmediato y los alumnos demandaron con urgencia otros con los que ampliar su escasa formación e información fotográfica; cursos que profundizaran progresivamente en los conocimientos adquiridos y que giraron en torno al color, la iluminación, los procesos y materiales, los géneros —paisaje, bodegón, fotoperiodismo, moda, retrato, desnudo—.

Tanto su incremento como importancia revirtieron en una ampliación del espacio destinado a la enseñanza en el año 1981. Este sería un año importante porque, tras la retirada de la sub-

<sup>21</sup> Este comentario hacía referencia *ex profeso* a la fotografía del escritor Henry Miller realizada por Avedon en 1968.

<sup>22</sup> Julió compró el retrato de Groucho Marx, perteneciente a la serie *Portraits Films*, realizado por Avedon en 1972.

<sup>23</sup> Julio Álvarez Sotos reconoce haber tenido dos patrocinadores: Canon y Sotos. «Mi madre me permitió que no se cerrara en momentos críticos. Pero me hubiera encantado tener un socio que supiera de contabilidad», CJAS, Zaragoza 2011-2012. En el año 2000 fallece su madre y como homenaje la galería pasa a llamarse Spectrum-Sotos.

<sup>24</sup> Al igual que la galería abrió sus puertas el 23 de marzo de 1977.

<sup>25</sup> Cabe señalar, cómo de forma natural y progresiva, algunos de los primeros matriculados se fueron convirtiendo en profesores del taller e incluso más tarde en profesores de universidad. Este fue el caso de Enrique Carbó y Alfonso de Castro. A lo largo de los cursos los profesores fueron cambiando. Entre su larga nómina citar al margen de los históricos ya nombrados a: José Requejo, Ángel Carrera, Sebastián Mera, Alberto Franco y Carlos Anselem de video, Cecilia Casas, Almudena Caso, Julio E. Foster, Rosane Marinho, Rudolf Moossbruggèr, Javier Pardos, Pedro Vicente, Paulina Aleshkina, Ferrán MalloI, Natividad Gascón, Daniel Pérez, Jorge Spolsky, Pedro Avellaned, Carlos Gil-Roig, Jorge Basavilbaso, Carmelo Estebán, Alberto Lorda o Antonio Uriel.

vención de Canon a los distintos centros españoles desde finales de año, la galería Spectrum iniciaba en solitario una nueva andadura.<sup>26</sup> El desarrollo de esta labor didáctica y formativa fue tan necesario como decisivo para afianzar en Zaragoza, y en el resto del país, el desarrollo y la consolidación de la fotografía creativa.<sup>27</sup> El *Taller Fotográfico Spectrum* se convertiría en poco tiempo y apenas sin saberlo en un espacio de referencia para la fotografía española por su férrea defensa de la fotografía de autor más contemporánea, además de funcionar, a su vez, como centro formativo para posteriores profesores que llevaron la disciplina fotográfica al ámbito académico y universitario; un espacio este último donde se haría especial hincapié a su valor histórico y patrimonial y a la necesidad de conservarla.<sup>28</sup> Por otra parte, en el marco de la galería se iban a consolidar dos nuevas iniciativas, también destinadas a difundir el conocimiento y valor de la fotografía en nuestro país como un medio independiente de expresión artística y patrimonial: el *Club Spectrum* y el *Fotoestudio Spectrum*. Respecto al primero, fundado en el mes de octubre de 1981 y activo hasta la fecha, cabe señalar que fue una consecuencia directa del funcionamiento del *Taller Fotográfico*. Pese al incremento en el número y contenido de los cursos, los alumnos demandaron nuevas actividades con las que aumentar sus conocimientos. Esta es la razón por la que se funda el Club Spectrum, un centro donde dar cabida a esta demanda por vía de nuevos formatos como las proyecciones fotográficas, coloquios, conferencias, talleres o seminarios.<sup>29</sup> Un espacio, donde, como además explica el propio galerista, se fomentara el contacto personal entre los socios.

En cuanto a la segunda iniciativa, el *FotoEstudio* (1981-1985), cabe señalar que fue una empresa especializada en la recuperación de archivos históricos fotográficos, montajes de exposiciones y positivado de alta calidad, cuya sede se encontraba en un espacio específico del centro. Su creación tuvo lugar en un momento en el que en nuestro país se hacía imprescindible la labor de recuperación de los archivos fotográficos,<sup>30</sup> al tiempo que se había suscitado un interés especial por la fotografía antigua.<sup>31</sup> Esta empresa tuvo una vida corta pero intensa. La integraron Julio Álvarez Sotos, responsable del trabajo museográfico —selección, montaje, distribución de obra, a veces también del positivado— y dos profesores del taller con los que compartía la misma pasión por la fotografía, Enrique Carbó y Ángel Fuentes, responsables ambos del positivado de las exposiciones a partir de negativo original antiguo y de los textos.

---

<sup>26</sup> La subvención se recibía mensualmente y era repartida personalmente entre los centros por Albert Guspi, el único que trataba con Focica SA. El patrocinio de Canon procedía del departamento de publicidad. La cantidad mensual comenzó con las 16.000 pesetas hasta llegar a las 100.000 pts en el último año.

<sup>27</sup> Hasta la fecha no existía en la ciudad ningún otro centro de estudio para aprender fotografía.

<sup>28</sup> En este sentido, ha resultado muy valioso el trabajo realizado por Ángel Fuentes, co-fundador de CAAP, cuyo trabajo en el *FotoEstudio Spectrum* le llevaría hasta el Instituto Rochester para estudiar Conservación y Preservación de la Fotografía Antigua. Desde 1989, ha venido desarrollando una labor formativa destinada al amplio colectivo, que compete la preservación y custodia de originales fotográficos históricos.

<sup>29</sup> Se crearon seminarios específicos sobre el *collage*, la manipulación de la imagen, los virados o la cámara de gran formato.

<sup>30</sup> Esta exhibición significó la primera valoración oficial de la fotografía como documento social y hecho artístico. Cabe señalar, que fue en 1982 cuando por vez primera fueron expuestos los fondos fotográficos de las bibliotecas Nacional y Palacio Real. Luis Revenga, comisario de la exposición *La fotografía en España hasta 1900*, declaraba: «En fotografía no debemos perder más el tren del tiempo y llevar este arte a los museos y a la política cultural, para dar la importancia y el reconocimiento que merece». Véase «Los fondos fotográficos de las bibliotecas Nacional y Real, expuestos por primera vez». *El País*, 11 de mayo de 1982.

<sup>31</sup> Un comportamiento habitual en la escena internacional como reflejaban la celebración de exposiciones del tipo de E. Atget en el MOMA o de Nadar en la Biblioteca Nacional de París.

Desde sus comienzos contó con la colaboración de la Diputación Provincial de Zaragoza, institución que promovió una colección de libros sobre fotógrafos aragoneses que publicaron, precisamente, varios de los trabajos realizados por ellos: *Compairé 1893-1965* (Zaragoza, 1982); *Santiago Ramón y Cajal. Fotografías* (Zaragoza, 1984); *Jalón Ángel* (Zaragoza, 1986); *Imágenes de Aragón, ayer. Fotografías del Archivo Mora* (Zaragoza, 1986). *FotoEstudio* fue, sin duda, una iniciativa de suma importancia, el primer proyecto profesional orientado a trabajar con archivos históricos fotográficos. Y cumplió muy eficazmente un doble objetivo: el conocimiento y recuperación de nuestra historia fotográfica y la conservación de nuestra memoria histórica.

### *El Portafolio Spectrum, una vía hacia la apertura del coleccionismo en España*

El portafolio fue un formato en auge durante las décadas de los setenta y ochenta al que los autores españoles pudieron acostumbrarse en Arles.<sup>32</sup> Aquí era común ver a los fotógrafos mostrar sus trabajos en cajas que contenían un tiraje no superior a las quince fotografías que se vendían en conjunto.<sup>33</sup> Por estas fechas en España, no existía aún ni mercado ni coleccionismo fotográfico, y el público que asistía a las exposiciones de fotografía era básicamente joven y con escaso nivel adquisitivo. La edición de esta caja cuidada y manufacturada por el artista era un formato difícilmente comercializable en España. El hecho de que en algunas galerías de arte se comenzara a comercializar, con cierto éxito y un precio atractivo, obra gráfica producida por autores jóvenes<sup>34</sup> animó al galerista a editar su versión personal del portafolio. Arles fue nuevamente la fuente de la que partir para actualizar un formato, que despertó particularmente su interés: primero, por ser un material reproducible con un tiraje original, numerado y firmado. Segundo, por ser susceptible de convertirse en la memoria gráfica de la galería. Y tercero, por tener un precio de venta asequible, que podría facilitar la promoción del coleccionismo fotográfico entre el público habitual de la galería.

Lo realmente novedoso del *Portafolio Spectrum* fue su sistema de venta por fascículos; una estrategia comercial a la que la sociedad española estaba muy acostumbrada por aquel entonces y al que incorporó el elemento de la suscripción. El comprador se comprometía a pagar mensualmente una cantidad por la que recibía a cambio una fotografía, al final del año habría reunido un total de doce. La idea tuvo muy buena acogida entre pintores, escultores, algún fotógrafo, actores, músicos y público aficionado.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Les Rencontres d'Arles, considerados como el festival decano en la difusión internacional de la fotografía artística, fueron inaugurados en 1968 y representaron el espíritu impulsado por los grupos: Club 30x40 y Gens d'Images.

<sup>33</sup> En Nueva York, donde el mercado fotográfico estaba muy consolidado, era habitual encontrarse este tipo de producciones limitadas, numeradas y firmadas por parte de los grandes artistas como Walker Evans.

<sup>34</sup> Habría una diferencia sustancial entre adquirir obra gráfica y un portafolio de fotografía. En la primera, el comprador podía escoger libremente la obra, mientras que en el segundo la selección venía formulada por el artista/ editor.

<sup>35</sup> La 1.ª edición (1984) contenía fotografías de: Pedro Avellaned, Rafael Gómez Buisán, Gonzalo Bullón, Manel Esclusa, Eduardo Momeñe, Rafael Navarro, Miguel Oriola, Luisa Rojo, Marguerite Seeberger de Bélgica, Roger Polley&John Woodman de Reino Unido y Ruud Van Der Noord de Holanda. La 2.ª edición (1985) de: Enric Aguilera, Carlos Cánovas, Luis Carre, José Cuervo-Arango, Pio Guerendiain, Manuel Laguillo, Ouka Leele, Pablo Pérez-Mínguez, Juan Ramón Yuste, Alberto Schommer y Pierre Rasidic de Bélgica. La 3.ª edición (1987) de: Antonio Bueno, Toni Catany, Pere Formiguera, Valentín Sama, Eduard Olivella, Paul Blanca de Holanda y Philippe McIntyre

Los artistas seleccionados fueron exclusivamente de la galería y representaban la orientación más vanguardista y contemporánea. En las primeras ediciones, fueron estos quienes seleccionaban una fotografía de la exposición con la que representarse.<sup>36</sup> Más adelante, sería el propio galerista quien la escogiera para terminar siendo el autor el que produjera una fotografía original *ex profeso* para el portafolio; un detalle que añadía valor de exclusividad al artista y comprador. A medida que fueron editándose los portafolios, un total de cinco, el tiraje y número de fotografías disminuyeron,<sup>37</sup> aunque la idea original de venderse por cuotas a un precio asequible se mantuvo. Resulta interesante comprobar cómo algunos que se animaron a comprar los portafolios, posteriormente compraron fotografía en la galería. El *Portafolio* se convirtió en un mecanismo que impulsó, sin duda alguna, el ánimo coleccionista en España,<sup>38</sup> pero también en un valioso instrumento documental y artístico para el estudio de la memoria fotográfica de nuestro país.

### **Estímulos fotográficos fuera de la Spectrum: Talleres de Verano y Festivales de la imagen<sup>39</sup>**

La decisión de abrir una galería especializada en fotografía, una disciplina ni reconocida ni aceptada por el mundo del arte por aquellos años, así como de organizar cursos y talleres en una ciudad como Zaragoza representaba asumir de antemano el precio del aislamiento y la invisibilidad, por no ser Madrid ni Barcelona.<sup>40</sup> No obstante, su pasión por la fotografía se constituiría como el único motor que le llevaría desde 1982 a realizar actividades fuera de este espacio «localista».

#### *De los cursos de verano en Panticosa a los Talleres de Verano en Tarazona (1982-1989)*

La labor pedagógica de Spectrum se materializó desde su fundación como galería fotográfica en la creación del *Taller Fotográfico Spectrum*. Los primeros diez años de actividad de la galería fueron un trabajo sobre todo en silencio, muy pedagógico y necesario basado en la enseñanza de autores, estilos y tendencias. En 1982, el Ayuntamiento de Zaragoza promovía un programa de cursos celebrados durante el verano con sede en el Balneario de Panticosa,

---

de Estados Unidos. La 4.<sup>a</sup> edición (1989) de: Jordi Guillumet, Nicolas Muller, Isabel Muñoz, Marta Povo, Manuel Vilariño y Mariano Zuzunaga. La 5.<sup>a</sup> edición (2005) de: Pablo Genovés, Marga Clark, Chema Madoz y Toto Frima de Holanda. A partir de la 3.<sup>a</sup> edición, a finales de los ochenta, los precios en el mercado fotográfico aumentaron sensiblemente.

<sup>36</sup> La primera edición fue de 100 ejemplares y 100 suscripciones vendidas íntegramente en Zaragoza. En las restantes ediciones, Zaragoza apenas representó un 20% frente a Madrid y Barcelona. La última edición fue de 75 ejemplares. En la actualidad, el galerista prepara la sexta edición con 50 ejemplares y 4 fotografías.

<sup>37</sup> La edición inicial tenía 12 fotografías que fueron reduciéndose a 10, 6 y 4.

<sup>38</sup> Durante la década de los noventa, cuando el mercado fotográfico se había afianzado, el Portfólio fue un producto habitual entre las galerías como por ejemplo Visor o Railowsky, e incluso fue promovido por publicaciones como *Exit*.

<sup>39</sup> Véase la programación de los distintos festivales en los catálogos y ediciones correspondientes.

<sup>40</sup> Este estado cambia cuando en 1987 se convierte en la segunda galería fotográfica española en ARCO. La primera fue, en 1985, la galería Forum de Tarragona. Durante dos décadas, ni Barcelona ni Madrid, los dos mayores referentes fotográficos del momento, tuvieron galerías específicas. La primera galería fotográfica madrileña que va a ARCO fue La Fábrica en el año 2000.

entre los cuales quisieron incluir dos específicos dedicados a la fotografía,<sup>41</sup> cuya dirección y coordinación encargaron a Julio Álvarez Sotos.<sup>42</sup> Los buenos resultados garantizaron la continuidad de los mismos con variaciones en el contenido durante los dos años siguientes: 1983 y 1984. Concluida la tercera edición, un incidente producido al hilo de la exposición celebrada con las obras resultantes de un curso sobre el desnudo lleva al galerista a concluir su relación con el Ayuntamiento y a impulsar la creación y dirección de un nuevo proyecto al que llamará *Talleres de Verano de Fotografía* (1987), y que oferta a la Diputación de Zaragoza.

Esta propuesta resultó ser una oferta, al igual que interesante, refrescante. Recuérdese que habían transcurrido diez años desde que Guspi organizara los cursos de Cadaqués, la única iniciativa al respecto anterior a esta. La respuesta de la Diputación fue más que receptiva. Además de ceder un espacio para su celebración, el Monasterio de Veruela, subvencionó el alojamiento de los alumnos participantes.<sup>43</sup> Los talleres estaban destinados a todos aquellos que les interesara la fotografía y fueron, sin lugar a dudas, un revulsivo muy estimulante para el panorama fotográfico español por muchos motivos. Primero, por tratarse de unos cursos atípicos, donde alumnos y docentes podían intercambiar conocimientos e impresiones. Segundo, porque los cursos con una duración de una semana, trataban diversos aspectos de la fotografía desde cursos de iniciación a otros más especializados como el sistema de zonas, moda y modelos, naturaleza muerta o el color creativo. Tercero, el lugar donde se celebraban resultó ser todo un acierto, porque favorecía un trabajo sosegado y una convivencia con no más de diez alumnos, donde la libertad de programa y de horarios permitía casi una atención individualizada. Y, por último, porque la libre iniciativa de profesores y alumnos, facilitaba una adaptación al programa según fueran surgiendo las necesidades.

Fueron nuevamente los autores de la Spectrum los «profesores» escogidos para impartir los nuevos talleres: Pedro Avellaned, Toni Catany, Ángel Fuentes, Rafael Navarro, José Requejo, Manuel Serra, Miguel Oriola y Juan Manuel Yuste.<sup>44</sup> El año siguiente, la oferta de talleres de verano aumentó proporcionalmente al número y procedencia de alumnos.<sup>45</sup> No obstante, un imprevisto de última hora impidió utilizar el monasterio como sede de los talleres, que terminaron por organizarse en el Colegio Nacional Joaquín Costa de Tarazona.<sup>46</sup> Este cambio fortuito derivaría en la aparición de un nuevo espacio «lleno de vida» dedicado a la fotografía.

<sup>41</sup> El formato de cursos de verano funcionaba muy bien, ya lo había demostrado Arles.

<sup>42</sup> Cada curso intensivo tenía una duración de 6 días. Julio llamó a sus profesores, Ángel Fuentes y Enrique Carbó para que impartieran, respectivamente, un curso de introducción a la fotografía y otro de fotografía en la montaña. Incluso llevó su propio material fotográfico para poder improvisar un laboratorio: «La experiencia fue fantástica. Los cursos se llenaron y resultaron un éxito».

<sup>43</sup> Por aquel entonces el monasterio estaba siendo restaurado y no realizaba actividad alguna.

<sup>44</sup> Yuste, protagonista de *La Movida Madrileña*, escribió un artículo donde comentaba lo estimulante que había resultado su experiencia como profesor en los talleres de Tarazona organizados por JAS. Véase RAMÓN YUSTE, Juan. «La fotografía en el Monasterio», *La luna*, n.º 43, Madrid, octubre de 1987, p. 74.

<sup>45</sup> Pese a estar ubicados en Veruela, los talleres se programaron para captar alumnos de toda España. El primer año, más del 60% del alumnado fue de Zaragoza. La cifra se invirtió el segundo año, cuando el 60% venía de fuera.

<sup>46</sup> «Cuando sustituyo el Monasterio de Veruela por Tarazona, conozco este pueblo precioso, que tanto gustaba a los alumnos. Todo el mundo me decía lo mucho que me habría costado encontrar un sitio así, pero fue algo casual. Cuando el Concejal de Cultura me enseñó el pueblo, observé la cantidad de espacios expositivos disponibles, al menos diez, además del Monasterio y de Grisel. Se podían hacer un montón de exposiciones y copar todo el pueblo como en Arles», CJAS, Zaragoza 2011-2012.

Significó el comienzo de un proyecto diferente y más ambicioso: el Festival Internacional de Fotografía *Tarazona Foto*.<sup>47</sup>

Tanto la infraestructura del nuevo espacio como el entorno resultó ser un plus añadido al éxito de las ediciones anteriores. Este cambio supuso, igualmente, una ampliación en la concepción y desarrollo del formato al incluirse nuevos espacios destinados a pequeñas exposiciones de los autores que impartían los talleres<sup>48</sup> y nuevos patrocinadores como Ibercaja. Desde entonces, y hasta la última edición de los talleres en 1989, el elenco de profesores internacionales<sup>49</sup> fue creciendo al igual que el de los nacionales.<sup>50</sup>

### *Variaciones para un festival*

A su primera experiencia como galerista se sumaron: su interés por la fotografía histórica, en especial por las vanguardias y por las últimas tendencias, sus visitas a las ferias de Cahors, Arles, Montpellier o Venecia, y el comisariado de *Compairé, 1893-1965*.<sup>51</sup> Sobre todo, este último fue lo que le animó a realizar nuevas actividades fuera de la Spectrum. Así es como nacerá el festival de fotografía *Vanguardias y últimas tendencias. Fotografía, cine y vídeo*,<sup>52</sup> y en el que se encuentran las claves de su vida profesional como galerista, director de festivales y comisario. Bajo el marco del festival, el galerista satisfizo: primero, su interés por autores y trabajos imposibles de exponer en Spectrum. Y segundo, su deseo de promocionar a la galería como organizador del festival. La idea del festival partió de la posibilidad de ofrecer una lectura de la fotografía actual confrontándola con la de vanguardia. El festival se proyectó como un evento bianual dentro del Programa de Actividades de «Primavera 83» del Ayuntamiento de Zaragoza, y estuvo organizado por este, la Filmoteca de Zaragoza y la Galería Spectrum. Se trataba del primer festival de la imagen celebrado en España en que se habían incluido las tres disciplinas: fotografía, cine y vídeo.<sup>53</sup>

La coordinación fotográfica de JAS abarcó un total de siete exposiciones con más de cuatrocientas fotografías expuestas, que refrendaban los intereses conceptuales del festival: por

---

<sup>47</sup> Desde 1989 y hasta 1995, los Talleres de Verano fueron incluidos en el programa del Festival *Tarazona Foto*.

<sup>48</sup> La semana en la que impartían el taller los profesores exponían su obra en una sala. De este modo, viendo su trabajo, se implementaba la información que el alumno recibía del profesor.

<sup>49</sup> Philippe McIntyre, George Krause, Pier-Jean Amar, Michael Bennett, Lucien Clergué, Philipp Scholz Rittermann, Rita Sixto, John Kimmich, Marco Saroldi, Víctor Steinberg, Michel Dieuzaide, Anna Fox, Peter Lundh, Bernard Plossu, John Kimmich.

<sup>50</sup> Pedro Avellaned, Tony Catany, Ángel Fuentes, Rafael Navarro, José Requejo, Manuel Serra, Miguel Oriola, Juan Ramón Yuste, Carlos Anselem y Alberto Franco, Ángel Carrera, Koldo Chamorro, Jordi Guillumet, Manolo Laguillo, Eduardo Momeñe, Rafael Navarro, Pablo Pérez-Mínguez, Manel Esclusa, Pachi Navarro, Marta Povo, Valentín Sama y Javier Valhonrat, Luisa Rojo, Antonio Taberbero, Manel Úbeda, Marga Clark, Luis Malibrán, Manel Vilaríño, Miquel Arnal, Antonio Bueno, Marcelo Isarrualde, Isabel Muñoz, Laura González, Eduard Olivella, Rafael Roa, Valentín Valhonrat, Ricardo Arias, Alberto García Alix, Fernando Herráez, Eduard Ibáñez, Antonio Molinero, Humberto Rivas, Ricardo B. Sánchez, Miguel Trillo, Manuel Zambrano, Mariano Zuzunaga, Juan Fernández Seoane, Anna Fox, Carlos Gil-Roig, Marisa González, Rafael Ramos, Manuel Úbeda.

<sup>51</sup> La exposición de Ricardo Compairé fue su primera actividad fuera de la galería. Se expuso en el Palacio de la Lonja en 1982, uno de los espacios más importantes de la ciudad, donde nunca se había expuesto la obra individual de un fotógrafo.

<sup>52</sup> Celebrado en Zaragoza del 2 de marzo al 10 de abril de 1983.

<sup>53</sup> Eugeni Bonet y Leandro Martínez organizaron la sección de cine y el vídeo arte recayó en Emilio Casanova.

un lado, las vanguardias históricas, con la organización de una gran exposición antológica sobre el fotógrafo vasco Nicolás de Lekuona, y por otro, la presencia de obras y autores representantes de las últimas tendencias: Ouka Leele, Pedro Avellaned, Eduard Olivella, Manuel Falces, M. A. Yáñez Polo, Pere Formiguera y Antonio Bueno Thomas. Junto a ellos la nota internacional, el joven arquitecto y fotógrafo italiano Paolo Quartana.

Como complemento a esta amplia actividad expositiva, se organizó un ciclo de conferencias que venía a insistir en la necesidad del conocimiento y estudio histórico de la fotografía y su valor pedagógico.<sup>54</sup> La segunda edición del festival sufrió algunas modificaciones que afectaron, incluso, al nombre de la muestra, pero no al carácter internacional. El diálogo mantenido en la primera edición entre vanguardia histórica y últimas tendencias en cuanto a las tres disciplinas —cine, fotografía y video— resultaba ahora imposible. La industria del cine, por aquel entonces, estaba muy lejos de realizar proyectos experimentales, razón por la cual se suprimió. Asimismo, una buena representación del cine de vanguardia se había expuesto en la edición anterior. En consecuencia, el festival pasó a llamarse *ImageNueva. Últimas tendencias fotografía y video*,<sup>55</sup> cuyo éxito y repercusión en la ciudad Zaragoza fue mayor respecto a la primera edición. Lo más relevante fue la incorporación de las performances e instalaciones y la creciente presencia internacional —Winfred Evers, Gerard Hadders, Robb Buitenman, Rommert Boonstra, Alan David-Tu, Henk Tas, Lydia Schouten, Eric Van Der Schalie, Jose Rodrigues, Ruurd Van Der Noord, Frans Van Lent, Gea Kalesma, Gerald Van Der Kaap, Teun Hocks, Gertjan Evenhuis, Marco Saroldi— frente a la escasa española reducida al trabajo de un único artista: Vicente Arbe Buxeda. Julio mantuvo en la coordinación fotográfica el mismo número de muestras, a las que se sumaron la instalación de Natalie Magnan y la performance de Lieve Prins. Los espacios apenas variaron.<sup>56</sup> La organización fue compartida esta vez por el Ayuntamiento de Zaragoza y la Diputación Provincial de Zaragoza. La galería Spectrum ya no actuaba como organizador. El comisario independiente JAS se encargaba de la coordinación fotográfica. Emilio Casanova y Eugeni Bonet continuaban como coordinadores de la sección de video. No hubo conferencias.

Si la segunda edición estuvo marcada por la supresión del cine y la incorporación de las instalaciones y performances, la tercera, celebrada en 1987, lo estaría por la inclusión de nuevas disciplinas artísticas como la música y la danza.<sup>57</sup> Esto dio lugar a un cambio en su denominación y pasó a llamarse *En la Frontera*.<sup>58</sup> Pese a estas modificaciones, el ánimo del galerista por mostrar en el festival lo último y más novedoso continuó intacto. Su colaboración consistió en la organización del programa expositivo *Fotografía en la Frontera*, que ponía de manifiesto su apuesta, ya inicial, por el carácter internacional y novedoso del festival. La norteamericana Olivia Parker, la española Marisa González, el francés Georges Rousse y la instalación «La Cámara gigante» completaban el programa.

---

<sup>54</sup> El apartado de fotografía se complementaba con cinco conferencias: Adelina Moya, *Nicolás de Lekuona: la vanguardia olvidada*; Miguel Ángel Yáñez, *Corrientes fotográficas (1960-1980)*; Eduardo Momeñe, *Fotografía (1883-1983)*; Carlos Cánovas *La vanguardia fotográfica de ayer y de hoy* y Eduard Olivella *Los ensamblajes como alternativa a la perspectiva renacentista*.

<sup>55</sup> Celebrado en Zaragoza del 23 de mayo al 23 de junio de 1985.

<sup>56</sup> Desaparecen el Colegio de Arquitectos y la Escuela de Artes y aparecen la Institución Fernando el Católico y el Palacio de Sástago.

<sup>57</sup> Por iniciativa de Juanjo Vázquez, director de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza.

<sup>58</sup> Celebrado en Zaragoza en abril y mayo de 1987.

No cabe duda de que el festival se había consolidado y ampliado su repercusión, entre otras cosas, por haber abierto cada vez más su campo de actuación. Sin embargo, la idea original del galerista de que la fotografía tuviera el máximo protagonismo se fue disipando. Este fue el motivo por el que su colaboración en la segunda edición de *En la Frontera*<sup>59</sup> se limitase a la organización de una única exposición en el Palacio de Sástago, donde reunió en una colectiva a los autores: Jacques Damez, Rita Sixto y Bernadette Delrieu, Tom Drahos, Claude Maillard, Eric Menbrives y Antoine Poupel. Por lo demás, la galería se desmarcó. La experiencia adquirida en los Talleres de Verano y en los festivales condujo al galerista a pensar en la posibilidad de crear su propio proyecto con una dimensión más reducida, pero fuera de Zaragoza.<sup>60</sup>

*De un pequeño Arles en Tarazona (1989-1996) a Huesca Imagen (1995-2002) y Luz (2007), el último festival de la imagen*

Los Encuentros de Arles, festival pionero, en Europa siempre estuvo en su punto de mira.<sup>61</sup> Era además el único festival de referencia por proximidad, convertido desde muy temprano en un lugar de encuentro de la fotografía española en la que se podían encontrar a autores de Andalucía, País Vasco, Extremadura, Valencia, Madrid o Barcelona. Tarazona parecía reunir las condiciones necesarias para convertirse en su Arles particular. Esta pequeña localidad compartía con la ciudad francesa tamaño y atractivo. El Festival Internacional *Tarazona Foto*<sup>62</sup> se convertiría en el proyecto más personal de JAS, al margen de la galería, en el que pudo compaginar libremente sus dos pasiones: la fotografía histórica y las últimas tendencias: «Sentía la necesidad de hacer un festival que me gustara a mí y al público». En su primera edición trajo, en colaboración con el Museo Carnavalet de París, la exposición de Henri Cartier-Bresson, convertida en el mayor acontecimiento fotográfico del año.

El galerista había diseñado un festival internacional con autores extranjeros como Lucien Clergué, en el que venían alumnos de todo el mundo y que contaba con el patrocinio de tres instituciones públicas —Gobierno de Aragón, Diputación de Zaragoza y Ayuntamiento de Tarazona—, además de la privada Ibercaja. Tras diez años de trabajo, Spectrum se convertía, al organizar este festival, en el foco de atención del mundo fotográfico español,<sup>63</sup> que comenzaba a reconocer tanto su trabajo como el de los artistas de la galería. Este impulso le movió en las últimas ediciones a organizar un mayor número de actividades —talleres, exposiciones, conferencias—, y a ampliar las disciplinas —danza, teatro, *performances*, instalaciones, cine—.<sup>64</sup> Sin embargo, se ha de insistir en que *Tarazona Foto* fue un festival básicamente de fotografía.

<sup>59</sup> Celebrado en Zaragoza en los meses de mayo y junio de 1988. El proyecto, el nombre *Tarazona Foto* y el diseño del logotipo fueron suyos. Al igual que el diseño del logotipo y el nombre del festival *Huesca Imagen*.

<sup>60</sup> Había comprobado cómo el formato de festival resultaba perfecto para traer aquellos autores, que tanto le interesaban y admiraba y que no tenían cabida en la galería. De hecho, «de forma inconsciente, reconoce, este fue el verdadero motor personal que me llevó a meterme en todos estos festivales».

<sup>61</sup> «Mis principios están claros: Arles y Cadaqués. En ambos, descubrí por vez primera la fotografía de creación».

<sup>62</sup> El primer festival de fotografía hecho en España fue la Fotomuestra de Lérida, 1977.

<sup>63</sup> Revistas como *Lápiz* o *FV* y empresas del sector como Kodak colaboraron con el proyecto.

<sup>64</sup> Por ejemplo, en la VI edición programó en colaboración con el Instituto de Cultura Norteamericano un ciclo de cortos desconocidos en España realizados por los fotógrafos: P. Strand, E. Weston, R. Frank y L. Freedlander.

En paralelo, organizó un nuevo festival: *Huesca Imagen*. Este fue un encargo de la Diputación de Huesca, que no interfirió lo más mínimo en el desarrollo de *Tarazona Foto*; con el que coincidió durante dos ediciones (1995-1996). Este proyecto representaba el reconocimiento público e institucional del trabajo realizado en *Tarazona Foto*. La idea original de la Diputación fue plantearle la posibilidad de hacer en Huesca una versión de este. Sin embargo, el hecho de trabajar el mismo formato no le resultó atractivo. Decide entonces dar una vuelta de tuerca al formato y dotar al nuevo festival de una identidad propia que lo distinguiera de cualquier otro: «Los festivales han de estar vivos y cambiar para renovarse». Hasta el año 1996, año de su última edición, *Tarazona Foto* incorporaba a su programa expositivo muestras clásicas de vanguardia, además de últimas tendencias.

El hecho de que Huesca gozara de una importante tradición en la valoración y conservación de los archivos fotográficos resultó inspirador, y condujo a Julio a buscar un modo de conciliar esta tradición y su interés por la fotografía histórica. Por otra parte, el tema de los cursos y talleres quedaba cubierto con *Tarazona Foto*, con lo cual no resultaba necesario duplicar dichas actividades. Quedaba solo entonces definir los tiempos del festival para equilibrar sus contenidos con los nuevos objetivos. Finalmente, todo se concretó de la siguiente manera: durante la primavera se celebraría el festival *Huesca Imagen*,<sup>65</sup> con seminarios y exposiciones de carácter exclusivamente histórico. Y en el verano, *Tarazona Foto* se volcaría en la fotografía contemporánea.<sup>66</sup> *Huesca Imagen* nacía como un festival especializado en fotografía histórica complementario al que se desarrollaba durante el verano en Tarazona sobre fotografía contemporánea. El festival incluyó una novedad respecto al anterior: la *Feria de material fotográfico de ocasión y colección*. En cuanto a los cursos y talleres se prescindió de ellos, pero sí se celebró, durante cuatro ediciones, un seminario dirigido por Ángel Fuentes, dedicado a la preservación fotográfica y prácticas de archivo.<sup>67</sup>

La experiencia es un grado y desde la primera edición JAS tuvo muy claro que su papel se iba a circunscribir a los trabajos de dirección del proyecto. La idea del festival quedó articulada en tres bloques. El teórico de conferencias dirigido por Antonio Ansón<sup>68</sup> y en colaboración con la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. El expositivo en el que colaboraban distintos comisarios. Y la Feria de material fotográfico de ocasión y colección, la única de estas características hecha en España, que contó desde su inicio con una presencia masiva de profesionales del sur de Francia.

El festival, al igual que *Tarazona Foto* y que la propia galería Spectrum, estuvo comprometido con la exhibición de fotografía original. Y también, las exposiciones, ahora especializadas en fotografía histórica, destacaron por la calidad de los artistas y los trabajos expuestos.<sup>69</sup> A

<sup>65</sup> *Huesca Imagen* estuvo organizado por la Diputación de Huesca, dirigido por JAS y patrocinado por la Diputación, el Gobierno de Aragón e Ibercaja.

<sup>66</sup> Al igual que *Tarazona Foto*, la diputación quiso disponer de varias sedes, que fueron rotando con cada edición por toda la diputación, excepto la del seminario de fotografía antigua fijada en Huesca.

<sup>67</sup> Ángel Fuentes, recién llegado de Rochester, sería su mano derecha en la preparación de las cuatro ediciones del Seminario Internacional de Conservación Fotográfica (1995-1998), donde trató de difundir las normativas que rigen en el campo, a través de la experiencia directa de los profesionales.

<sup>68</sup> Antonio Ansón, profesor de literatura francesa en la Universidad, había publicado un libro sobre el cine y la fotografía.

<sup>69</sup> Emili Godes, André Kerstes, Juan Mora Insa, Inge Morath, Wols y E.S. Curtis fueron expuestos en la 1ª edición. Del resto de ediciones destacar a: Antoni Arissa, Frantise Drtikol, Luis Escobar, Paul Nadar, E. Sougez, Farm Security Administration, Enrique Aznar, Arthur Batut, Miguel Goicoechea, Francois Kollar, Jean Laurent,

partir de la edición 2000, y desaparecido *Tarazona Foto*,<sup>70</sup> el galerista propuso a los organizadores celebrar el festival en dos tiempos y recuperar los talleres: la primavera para la fotografía histórica, seminarios, conferencias, y el verano para la fotografía contemporánea y los Talleres de Verano de Fotografía, ahora celebrados en Huesca, en colaboración con la Escuela de Arte de Huesca.<sup>71</sup>

Se iniciaba así una segunda fase en la que permanecería la Feria de Material Fotográfico, las conferencias con la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el seminario dedicado a la Conservación de Fotografía Antigua. Asimismo, se introdujo una novedad más: dedicar el festival a un país invitado. El primer país escogido fue Portugal.<sup>72</sup> El siguiente Francia,<sup>73</sup> que a diferencia de Portugal tuvo representación tanto en el campo de la fotografía histórica, como en el de contemporánea y el video. Tras Francia llegaría México.<sup>74</sup> En esta edición, que sería la última, además de las secciones de fotografía histórica y actual se colaboró con el Festival de Cine de Huesca y el Festival Pirineos Sur.

Organizado por el Ayuntamiento de Zaragoza, *Luz* sería el último festival que dirigiera el galerista. Si algo hubo que lo caracterizara fue su irregularidad, incluso en la financiación; esto hizo que en su programación se eliminaran los talleres y las conferencias, quedando solo las exposiciones. De cualquier modo, los distintos festivales de la imagen promovidos por el galerista fueron el reflejo de su capacidad y experiencia, suficiente para consolidarlos y alcanzar el reconocimiento y prestigio que les correspondía.

---

Hermanos Mayo, Tina Modotti, Emile Zola, Jean Dieuzaide, Nicolás Muller, Charles Clifford, Jan Saudek, Robert Capa, Mario Giacomelli o J.H.Lartigue.

<sup>70</sup> Tanto *Tarazona Foto* como *Huesca Imagen* fueron dos grandes eventos, cuya fecha de inicio estaba marcada por el galerista, mientras que la de término quedaba sujeta a los intereses institucionales de los organizadores.

<sup>71</sup> Los talleres fueron recuperados en las ediciones 1998 con Michel Dieuzaide, Alberto García-Alix, Marcelo Isarrulde, Humberto Rivas, Manel Serra, Javier Vallhonrat-, 2001, Chema Madoz, Pablo Pérez-Mínguez, Miguel Oriola, Rafael Roa, Ferdinando Scianna, Ana Torralba y 2002, Mario de Ayguavives, Daniel Canogar, Tony Catany, Tomy Ceballos, Koldo Chamorro, Pablo Genovés, Eduard Ibáñez.

<sup>72</sup> Se colaboró con el Centro de Fotografía de Oporto para la muestra dedicada a la fotografía de entreguerras.

<sup>73</sup> Se colaboró con el AFAA y la FNAC.

<sup>74</sup> El siguiente país iba a ser Italia, para insistir en la combinatoria Europa-América.



# PANORAMA 78<sup>1</sup>

ISABEL GARCÍA GARCÍA  
Universidad Complutense de Madrid

¿Qué fue *Panorama del 78*? y ¿qué significó para el ambiente artístico de finales de los setenta y comienzos de los ochenta? Sin duda, la mejor definición de *Panorama del 78* se encuentra en el pequeño catálogo que editaron sus organizadores y que resume con todo detalle cronológico los logros de ASAP (Asociaciones Sindicales de Artistas Plásticos): «pretende mostrar la práctica artística actual en España, pero no pretende ser una exposición exhaustiva de lo que está haciendo sino un punto de partida para abrir debate sobre la situación de los artistas plásticos y de su trabajo».<sup>2</sup> (Fig. 1).

Este hecho supuso un nuevo intento reivindicativo del sector de las artes plásticas pero, esta vez, a nivel nacional ya que se sumaron al evento las asociaciones de Galicia, Asturias, Cantabria, Euskadi, Aragón, Cataluña, Baleares, País Valenciano, Castilla, Madrid, León, Murcia, Andalucía y Canarias. Durante los meses de octubre y noviembre de 1978 se celebra, en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, una excepcional muestra que supone el más temprano intento de actividad pública y colectiva organizado por las primeras asociaciones sindicales de artistas plásticos en España.

El origen de estas organizaciones de artistas se remonta al modelo sindical establecido durante el franquismo. Sin embargo, es en la década de los sesenta cuando irrumpen con fuerza nuevas organizaciones, como consecuencia de la enorme brecha abierta entre estado y sociedad civil. La falta de amnistía y de libertades de expresión, reunión y asociación son los factores desencadenantes.

Aquella lucha activa por la democracia se materializó, entre otras actuaciones, en la creación del Comité para España de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la UNESCO

---

<sup>1</sup> Este texto se enmarca dentro de los proyectos de investigación *Tras la República: redes y caminos de ida y vuelta en el arte español desde 1931*. PN. I+D+i, ref: HAR2011-2015 25864 y *Arquitectura, urbanismo y representación en la construcción de la imagen de los barrios*, I+D ref: HAR 2012-38899-C02-02.

<sup>2</sup> *Panorama 78*, Madrid, 1978, p. 9.



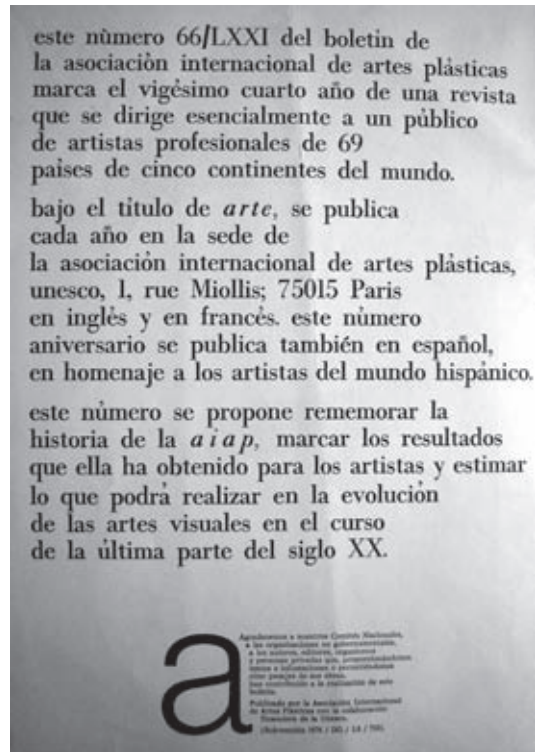
Fig. 1. Catálogo de la exposición *Panorama 78*, Madrid, 1978.

(AIAP) y en la constitución de la Promotora de Actividades Plásticas (APSA). A partir de ellas se pone de manifiesto la falta de consideración oficial hacia los artistas, así como las carencias en organismos de defensa, representación y asociación.

Respecto a la primera, AIAP (Asociación Internacional de Artistas Plásticos) fue creada en 1954 bajo el apoyo de la UNESCO y representaba a los pintores, escultores, grabadores y otros artistas profesionales de 82 países. El objetivo principal de esta organización no gubernamental fue la lucha por el reconocimiento de un modelo de mínimos para el artista en su vida profesional. Así mismo, se propuso contribuir al desarrollo artístico en todos los países, mantener contactos permanentes entre todos los artistas para centralizar las informaciones relativas al mundo del arte y defender los intereses morales y materiales de sus integrantes.

La primera intervención de España en busca de esos reconocimientos tiene lugar en 1970<sup>3</sup> cuando una delegación española de artistas —Marisa González, Eduardo Arenillas y Angiola

<sup>3</sup> Casi veinte años más tarde, en mayo de 1989 el Museo Español de Arte Contemporáneo celebra la 12 Asamblea General-Congreso de la Asociación Internacional de Artes Plásticas (AIAP-Unesco) con la presencia de 113 Delegados y 12 observadores, representantes de 55 países. Los miembros de la Junta Directiva estaba formada por Aurora Adrada, Manuel Alcorlo, Luis Alonso, Eduardo Arenillas, Enrique Cavestany, Agustín de Celis, María Teresa Muñoz, Julio Antonio Ortiz, Carmen Pagés, Antonio Payero y María Ángeles de la Torre. Además como Asesores estaban Rafael Canogar, Martín Chirino, Pedro García Ramos, Juan Genovés, Antonio López García, María Moreno, Ángel Orcajo, José Luis Sánchez y Salvador Vitoria.



Figs. 2 y 3. Boletín de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, *Arte*, núm. 66/LXXI, 1976.

Bonnani— presentan una conferencia sobre la formación profesional del artista y el concepto oficial del arte y los artistas y leen un telegrama —lógicamente, muy politizado— firmado por Canogar, Chillida, Genovés, Miró, Mompó, Muñoz, Oteiza, Picasso, Saura, Sempere y Tàpies en el Congreso Internacional de la AIAP organizado en Belgrado.<sup>4</sup> A partir de entonces, la AIAP les serviría de plataforma de actuación, tanto en el exterior como en el interior de España (Figs. 2 y 3).

Ante las sucesivas negativas de legalización por parte de la administración franquista, a finales de los sesenta se formó en la clandestinidad la Asociación de Artistas Plásticos, tras varias asambleas en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Allí quedaron constituidas diferentes comisiones de trabajo en función de temas como el arte en sociedad, los canales de difusión, la elaboración de estatutos o la enseñanza. Se boicoteó la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1971, como símbolo de su oposición a la política de exposiciones de la Dirección General y, en su lugar, se organizó la I Exposición Libre Permanente en la Escuela de Bellas Artes de Madrid. Allí se mostró una nueva política artística más democrática y de participación abierta, sin selecciones, jurados ni premios.

Sin embargo, y ante la imposibilidad de crear una asociación, se pensó ingresar en la Organización Sindical Española, conocida como el Sindicato Vertical (1940-1976) del franquismo y dividida en diversas ramas de producción. En el caso de las artes tendría que ser a través

<sup>4</sup> Vid., ALBARRÁN, Diego Juan. «Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo», *Artigrama* (Zaragoza), núm. 25, (2010).

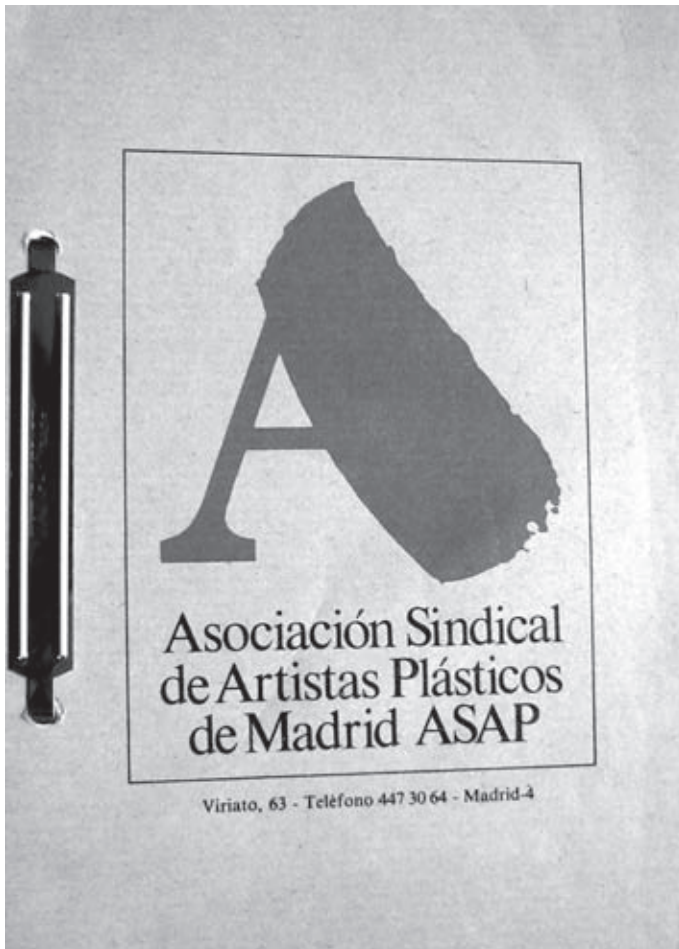


Fig. 4. Documento de la Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid, ASAP, s/f.

de ANSIBA (Asociación Nacional Sindical de Bellas Artes) pero se desechó la opción por la probada ineficacia de dicha corporación.<sup>5</sup>

Finalmente, la Asociación de Artistas Plásticos funda en 1972 la Promotora de Artistas Plásticos. Sociedad Anónima (APSA), con seis comisiones cuyos miembros encargados de su funcionamiento y estructuración eran Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, Tito y Francisco Escalada. Además de la participación de muchos otros nombres como Alcaín, Alcorlo, Francisco Álvarez, Julio Álvarez, Ángel López Aragonés, Manuel Ayllón, Bey, Barahona, Francisco Barón, Tino Calabuig, Canogar, Castillo, Cárdenas, Cortina, Eduardo Datas, José Luis Delgado, Duarte, Ana Fernández, Alfonso Fraile, Juan Genovés, Gómez Perales, Hernández Mompó, López Gázquez, López Moreno, Millares, Guillermo Lledó, Lucio Muñoz, Padrón, Poblador, Santacatalina, Sempere, Mateo Tito, Ventis, José Vento, Orcajo, Ottoris, Manuel Rivera, Salvador Vitoria, Soria, Fernando Somoza, Wenceslao, Ximo, Zamorano... (Fig. 4).

Nació una nueva plataforma de acción que comenzó a realizar varias mesas democráticas. Quizás una de las más importantes fue la primera, celebrada el 25 de abril de 1975, en busca de

<sup>5</sup> Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Sig. 895/2.

mayores libertades y autonomías. Y es que, un año antes, en julio de 1974, se había constituido en París —e impulsado por el Partido Comunista de España (PCE)— la Junta Democrática de España como oposición al franquismo y como intento de articular una gran masa social mediante Juntas democráticas locales y sectoriales.

En aquella primera junta democrática de los artistas plásticos se manifestaba el enorme vacío cultural creado desde el golpe de estado fascista y agravado por la prohibición de cualquier manifestación cultural no afín al régimen. A ello se unían numerosas reivindicaciones que proclamaban el desamparo total del artista ante la sociedad. La conclusión fue la redacción de un documento con la petición de siete derechos basados: libertad de reunión, asociación y expresión; amnistía para los artistas represaliados por razones culturales o ciudadanas; democratización del acceso y difusión de la cultura por medio del establecimiento de cauces no comerciales y de la autogestión; abolición total de la censura; participación en la política cultural a todos los niveles; reforma total de la enseñanza de las artes plásticas y control del patrimonio artístico nacional.

Al mismo tiempo, apoyaban los doce puntos<sup>6</sup> del PCE, proclamados como vía para la evolución democrática del Estado franquista y, en su defecto, la ruptura.

Pese a los continuados intentos de legalización por parte de los artistas plásticos en Madrid, que acudieron a la Ley de Asociaciones de 1964 y modificaron continuamente sus estatutos, estos fueron rechazados una y otra vez; curiosamente, serán legalizadas antes otras organizaciones como la de Artistas Plásticos Gaditanos y la Asociación Asturiana de Pintores y Escultores.<sup>7</sup> Madrid tendrá que esperar su momento de legalización gracias a la Ley 19/77<sup>8</sup> reguladora del Derecho de Asociación Sindical; al mismo tiempo aparecen las de Andalucía, Aragón, Asturias, Castilla-León, Euzkadi, Madrid, Murcia, Valencia, etc.

Dicha Ley se articulaba en seis artículos que permitían la constitución de asociaciones profesionales para defender sus intereses y exigía la creación de unos estatutos con personalidad jurídica, pero también ofrecía la posibilidad de constituir Federaciones y Confederaciones como, finalmente, se produjo. A pesar de las enormes dificultades económicas de la nueva asociación y gracias a la ayuda de la AIAP se crea primero, la FSAP (Federación Sindical de Artistas Plásticos de Región o Nacionalidad) y después, en 1979, la CSAP (Confederación

---

<sup>6</sup> Los doce puntos de su programa, redactados por Antonio García-Trevijano, eran los siguientes: 1. La formación de un gobierno provisional que sustituya al actual, para devolver al hombre y a la mujer españoles, mayores de dieciocho años, su plena ciudadanía mediante el reconocimiento legal de todas las libertades, derechos y deberes democráticos. 2. La amnistía absoluta de todas las responsabilidades por hechos de naturaleza política y la liberación inmediata de todos los detenidos por razones políticas o sindicales. 3. La legalización de los partidos políticos, sin exclusiones. 4. La libertad sindical y la restitución al movimiento obrero del patrimonio del Sindicato Vertical. 5. Los derechos de huelga, de reunión y de manifestación pacífica. 6. La libertad de prensa, de radio, de opinión y de información objetiva de los medios estatales de comunicación social, especialmente en la televisión. 7. La independencia y la unidad jurisdiccional de la función judicial. 8. La neutralidad política y la profesionalidad, exclusivamente militar para la defensa exterior, de las Fuerzas Armadas. 9. El reconocimiento, bajo la unidad del Estado español, de la personalidad política de los pueblos catalán, vasco, gallego y de las comunidades regionales que lo decidan democráticamente. 10. La separación de la Iglesia y del Estado. 11. La celebración de una consulta popular, entre los doce y los dieciocho meses —contados a desde el día de la restauración de las libertades democráticas—, con todas las garantías de libertad, igualdad de oportunidades e imparcialidad, para elegir la forma definitiva del Estado. 12. La integración de España en las Comunidades europeas, el respeto a los acuerdos internacionales y el reconocimiento del principio de la coexistencia pacífica internacional.

<sup>7</sup> Vid., SASTRE IBARRECHE, Rafael. *Derecho sindical y transición política*, Madrid, Tecnos, 1987.

<sup>8</sup> BOE publicado el 4 de abril de 1977.

Sindical de Artistas Plásticos de España).<sup>9</sup> Se intenta conseguir la integridad y unidad del territorio español formado en regiones y nacionalidades: 1. Andalucía, 2. Aragón, 3. Asturias, 4. Islas Baleares, 5. Islas Canarias, 6. Cantabria, 7. Castilla la Nueva, 8. Castilla la Vieja y León, 9. Cataluña, 10. Euskadi y Navarra, 11. Extremadura, 12. Galicia, 13. Madrid, 14. País Valenciano, 15. Región murciana y 16. Rioja.<sup>10</sup> A partir de entonces se comienzan a realizar reuniones y congresos donde se analiza y se intenta dar soluciones a los principales problemas de los artistas plásticos.<sup>11</sup>

Son unos primeros momentos de fuertes vaivenes con el Estado; el lento cambio de los diferentes departamentos de actividades culturales —integrados ahora en el Ministerio de Cultura, que aún mantiene la esencia de la administración franquista— y la necesidad de recuperar el diálogo perdido con el público lleva a celebrar *Panorama del 78*. Una exposición que contó con la nada desdeñable cifra de más de seiscientos artistas y obras exhibidas.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> La organización de la Confederación Sindical de Artistas Plásticos era la siguiente: 1. Asociación de Artistas Plásticos de ámbito provincial. En estas se integran los artistas plásticos naturales y residentes en las provincias y tienen la representación ante las instituciones públicas y privadas de provincia. 2. Federación de Artistas Plásticos de ámbito de Comunidad Autónoma. Está formada por Asturias, Cantabria, Navarra, Madrid, Región de Murcia, La Rioja y Cataluña donde se afilian los artistas naturales o residentes de estas y tienen representación ante las entidades públicas y privadas autonómicas. Por último, la Confederación Sindical de Artistas Plásticos de ámbito estatal que tiene la representación ante las instituciones públicas y privadas de índole estatal. Está formada por las Federaciones de cada comunidad autónoma y asociaciones.

<sup>10</sup> Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Sig. 888/1.

<sup>11</sup> Desde 1977, las reuniones son continuas. En ese mismo año, en Madrid se celebran reuniones de grabadores; en 1980, en Córdoba se realiza el Primer Encuentro de Artistas Plásticos Andaluces; en 1982, en Málaga tiene lugar el Primer encuentro de Grabadores Andaluces y en Granada, el Segundo Encuentro de Artistas Plásticos Andaluces; en 1983, en Gerona, se realiza una reunión sobre El arte en Cataluña a debate; en 1984, en Panticosa se celebra el Encuentro de Artistas Plásticos de Aragón y en Oviedo, el Encuentro de Artistas Plásticos Asturianos; en 1986, en Barcelona se reúnen para debatir sobre Arte y derecho y arte y ciudad y en Zamora, se celebra el Primer Encuentro de Artistas Plásticos de Madrid; en 1987, tiene lugar en Madrid el Primer Congreso de Artistas Plásticos de Madrid y al año siguiente, el Primer congreso Estatal de Artistas Plásticos.

<sup>12</sup> Arturo Asensio Capacetti, M.<sup>a</sup> Aya Sáenz Santa María, M.<sup>a</sup> Jesús Barbera Moreno, Juan Canellas Bernedo, Jesús Carmona Portillo, Celso Escamilla Hernández, Sagrario Ibáñez, Clara Jaques Gómez-Pablos, Javier Lorente González, Fernando Meléndez Tocón, Josefa Pérez de la Torre, Manuel Rodríguez Abad, Diego de la Rosa Ortiz, Margarita Salas Cadenas, José Sepúlveda Sánchez, M.<sup>a</sup> de los Ángeles Zaragoza Sánchez, Francisco Aguilera Amate, Alfonso Ariza Moreno, Rafael Bejar, Santiago Bravo Soto, Antonio Bujalance Gómez, Rafael Cabellano Velasco, Antonia Carballo Sánchez, José Carreira Noci, M.<sup>a</sup> del Carmen Cejas Dorado, Agustín Cuenca Romero, Tomás Egea Azcona, Francisco Frascuel Fernández, Francisca Gallardo Otero, María Teresa García Courtoy, Arturo García Rodríguez, Ramón García Romero, Marcial Gómez Parejo, Julia Hidalgo Quejo, Carlos Hormigo Bellido, Pilar Huelin Lanz, Puri Huertas Muñoz, Jacinto Lara Hidalgo, Carmen López-Cubero Jiménez, Ángel Lopez-Obrero Castiñeira, José Márquez Montero, Manuel Martínez Criado, Pepe Morales Tejero, Xaveiro Muñoz Bullejos, Josefa Murillo Díaz, José Manuel Baptista Faria, Juan José Campos Ruiz, Rafael Carmona Jiménez, Diego Santos Ortiz, Francisco del Pino Paneque, M.<sup>a</sup> Fernanda Pouillet del Río, Miguel Trillo, Jesús Buisan Ibor, Francisco Casadas Romano, Eduardo Laborda, Víctor Manuel Lahuerta Guillén, Iris Lázaro, Carmelo Mendiz, M.<sup>a</sup> José Peyrolon, Carmelo Ramos Rebullida, César Sánchez Vázquez, Gregorio Villarin del Cacho, Plácida Álvarez Falcón, Víctor Manuel Álvarez Fernández, Flor Cortina Rodríguez, Fernando Díaz Rodríguez, Manuela García Arias, G. Fierro Botas, Fernando Humberto García de Villar, Lele Hidalgo, M.<sup>a</sup> Trinidad Iglesias García, Marisa León Suárez, M.<sup>a</sup> Teresa Mayayo García, Pepa Osorio Ordóñez, M.<sup>a</sup> del Carmen Rico Núñez, Emma Rodríguez-Arcilla Chacón, Inocencio Urbina Villanueva, Maruja Valdés Solís, Luis Alonso Muñoz, Ulises Blanco Arribas, Marcos Molinero Cardenal, Rosa Adrada Berriozabalgoitia, Fernando Aman Mutiozabal, José M.<sup>a</sup> Aparicio Churruga, Agustín Ardanaz Sagaseta, Juncal Ballestín Sebastián, Jesús Berroeta Irigoyen, Dionisio Blanco, Chema Elespuru Soloaga, José Fuentes Esteve, Iñaki de la Fuente, M.<sup>a</sup> Victoria Gutiérrez Muñoz, Tomás Hernández Mendizábal, José Ibarrola Bellido, Juan Carlos Iturmendi Díez, Fernando Mirantes Martín, Alberto Murillas Uriarte, Iñigo Ormezabal Azurmendi, José de Ramón Carrera, José Ramón Sainz Morquilla, Dionisio Sánchez Enriquez, José Luis Tolosa Marín,

En el catálogo de la muestra, más bien todo un compendio de intenciones reivindicativas que tenían su origen en las exigidas en la primera junta democrática de abril de 1975, queda-

Javier Urquijo Arana, Begoña Valle Murga, Joaquín Achechu Egues, Fernando Amatriain Iguategui, Juan José Aquerreta Maestu, Miguel Bosch Puig, Francisco Buldain Aldave, Koldo Chamorro de Aranzadi, Antonio Eslava Urrea, Pío Guerediain Castañón, Isabel Ibáñez Izquierdo, Pedro Manterola, Ernesto José Murillo, Pedro Osés Navaz, Joaquín Resano Aristu, Mariano Royo Giménez, Alfredo Sada Laguardia, Manuel Sagastume Ruiz, Pedro Salaberri Zunzarren, Javier Luis Sueskun Molinat, Manuel Alonso Santos, Antonio «Toño», García García, Miguel Ángel González Febrero, Ángel González Ortiz, Aída M.<sup>a</sup> González Rodríguez, José Guillou, Petra Hernández Hernández, Sarita Iglesias Llorente, Emérita León Viñuela, Eduardo López Casado, Herminia de Lucas González, Modesto Llamas Gil, Saturnino Martín de la Madrid, M.<sup>a</sup> Teresa Méndez Cabo, (Javier y Ramón) Núñez y Núñez, Ignacio Otero, María Rodríguez Reguera, Luis Sáenz de la Calzada, Julio San Martín Adrio, Pedro Santamarta Cuenca, Eloy Vázquez Cuevas, Andrés Vitoria Fernández, Carmen Abascal, Abou Ali Abdelaziz, Aurora Adrada Cámara, Luis Fernando Aguirre, Enrique Aguirre Fernández de la Reguera, Alejandro Aizpuru, Rubén Alborno Lombardo, Alfredo Alcain Partearroyo, Inés Alday Zaldo, José Alfonso Cuni, Félix Alonso-Misol, Montos Algora, M. Ali, Rafael Alonso García, Eva Alsmark, Ana Álvarez Díaz, Paloma Álvarez, Julio Álvarez Gutiérrez, Luz de Alvear Fernández, Juan Amoros, José Antón Pecharroman, Francisco Antolín Arias, Gerardo Aparicio, Inés Arana Bernieri, Ángel Aragonés, Eduardo Arenillas Parra, Jesús Aroca García, Elena Asins Rodríguez, Agustín, Agustín Escalona «Gamboa», Amalia Avia, Jesús AVECILLA Riancho, Elena Ayestaran, Manuel Ayllón Arisa, Helen Bacardi, María Astrid Balinska, Ricardo Barahona García, Santiago Barahona Prol, Francisco Barón, María Teresa Baron Maldonado, Pablo M. Barona, Antonio Barón Calzado, Juan Barjola, Nassio Bayarri, María Isabel Beaven, Fernando Bellver Chango, Ángelo Bettin, Araceli Bernal Martín, Olga Billoir, José Blanco Robledano, Juan Ignacio de Blas Guerrero, Arcadio Blasco Pastor, César Boris Zapico, Angiola Bonanni, Christian Boyer Salvador, José Brea y Montesinos, María Rosa Caamaño Sainz de los Terreros, José Caballero, José Luis Cabañas Onsurbe, Josefina Cabrera Piris, Jesús Calabuig Prado, Juan Ignacio Caliz Lillo, María Calvet Sanpedro, María Josefa Calvo Azcárate, Francisco Javier Campos Lérída, Francisco Campos Lozano, Cayetano Cano Guirao, Natividad Cañada Peña, Juan Cañas López, Daniel Capellán, Marta Cárdenas Díaz de Espada, Ricardo Cardenas Cardenas, Frank Carmelitano, Gabriel Carrascal, María Carrera, Víctor Casas Julián, Manuel Castillo Rubio, Miguel Ángel Castro González, Jesús Caulonga, Liliana Caumont Perrin, Agustín de Celis Gutiérrez, Andrés Sillero Dolz, Teresa Ciscar Gómez, Fernando Cobo, Francisco Conesa Hernández, Nadia Consolani, Joaquín Collantes, Fermín Córdoba Garrido, Darío Corbeira, Alfonso Cortezo, Juan Ignacio Cortijo Serrano, Carmen Corral Jam, Patricio Court del Pedregal, Consuelo Cousido Martínez Conde, Rosario Crespo Marcelo, Ricardo Cristóbal de Miguel, Concepción Cruz Monjibar, Juan Cruz Moralez, Rosa Cubero Postigo, Elvira Cue Sanz, Guillermo Miguel Chamorro Turrez, Yi Na Chang, Chen Ching-Ming, María Antonia Dans Boado, Alberto Datas, Luis Delacamara Martínez, Patricia Delmar, Norberto di Giorno, Manuel Díaz Migoyo, José Ignacio Díaz de Rabago Villar, María Dolores Díaz Santos, José Luis de Dios Martínez, Úrsula Domergue Amar, Ignacio Domínguez Laríos, María Droc, Marta Durán Romero, M.<sup>a</sup> del Carmen Jerez, Francisco Echaz, Pablo Manuel Egido Campos, Teresa Eguibar Galarza, Yeti Equipo, Víctor Edaso Ayerra, Francisco Escalada, María José Escalante Naranjo, Fernando Esteban, Oscar A. Estruga, Francisco Etices, José Luis Fajardo, José María Fernández Aguillo, Ana Fernández Domínguez, Ángel Fernández Fernández-Gilsanz, María Cristina Fernández López, Juan Manuel Fernández Pera, Fernando Fernández Sánchez, Raúl Fernández Suárez, María de los Ángeles (M.<sup>a</sup> Fernán) Fernández, Ignacio Ferrari Fabianni, Javier Floren Bueno, Miguel Flores Fernández, María Inés Fontela, Juana Francés, Lorenzo Frechilla Rey, María Victoria de la Fuente, Pilar de la Fuente Manzanero, Luis Fullos Camacha, Enrique Gala Sanz, José Luis Galicia Gonzalo, Aurelio Gallego Muñiz, Segundo Gamez Almagre (SEGAAL), José García Bayo, Rafael García Calvo, Ángela García Cuetos (Ángela), Alejandrina García Faure, Gonzalo García Flaño, José García-Gesto García, José Manuel García López, Guillermo García Lledo, Amparo García Morato, Javier García del Olmo, Antonio García Perdices, Antonio García Ventomil, María García de Viedma, Luis Garrido Álvarez, José María de Garriz Esparza, Manuel Garzón Camargo, Constantino Gatagan, Juan Genovés Candel, Amparo Gil, Julián Gil Martínez, Lola Gil Pérez, Jaime Gil Sánchez, Virtudes Giménez Cacho, Lúcece Godard, María Joaquina Gómez de las Cortinas, Juan José Gómez Molina, José Luis Gómez Perales, José María González Caballero, José María González Cuasante, María Teresa González Escolar, Eugenio González Espeso, Marisa González González, Francisco Javier González López, Fernando González Llorente, José González Mas, Alfredo Ramón González Teja, (Martín y Capellán) Grupo Foko, María Guerras Olivera, Matilde Guijarro Molpeceres, Luis Guillén Pinacho, José Guillén Rojas, Concha Gutiérrez Navas, Eduardo Gutiérrez de Rueda (Edu), Natividad Gutiérrez, Concha Hermosilla Martínez, Fermín Hernández Garbayo, Fe-

ban recogidas en doce puntos las peticiones más acuciantes de los últimos años de la dictadura y comienzos del recién fundado partido de UCD:

---

liciano Hernández Sánchez, Oscar Hernández Soriano, Mercedes Herrero Samper, Fernando de los Hoyos de Lope, Talía Hormiga Ahumada, Jesús Ibáñez, Ángel Ibáñez Cano, Carlos Ibarra, Marta Iglesias Rodríguez, Islam Monir, Irene A. Iribarren, Edelmira Javaloyes, Concha Jerez Tiana, Julián Jimeno Ramírez, José Luis Jurado Centurión, Vicente Kadner, Kindel, Ricardo Koci, María Luisa Krahe, Juanjo Lacalle, Francisco Lagares, Antonio Vicente Lago Bornstein, Antón Lamazares, Luis Miguel Liébana Mena, Eduardo López Argita, José López Colmenar, Rufino López Espala, Joaquín López Faci, María Teresa López Gasquez, Eduardo López de Maturana Barcena, María Teresa López Pujol, Adam Lubroth, Mil Lubroth, Purificación Lucena Canales, Dolores Llorente Toro, Ana Macarrón Miguel, Guadalupe Madariaga Espinosa, Pura Madariaga Álvarez-Prida, Julio Maestre Cortes, Oscar Manesi, Manuel Marcos Mazuelas, Matías Marcos Rodríguez, François Marechal, Ignacio Mármol Plaza, Margarita Marqués Rubio, Juan Martín Bóveda, Alicia Martínez García, José Luis-Atelier Bosanova (Mata), Eduardo Matamoros Santos, Ignacio Meco Magdaleno, Fernando Medina Díaz, Tomás Medina Mota, Megia Gómez-Platero, Manuel Mendez, Pilar Menéndez Pidal, Luis Mera López, Ricardo Mesa Núñez, Daniel Merino Bodega, Rafael Montañés Carmona, Alberto Morago Fernández, Carlos Morago Fernández, Walerico Moral Calvo, Diego Moya, Teresa Muñoz Aspiroz, Lucio Muñoz, Jorge Muñoz González, Ramón Murieras Mazorra, Rafael Muyor, Eduardo Naranjo Martínez, Paloma Cruz Navares, Vicente Nello, Jesús Núñez Fernández, Hortensia Núñez Ladeveze, Eduardo Olmedilla, Yamil Omar, Ángel Orcajo Aguilar, Francisco Ortega Díaz, Igor de Ortega y Lezcano, Esther Ortego, Joaquín Ortego Fornies, Enrique Ortiz Alonso, Julio Antonio Ortiz Ortiz, Pâris Paguitas Seferiades, Juan Antonio Palomo, Dimitri Papageorgios, Pardo Cardos, Ramiro Pareja Herrera, Roland Parser, Antonia Payero, Juan Carlos de Paz, Gabriel Pedrero, Carmen Peña Hernández, Rafael Peñalver Andrés, Dimitri Perdikiadis, Celedonio Perellón, Vicente Pérez Alejos, Emilia Pérez Bellod, María Jesús Pérez Carballo, Manuel Pérez Collado, José Antonio Pérez Fabo, Roberto Pérez González, José Luis Pérez Martínez, José Pérez Montero, Francisco Pérez de Santiago, Carmen Perujo Guerrero, Rosa Perroti Pujol, Juan Antonio Piedra Padilla, Merche Sofia Pinto Caubet, Efrén Pinto Pascual, Agueda de la Pisa, Pepe Pla, Margarita Plaza Bayon, José Portocarrero, Alfredo Portales Velasco, Cayetano Portellano, Juan Poza Tártalo, Fernando Poza Villacañas, Antonio Puche Azorín, José Antonio Puertas López, Adolfo Puertas Uglasco, Matías Quetglas, Juan Poza Tártalo, Fernando Poza Villacañas, Antonio Puche Azorín, José Antonio Puertas López, Adolfo Puertas Uglasco, Matías Quetglas, Abel Rasskin, María Jesús Recio Pachón, Sofía Reina Rodríguez, Beatriz Rey Gómez, Marta Ribas Vila, Dionisio Ridruejo de Ros, José Luis Rodríguez Menacho, Máximo Rodríguez Trueba, Fernando Rodrigo Hernández, Juan Diego Roldán López, Monique de Roux, Bárbara Rybicka, José María Sáenz Almeida, Fernando Sánchez Ávila, Haruyoshi Sakurada, Enrique Salamanca, Gloria Salanueva Ibarrola, Jesús Salinas Morales, María Luisa Salmean, José María de Sancha Prados, José Luis Sánchez, Ramón Sánchez Cascado, Benjamín Sánchez-Regalado Padrino, Pablo San José García, Antonio San Juan Martín, Isabel Santalo, Elena Santoja A., Antonio Santoja, Fermín Santos Alcalde, Luis Santos Sáenz, Antonio Santos Viana, Raúl Santos Viana, Juana Saorin, Domingo Sarrey, Rafael Seco Humbrias, Óscar Serra, M.<sup>a</sup> Jesús Serrano Arias, Manuel Serrano Marzo, Pablo Serrano, Alberto Schommer, Athenea Sofia Peters, Piedad Solans Blanco, Fernando Sordo Juanena, Antonio Suárez, Juan Suárez Rocés, Pablo Sycet (Jesús Torres Muñoz), Ramiro Tapia, Juan José Tejada Hernández, Antonio Tello Gil, Mateo Tito, Tolosa Tolosa, Gonzalo A. Torne, Juan de la Torre Leña, Dionisio Torres Díaz-Pavón, Manuel Val Jiménez, Valdes Solis, Agustín Valle Sánchez, Enrique Vara B, Guillermo Vargas Ruiz, Pablo Xosé Vázquez Fernández, Salvador Victoria, Montserrat Vilardebo Lariot, Esther Vilas Toledo, José Vilas, Villamil (E. Ruiz Vázquez), Darío Villalba, María Luisa Villanueva Díaz, Mariano Villegas, Javier Vinader Goyanes, Adolfo Virseda Bravo, Javier Virseda Bravo, Edgar Yamandu, Ignacio Yraola, Fernando Zobel, Alfonso Albacete Carreira, Manuel Avellaneda Gómez, Juan Mariano Balibrea Piqueras, Miguel Belchi Sánchez, Mateu Bonet Esteve, José Luis Cacho López, José Claros Castillo, Ángel Cano Ibáñez, Antonio Carbonell Artus, Juan Díaz Morales, Antonio Fernández Saura, Alejandro Franco Jiménez, Francisco García Silva, Ramón Garza García, José María Garres García, José González Marco, José Hernández Cano, José Hernández Pina, Ignacio López Pérez, Antonio Medina Bardon, Diego Mirete Tormos, Pablo de la Peña Torres, Carlos Pérez Bermúdez, Ángel Pina Nortes, José Reyes Guillén, Ramón Rodríguez García, Marcos Salvador Romero Navarro, Blas Rosique Caya, José Rosillo Moreno, José Rubio Pacheco, Vicente Ruiz, Francisco Salinas Leandro, Fulgencio Saura Pacheco, Luis Toledo Torrecillas, Ricardo Vacárcel de la Torre, Juan José García Ayllón, Albert Agulló, José Barroso García, Adriano Carrillo Salero, Andreu Castillejos Furio, Josep. Díaz Azorín, Damián Díaz Camilo, Amparo Palacios Escrivá, Fernando G. Agullo, Dionisio Gazquez Mendez, Polin Laporta Albors, Joan Llorens Alonso, Sixto Marco Marco, M.<sup>a</sup> José Median Ramos, Antoni Miró, José Ortiz Lozano y José Soto Macia.

1. La inmediata constitución de un organismo o corporación de derecho público, democráticamente constituido y controlado, que asuma la defensa de los intereses profesionales de los artistas plásticos. Y, preferentemente, la constitución de un sindicato de Artes Plásticas, inserto en un Sindicato único, libre y democrático.
2. Integración del sector en la Seguridad Social, seguro de paro, de accidentes, de invalidez, de enfermedad, vejez, viudedad, orfandad.
3. Derecho a la vivienda, estudio y talleres dignos.
4. Representación con voz y voto de los artistas plásticos en la planificación y decisiones que afecten a la enseñanza de las artes y oficios artísticos; en todos los niveles escolares, así como en las escuelas especializadas.
5. Control y gestión, así como organización de los talleres estatales de artesanía y la creación de nuevos talleres y nuevos canales de divulgación de las artes a todos los niveles.
6. Control, gestión y organización del Museo de Arte Contemporáneo.
7. Participación en Ayuntamientos y otros organismos oficiales, así como centros decisorios, para participar en las gestiones y realizaciones que atañen al medio ambiente urbano, conservación y paisaje.
8. Que se respeten, de una vez por todas, todos los acuerdos de los Congresos de la AIAP. Desde el siglo XIX, España ha firmado estos acuerdos, pero no cumple ninguno de los requisitos, entre los que se encuentran: el derecho de autor, la inserción de obras de arte y participación plena de los artistas en las obras públicas, en la arquitectura, etc., de forma obligatoria, destinando a tal fin un porcentaje del presupuesto global, así como un sinnúmero de preceptos que en absoluto se cumplen para nosotros.
9. Abolición absoluta de todas las censuras.
10. Libertad de expresión, reunión y asociación.
11. Amnistía total para los artistas plásticos, presos y exiliados, así como para aquellas obras de arte que se encuentran fuera de nuestros museos, aún a pesar nuestro.
12. Libertades políticas.<sup>13</sup>

No obstante, no olvidaban remarcar que la entrada en vigor de la Ley 19/77 reguladora del Derecho de Asociación Sindical permitía defender uno de los sus intereses prioritarios, el Estatuto del Artista Plástico, que sería duramente negociado desde la constitución del Ministerio de Cultura en julio de 1977 y en contacto con la Dirección General de Difusión Cultural. Por estas mismas fechas, y bajo el mandato de Pío Cabanillas como Ministro de Cultura, se atenderá la petición de aceptación del término «Artista», publicado en Boletín de Derecho de Autor por la UNESCO, para ser puesto en conocimiento a los grupos parlamentarios, partidos políticos y sindicatos:

se entiende por artista toda persona, ligada o no por su relación de trabajo, que consagra una parte cualitativamente importante de su vida activa a las artes, y pide ser reconocida como tal o acepta serlo en el contexto de la sociedad a la cual pertenece, que sea o no miembro de una asociación profesional.<sup>14</sup>

Definición presentada en la reunión del Comité de expertos celebrada por la AIAP en Ginebra en ese mismo 1977 y en donde también se solicitó la creación de Consejos Superiores de Artes Plásticas en todas las nacionalidades y regiones del Estado español. Sus miembros

<sup>13</sup> *Panorama 78*, Madrid, 1978, p. 7.

<sup>14</sup> ANÓNIMO, «Noticias e informaciones», *Boletín de Derecho de Autor* (Unesco), Vol. XI, n.º 3, 1977.

estarían representados en un 20% de la Administración y un 80% de la Asociación Sindical de Artistas Plásticos (ASAP).<sup>15</sup>

Son demandas que vendrían a reforzar los dos puntos sobre el estatuto del artista desplegados en el catálogo de *Panorama 78*. El primero, la Seguridad Social, contratos de trabajo y de exposición; el segundo, la aplicación de la legislación vigente<sup>16</sup> y la representación con voz y voto en los organismos que traten de las artes plásticas.

Podría entenderse que la celebración de esta exposición fue la justificación más clara del nuevo sindicato para continuar negociando con el Ministerio de Cultura y, desde mi punto de vista, creo que así fue. Tanto el Presidente de ASAP en Madrid, Arcadio Blasco Pastor, como el Secretario General, Eduardo Arenillas, comenzaron esas arduas conversaciones al año siguiente,<sup>17</sup> pidiendo la creación de una Comisión Interministerial para negociar los problemas planteados en *Panorama 78* y que muy pronto se convertirían en el primer borrador del Estatuto del Artista Plástico.<sup>18</sup>

Del mismo modo, se conseguirán los primeros acuerdos en materia de artes plásticas. Por ejemplo, a finales de 1978 se aprobarán por Orden Ministerial la creación y regulación de Talleres Estudio como centros de experimentación artística,<sup>19</sup> petición número cinco del catálogo de *Panorama 78*. Se aprueba la creación y regulación de Centros Culturales;<sup>20</sup> poco después, por Decreto Ley aparece la estructura orgánica y funciones de la Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales<sup>21</sup> y se autoriza el 1% cultural con la intención «de promocionar y estimular a los artistas»<sup>22</sup> en un nuevo marco legal.

Así mismo, al año siguiente, y también por Decreto Ley, aparecen los Estatutos de la Sociedad General de Autores de España;<sup>23</sup> la resolución de la Dirección General de Tributos por la que se dictan normas sobre las obligaciones registrales de los sujetos pasivos del Impuesto

<sup>15</sup> Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Sig. 887/4.

<sup>16</sup> Se referían a los siguientes convenios: 1. Convenio Universal sobre Derecho de Autor, revisado en París, el 24 de julio de 1971 (Ginebra, 24 de julio de 1971), fue firmado por España y ratificado, habiendo sido publicada su ratificación en el BOE de 15 de enero de 1975. 2. El Convenio estableciendo la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Estocolmo, 14 de julio de 1967. Fue firmado por España y ratificado por nuestro país, habiendo sido publicada su ratificación en el BOE de 30 de enero de 1974. 3. Acuerdo de la UNESCO para la protección de objetos de carácter educativo, científico y cultural. Acuerdo de Florencia de 22 de noviembre de 1950. Este acuerdo está firmado por España y ratificado, habiendo entrado en vigor con su publicación en el BOE de 9 de marzo de 1956. El protocolo adicional a este Acuerdo, preparado en Nairobi el 26 de noviembre de 1976, no ha sido todavía ratificado por España. Y último, la Convención Aduanera de Bruselas, de 8 de junio de 1961, documento n.º 9710 F (62), publicado por el Consejo de Cooperación Aduanera, fue firmado por España y ratificado el 11 de febrero de 1963, entrando en vigor el 12 de marzo de dicho año habiendo sido publicado en el BOE de 23 de julio de 1963. Aranzadi n.º 1424. *Op. cit.*, *Panorama 78*, pp. 7 y 8.

<sup>17</sup> Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Sig. 887/4.

<sup>18</sup> Aparece en BOE núm. 242, 10 octubre de 1978. 25515. Real Decreto 2410/1975 de 25 de agosto por el que se crea la Comisión Interministerial para el estudio de los problemas plásticos: temas de seguridad social, régimen económico fiscal, exposición y comercialización de obras de arte dentro y fuera de España, actualización de los derechos derivados de la propiedad intelectual, ratificación de convenios y acuerdos internacionales sobre la materia, etc. La comisión estaba compuesta por el Presidente, el Ministro de Cultura; Vicepresidente Primero, el Secretario de Estado de Cultura y Vicesecretario Segundo, el Subsecretario de Cultura.

<sup>19</sup> BOE, núm. 240, 7 de octubre de 1978.

<sup>20</sup> BOE, núm. 242, 10 de octubre de 1978.

<sup>21</sup> BOE, núm. 289, 4 de diciembre de 1978.

<sup>22</sup> BOE, núm. 294, 9 de diciembre de 1978.

<sup>23</sup> BOE, núm. 2, 2 de enero de 1979.

sobre la Renta de las Personas Físicas, que desarrollan actividades empresariales, profesionales o artísticas;<sup>24</sup> la Circular n.º 10 de la Dirección General de Tributos, por la que se dan instrucciones relativas a las retenciones y fraccionamiento de pago a cuenta del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas,<sup>25</sup> dirigido a profesionales y artistas.

Entre los más importantes de este año y bajo el mandato del Ministro de Cultura, Manuel Clavero Arévalo, destacan, por un lado, la creación del Consejo Asesor de las Artes Plásticas<sup>26</sup> como órgano colegiado consultivo de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos con los cometidos de información, asesoramiento, consulta, etc. que sean competencia del Ministerio de Cultura, que tiene entre sus once miembros ya a las asociaciones profesionales y sindicales.<sup>27</sup> Y, por otro, la creación de una serie de becas y ayudas para la promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas y de un Centro de Promoción de las artes plásticas e investigación de nuevas formas expresivas,<sup>28</sup> próximos a las demandas de APSA.

A ello habría que sumar el Real Decreto del 7 de septiembre donde se modifica el Decreto 1116/1960 del 2 de junio sobre la exportación de obras de importancia histórica o artística<sup>29</sup> y la creación de una comisión interministerial para la defensa y protección de los bienes muebles de Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.<sup>30</sup>

Las reclamaciones en materia artística de los artistas plásticos continuarían en el Parlamento en demanda de una política cultural más progresista por parte de los Ministerios de Cultura y los Directores Generales de Patrimonio, Archivos y Museos, lo que llevaría a muchos miembros de las asociaciones sindicales a una clara separación de ASAP en los años siguientes.

## Panorama 78

En cuanto al contenido de la muestra, analizarla es casi imposible si se tiene en cuenta la ausencia de selección de obras (cerámica, diseño, escultura, fotografía, grabado, pintura, tapiz, audiovisuales, propuestas conceptuales, arquitectura, urbanismo, representaciones teatrales, música, expresión corporal, etc.) y artistas,<sup>31</sup> ya que se trataba de una convocatoria abierta a todos los artistas de España y residentes extranjeros asociados o no a ASAP. (Fig. 5).

A lo largo de dos meses se realizaron coloquios sobre técnicas, estilos, proyecciones de diapositivas y películas, muy en la línea mantenida de la organización en los últimos años, con la intención de establecer un nuevo diálogo con el espectador, una mayor expresión y comuni-

<sup>24</sup> BOE, núm. 12, 13 de enero de 1979.

<sup>25</sup> BOE, núm. 52, 1 de marzo de 1979.

<sup>26</sup> BOE, núm. 194, 14 de agosto de 1979.

<sup>27</sup> Entre sus once miembros destacan además personas de renombrado prestigio en la creación, la investigación o crítica, profesionales libres, miembros de la Real Academia de Bellas Artes, de la Facultad de Bellas Artes, de Filosofía y Letras, de Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y otras corporaciones de importancia en esa materia.

<sup>28</sup> BOE, núm. 208, 30 de agosto de 1979.

<sup>29</sup> BOE, núm. 215, 7 de septiembre de 1979.

<sup>30</sup> BOE, núm. 215, 7 de septiembre de 1979.

<sup>31</sup> Se pueden contabilizar 74 artistas de Andalucía; 10 de Aragón; 16 de Asturias; 3 de Castilla-León; 41 de Euskadi; 22 de León; 451 de Madrid; 36 de Murcia y 16 de Valencia.



Fig. 5. Revista de la Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid, diciembre de 1977.

cación y, sobre todo, una mayor libertad de creación<sup>32</sup>. Por primera vez consiguieron gestionar algunos locales del Ministerio de Cultura como el Museo de Arte Contemporáneo, el Centro Cultural de la Villa de Madrid o el Museo Municipal.<sup>33</sup>

Estoy próxima a la muy afortunada opinión del polifacético Quico Rivas, quien un año antes discutía sobre los corporativismos de las organizaciones sindicales, en concreto, de lo debatido en la II Asamblea General de APSA respecto «a meter en un mismo saco de sastre a todo tipo de prácticas».<sup>34</sup> Y eso creo, en mi opinión, fue uno de los resultados de *Panorama 78*. Para este la acumulación masiva de obras no adquiere carácter de muestra, ni de coherencia sino de mediocridad:

Eso sí, hay de todo y para todos los gustos: mugrientas telas pretendidamente informalistas, bibelots cinéticos, caricaturas semiconceptuales, pinitos académicos, ridiculeces surrealistas,

<sup>32</sup> Anónimo, «Panorama 78. Una exposición que no fue seleccionada, 'Panorama 78'», *Bellas Artes* (Madrid), núm. 61, (1978).

<sup>33</sup> PEREDA, Rosa María. «Panorama 78, primera exposición organizada por la Asociación de Artistas Plásticos», *El País* (Madrid), 29 de septiembre de 1978.

<sup>34</sup> RIVAS, Francisco. «Los artistas plásticos intentan crear un sindicato», *El País* (Madrid), 22 de enero de 1977.

rancios realismos sociales, pastiches abstractos y figurativos en todas y cada uno de sus modalidades, comics, joyas, tapices y un interminable etcétera que resultaría pesadísimo seguir enumerando.<sup>35</sup>

De la misma opinión era también Juan Manuel Bonet que definía como «pesadilla impropiamente llamada Panorama 78, de la que salimos exhaustos y necesitados de aire puro».<sup>36</sup>

Como también señalaba Francisco Rivas, ante este *maremágnum* de obras de toda España se cierne la idea de volver a pensar en las Exposiciones Nacionales o en los Salones de Otoño de décadas anteriores. A pesar de que fue, exactamente y como dijimos más arriba, una de las primeras acciones de los artistas plásticos el boicot a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1971. Sin embargo, ahora la diferencia estaba clara, la inexistencia de jurados, de criterios de calidad y de medallas llevaba irremediablemente a la falta de «una especie de Tribunal de Ética Profesional o llámesele como se quiera que nos defienda de los vulgares imitadores, de los malos copistas, de todos aquellos que no hacen sino caricaturizar torpemente la obra de otros».<sup>37</sup>

Ante la aparición del espectro de las Nacionales, uno se pregunta dónde estaba la producción artística más avanzada. No cabe duda que en la muestra de *Panorama 78* sí se exhibieron obras de gran calidad; no hay más que echar un vistazo a la enorme lista de participantes, por ejemplo, el artista Domingo Sarrey realiza y dirige el audiovisual para la muestra, una de las primeras obras multivisión realizada con seis proyectores y exhibida en un museo,<sup>38</sup> o el grupo AZ, que realiza una danza en plena inauguración.

Otros, más veteranos, pero de sobra conocidos y fundadores de estas primeras asociaciones sindicales, Aragonés, Arenillas, Barjola, Santiago Barahona, Francisco Barón, Arcadio Blasco, José Caballero, Tino Calabuig, Juan Genovés, Lucio Muñoz, Orcajo, Carmen Perujo, Pablo Serrano, Darío Villalba, Zóbel, Valcárcel... también estaban presentes.

Quizás lo más excluyente a lo que se refería Quico Rivas fuera la ausencia de esos miembros de la «Movida madrileña» y que, años más tarde, se encargaría de consagrar en la exposición *Madrid Madrid Madrid (1974-1984)*, celebrada en el Centro Cultural de la Villa (1984)<sup>39</sup> y organizada por el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid. Más de mil objetos convertidos en auténticos fetiches del renacimiento y la movida de Madrid: artes plásticas, música, arquitectura, moda, diseño y fotografía.<sup>40</sup>

Pero volvamos a *Panorama del 78*. Para algunos de sus organizadores, los problemas eran otros. Ángel Aragonés<sup>41</sup> iba más allá y no solo afirmaba que se trataba del primer intento por conocer lo que se estaba haciendo en España alejado de esos negativos ambientes especu-

<sup>35</sup> RIVAS, Francisco. «Panorama 78», *El País* (Madrid), 19 de octubre de 1978.

<sup>36</sup> BONET, Juan Manuel. «Dibujos americanos (1927-1977)», *El País* (Madrid), 9 de noviembre de 1978.

<sup>37</sup> RIVAS, «Panorama 78».

<sup>38</sup> <http://www.drivehq.com/file/df.aspx/publish/sarrey/.../panorama78.htm>

<sup>39</sup> SAMANIEGO, «1500 objetos ilustran el renacimiento cultura de Madrid en la última década», *El País* (Madrid), 25 de junio de 1984.

<sup>40</sup> Francisco Rivas se encargó de distintas secciones de artes plásticas; Jesús Ordovás, Herminio Molero, Mercedes Sánchez y Sagrario Luna de la sección música; Miluca Sanz, Blanca Sánchez, Cristina Luarca de la moda; Antón Capitel y Emilio Tuñón de arquitectura; Vicente Molina Foix y Augusto M. Torres de cine; Miguel Gómez y Sonia Blanco de fotografía; Mauricio D'Ors de diseño gráfico y Entropía de la realización de vídeos.

<sup>41</sup> Miembro fundador de la Asociación de Artistas Plásticos de Madrid. Presidente de la misma en el período 1974-1976. Presidente de la Asociación Internacional de Artistas Plásticos de la Unesco (AIAP) para la Delegación de Madrid (1974-1976).

lativos de las galerías sino también para dar a conocer la situación de desamparo del artista plástico.<sup>42</sup> Desde luego, la comercialización de las artes fue uno de los frentes de batalla más interesantes. El aumento de galerías, de instituciones privadas, de salas de subastas, de marchantes, de compradores, etc. sin la mínima garantía de unos derechos de autor, sin propiedad intelectual, sin un régimen especial para artistas o sin una ley del patrimonio histórico, eran un gran escollo. A ello habría que sumar la integración de los artistas jóvenes al mercado del arte. Para ASAP, estos actuaban siguiendo un modelo individual que les obligaba a aceptar

condiciones diarias en el reparto de dineros, puestos y prebendas para poder seguir trabajando en su profesión... apoyarse en el mercado capitalista para vivir de su profesión... El artista es un francotirador revolucionario y que sus actuaciones también individualistas para poco o nada sirven y al final es absorbido.<sup>43</sup>

Lejos de haberse solucionado el problema, diez años más tarde seguirá siendo uno de los grandes pilares que apoyar, como se demostró en el Primer Congreso Estatal de Artistas Plásticos (1988) celebrado en el Centro de Arte Reina Sofía y el Teatro del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y organizado por la Confederación Sindical de Artistas Plásticos y el Comité para España de la AIAP. Allí también quedaron patentes de nuevo los mismos problemas de décadas anteriores: legislación, análisis de la política de las artes plásticas en la nueva organización autonómica del Estado, asociacionismo, etc.

La legalización de las asociaciones sindicales de artistas plásticos significaron, por primera vez, la representación, defensa y promoción de los intereses económicos, sociales, profesionales y culturales de los artistas gracias al apoyo jurídico, con el tiempo fiscal y, sobre todo, una labor de información general a todos los miembros de estas. Pero en ningún caso la solución a aquellas peticiones. Con la llegada al poder del PSOE en 1982 aparece un nuevo sentimiento de esperanza que, con el tiempo, se verá truncado por luchas internas entre los miembros de ASAP, algunos de ellos convertidos en artistas oficiales, otros acusados de populistas, elitistas, corporativistas...

---

<sup>42</sup> ARAGONÉS, «Una muestra viva y abierta», *La calle*, núm. 33, (Madrid), 7-13 noviembre de 1978.

<sup>43</sup> Centro de Documentación y Biblioteca MNCARS, Sig. 890/2.

# DE LA EXPOSICIÓN DE PAPEL A LA EXPOSICIÓN VIRTUAL. AUGE Y DECADENCIA DE LOS CATÁLOGOS DE ARTE Y OTROS MATERIALES DE DIFUSIÓN DE LAS EXPOSICIONES ENTRE LOS SIGLOS XX Y XXI

DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ<sup>1</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

Con este título, «exposición de papel», nos referimos a todo aquello que acompaña a las exposiciones, tanto si se trata de las grandes efemérides organizadas por los museos estatales, con grandes, pesados y costosos catálogos, como a las más insignificantes muestras producidas por los artistas en museos, galerías y centros diversos que producen una ingente variedad de papel que, una vez pasado el evento, es lo que queda, lo que da fe de lo que se ha producido. Pero este material, cuando no se trata de grandes exposiciones, sino de todo lo que rodea las muestras de los artistas, por muy humilde que sea (catálogos de galerías, tarjetas de invitaciones, carteles, etc.) en la mayoría de las ocasiones no se archiva.<sup>2</sup> Porque los grandes catálogos de Museos, Fundaciones o Centros de Arte sí se reconocen como material imprescindible para la Historia del Arte Contemporáneo pero, sorprendentemente, no se valora el resto, al contra-

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se vincula al proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i *Tras la república. Redes de ida y vuelta en el arte español desde 1931*. Ref. HAR 2011-25864.

<sup>2</sup> El interés que despierta este material es limitado, con excepciones, como por ejemplo la Biblioteca General de Historia del Arte del MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña), la Biblioteca del CSIC o la del Reina Sofía, aunque su recopilación no es sistemática. Por lo general se han publicado algunos artículos en ámbitos de bibliotecología y archivística dando razón de las dificultades de archivo y recopilación de este material, en primer lugar por las dificultades de catalogación y la ausencia de Depósito Legal y en segundo lugar por la falta de espacio de las bibliotecas y archivos. No obstante, en 2007 se realizó una muestra en el MARCO de Vigo que recopilaba este tipo de material bajo el título *Paperback*. Artículos relacionados: Coso, Teresa. «La colección de catálogos de mano de exposiciones de la Biblioteca General de Historia del Arte del MNAC», *Métodos de información*, vol. 8, n.º 45-46, julio 2001, pp. 62-63.

rio, se desprecia como material «comercial». Y sin embargo es con este material con el que se elaboran las biografías de los artistas.<sup>3</sup>

Ahora que el mundo del Arte, como todo lo demás, está cambiando vertiginosamente, es interesante llamar la atención sobre todo ese «resto» que queda de las exposiciones, porque no es en absoluto material «insignificante», es una extensión de la exposición, parte de ella, y sirve para elaborar las biografías de los artistas, para constatar las relaciones entre ellos y los críticos, para conocer sus relaciones comerciales con las galerías, las emergentes o las consagradas, y las líneas directrices de estas últimas, en suma, es un material, en su conjunto, que nos da un conocimiento muy veraz sobre cómo se han desarrollado los acontecimientos que han ido tejiendo el entramado artístico de una época reciente. Sorprendentemente, a pesar de su evidente utilidad, se estudia muy poco. Es un material despreciado; de hecho, por poner un ejemplo, en un reciente libro sobre fuentes de la historia del arte en la época contemporánea se dice, en el capítulo dedicado a los catálogos, inventarios y otras fuentes documentales:

No podemos olvidar tampoco toda esa documentación de archivo que habría que situar a medio camino entre las fuentes puramente documentales y aquellas que Schlosser denomina literarias [...] inauguraciones, clausuras, concursos arquitectónicos o certámenes artísticos oficiales, concesión de premios y prebendas a los artistas, etc. [...] Mencionamos, por último, un tipo de literatura muy de actualidad que, pese a considerarse bibliografía, es tal la cantidad de información actualizada que contiene que la convierten en ayuda indispensable para el estudioso y el investigador. Nos referimos a los catálogos de exposiciones. *No los orientados a la promoción y venta de las obras expuestas*,<sup>4</sup> sino aquellas que se conciben como una verdadera puesta al día del asunto a tratar, aportando rigurosos estudios de especialistas, completas fichas catalográficas de las obras con su fotografía correspondiente de anexos documentales conteniendo repertorios de fuentes (cartas, fragmentos de diarios, documentos de archivo...) asociadas al tema.<sup>5</sup>

Y es verdad, las exposiciones temporales de hoy en día que organizan los museos, las grandes corporaciones bancarias, las empresariales o los centros de arte producen unos catálogos magníficos, en muchos casos todo el esfuerzo del dinero público sirve para poner en práctica una investigación importante, con textos de grandes firmas de críticos o pensadores de arte y una preciosa y elaboradísima puesta en escena de la obra, tanto en la muestra física, en las salas de exposición, como en la de papel, con el catálogo que la acompaña. Hoy en día —aunque no se sabe por cuanto tiempo— los catálogos de arte que se editan en estas instituciones son un material lujosísimo que recoge aportaciones dignas de consideración, una salida indiscutible para los trabajos de investigación, tanto de Historia del Arte como de Bellas Artes.

Sin embargo, está claro que, según la descripción de Laura Arias, solo tendrían utilidad los catálogos sistemáticos, monográficos o los razonados y críticos. Catálogos de un indudable valor de fuente pero que, forzosamente, se tendrían que componer utilizando, no solo artículos

<sup>3</sup> Pude comprobar su utilidad cuando trabajé en el proyecto de ARCODATA, dirigido por Francisco Calvo Serraller, un trabajo que quedó interrumpido pero que dio lugar a la *Enciclopedia del arte español del siglo xx*, con dos volúmenes: 1. *Artistas*; 2. *El Contexto* (Madrid, Mondadori, 1992). En ella colaboramos Paloma Alarcó, Matilde Martín, Ángeles Villalba, María Martín de Argila, Paloma Robles, Dolores Jiménez-Blanco, Sagrario Aznar, Elena Vozmediano, Javier Portús y yo misma. El hecho de que posteriormente trabajara como crítica de arte *freelance* durante la década de los años noventa, me proporcionó acceso a gran cantidad de documentación, que es la que ha servido para elaborar esta aportación.

<sup>4</sup> Se subraya esta frase en cursiva porque es la base de la argumentación posterior.

<sup>5</sup> ARIAS SERRANO, Laura. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2012, pp. 564-565.

previos, testimonios, cartas, documentos legales, sino que también tendrían que servirse de estos «restos» de exposiciones tan despreciados. He de decir que una buena parte de la información que se publicó en la *Enciclopedia del Arte Español del siglo XX*<sup>6</sup> venía de esa fuente, ya que partía de lo elaborado para ARCODATA, un proyecto de Ifema que quedó truncado hace años.<sup>7</sup>

Y es que tengo el convencimiento de que todo ese material, denostado por «comercial», hoy en día debería estar siendo archivado porque, en un futuro no muy lejano, va a ser una preciosa materia de estudio si queremos saber qué ha pasado en los últimos cincuenta años en España. Estoy de acuerdo con Guy Schaenen<sup>8</sup> cuando dice que si actualmente podemos reconstruir la historia del arte desde los años sesenta del siglo XX, y hasta la era Internet, es, en gran parte, gracias a las publicaciones pero también gracias a la ayuda indispensable de los catálogos, las tarjetas de invitación, los carteles y materiales diversos generados por ellas. La observación atenta de este material demuestra que para muchos artistas estos documentos son parte de su obra.<sup>9</sup>

De todas maneras esta contribución tiene sus limitaciones pues, a pesar de que realmente existe una escasa bibliografía sobre el tema, la que existe es suficientemente interesante como para que no se pueda abarcar toda su complejidad en este momento.<sup>10</sup> Por lo tanto el enfoque de este trabajo se ha dirigido hacia el planteamiento de un problema que hay que subsanar, a ilustrarlo con ejemplos y llamadas de atención, al tiempo que se subraya el permanente interés de los artistas contemporáneos por el catálogo y la forma de exponer la obra y difundirla.

Y esta problemática, además, es extraordinariamente interesante precisamente porque todo el sistema está en trance de un cambio espectacular, gracias a la difusión que nos facilita la red de Internet, los blog o las páginas Web, y los nuevos medios tecnológicos, los *iPad*,<sup>11</sup> los teléfonos móviles, que cada vez llegan con más aplicaciones, etc.

Uno de los problemas a la hora de estudiar estos materiales deriva de la incongruencia en la utilización de la palabra «catálogo» para denominar este tipo de materiales, pues si partimos del origen de la palabra, vemos que esta sugiere una especie de «inventario». Proviene de la palabra latina *catalogus* que, a su vez, proviene del griego *κατάλογος*, que significa lista, registro. De ahí que, el *Diccionario de la Real Academia Española* defina la palabra como «relación ordenada en la que se incluyen o describen de forma individual libros, documentos, personas, objetos, etc., que están relacionados entre sí». Y qué poco se diferencia del «inventario», es decir, del «asiento de los bienes y demás cosas pertenecientes a una persona o comunidad, hecho con orden y precisión». Así, para nuestra desgracia, el catálogo de arte se iguala los

<sup>6</sup> Véase nota 3.

<sup>7</sup> SAMANIEGO, Fernando. «Cultura no participa en la base de datos Arcodata», *El País*, Madrid, 15 de febrero de 1992. [http://elpais.com/diario/1992/02/15/cultura/698108402\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1992/02/15/cultura/698108402_850215.html) [Consulta: 01/12/2012].

<sup>8</sup> SCHAENEN, Guy. «Passation de pouvoir», en dossier *Du catalogue* en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (56/57) París, Centre Georges Pompidou, verano-otoño 1996, p. 120.

<sup>9</sup> Esta afirmación se pudo constatar recientemente en la presentación del «catálogo» de la exposición del artista Raúl Gómez Valverde, *Raúl quiere que seas críticamente feliz. Raúl Gómez Valverde* (Madrid, Centro de Arte Complutense, 2012) en la que defendió que era una parte más de la exposición, no lo consideraba un catálogo (aunque en él perviven características propias del catálogo) sino un libro y, por ese motivo, llevaba un título diferente: *Raúl Gómez Valverde. Llego muy alto / I can reach very high*, Madrid, Universidad Complutense, 2012.

<sup>10</sup> Referencia obligada serían los siguientes libros: *I Cataloghi delle Esposizioni. Atti del terzo Convegno europeo delle Biblioteche d'Arte (IFLA)*, Florencia, Casalini libri, 1989; DELAIGLE, Francine. *Les Catalogues d'exposition*, París, Centre Georges Pompidou, 1991. Y el dossier, antes citado, *Du catalogue* en *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* (56/57) París, Centre Georges Pompidou, verano-otoño 1996.

<sup>11</sup> COLLERA, Virginia. «Un ilustrador en una app metido», *El País*, 07/12/2012 <http://blogs.elpais.com/storyboard/2012/12/jose-manuel-hortelano.html> [Consulta: 07/12/2012]

catálogos de corbatas, lavadoras, muebles, coches, etc., cuando hace tiempo que dejó de ser un mero listado con precios para pasar a ser algo más cercano al libro. Debido a esta paradoja, a partir de 2008, es difícil convencer al registro del ISBN para que asigne un número a estas publicaciones, porque la palabra «catálogo» está asociada a los documentos excluidos del registro, porque reúnen las siguientes características:

Material impreso, o en otros soportes, de carácter temporal, como catálogos de librerías y editoriales, catálogos comerciales y publicitarios, folletos turísticos, cancioneros, folletos y programas deportivos, cinematográficos, escolares, políticos, teatrales, actos culturales, de fiestas, conmemorativos, de conciertos, etc., listas de precios y todo material publicitario o propagandístico.<sup>12</sup>

Es una de las razones por las que las actividades de los investigadores en Bellas Artes tienen enormes dificultades para justificarse,<sup>13</sup> pues de nada sirve argumentar que las exposiciones son el resultado de un trabajo previo de investigación plástica y conceptual que queda recogido en ese ejemplar monográfico llamado «catálogo», incluso aunque llegue avalado por textos de presentación y estudios de expertos y tenga formato de libro.

El catálogo de arte, tal como lo conocemos hoy en día, lleva una vida relativamente corta si su existencia la comparamos con la Historia del Arte en general, pues hasta bien entrado el siglo xx, no se instaura la costumbre de hacer catálogos en papel de las exposiciones más sobresalientes.

Inicialmente las exposiciones, sobre todo las comerciales, no constaban más que de un listado de obras, con las características técnicas, y los precios. Poco a poco se fueron introduciendo las fotografías en blanco y negro, pues las fotografías en color eran demasiado caras y menos fiables. En determinados casos, tanto en catálogos como en libros, sí se recurría a la fotografía en color: esta se imprimía aparte y se pegaba posteriormente. Esto ocurría incluso en los años cincuenta del siglo xx.

El abaratamiento de los costes de la impresión a cuatro colores a partir de los años sesenta del siglo pasado fue lo que introdujo cambios sustanciales en los materiales de documentación que acompañaban a las exposiciones. Así, a partir de entonces, los catálogos de exposiciones temporales de los museos acabaron siendo más detallados que los catálogos de las exposiciones permanentes.

Y hoy en día, cuando los catálogos de los grandes museos resultan ser casi siempre lujosísimos y sobre todo caros, se está planteando la idea de publicar solo «bajo demanda», es decir, solo según los pedidos y el interés del público, y poner el resto en Internet, para consulta libre *on-line*. Así lo hace el MOMA de Nueva York,<sup>14</sup> el IVAM de Valencia<sup>15</sup> o lo hizo, puntualmen-

---

<sup>12</sup> El Real Decreto 2063/2008 del Ministerio de Cultura sobre el ISBN, publicado en el *BOE* número 10, del 12 de enero de 2009 (<http://agenciaisbn.es/web/faq.php#publicaciones>) [Consulta 07/12/2012].

<sup>13</sup> Para la carrera académica esta situación es nefasta pues no solo se trata de que las exposiciones no van a ser consideradas como tareas investigadoras, sino que no se tendrán en cuenta las que no tengan catálogo y si el catálogo no tiene ISBN, por muy interesante o voluminoso que sea no será considerado más que un mero «folleto» (obra impresa, no periódica, de reducido número de hojas).

<sup>14</sup> El Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MOMA) <http://www.moma.org/explore/mobile/momabooks> [Consulta 07/12/2012].

<sup>15</sup> «Sin renunciar en absoluto a la línea de ediciones impresas de calidad, el IVAM, con la firme voluntad de caminar al ritmo de nuestro tiempo, pone sus publicaciones al alcance de todos en su web, con la edición completa de cada catálogo en un entorno intuitivo y con descarga gratuita en PDF por el usuario». <http://www.ivam.es/publications/online> [Consulta 07/12/2012].

te, el Museo del Prado con el catálogo sobre la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*,<sup>16</sup> aunque ahora haya desaparecido de Internet.

Pero no solamente va a ocurrir con los catálogos de las exposiciones temporales, ocurrirá con los catálogos razonados de las colecciones. Para ejemplo, el de la Colección de Salvador Dalí, que ya se ha puesto en línea con las obras comprendidas entre 1919 y 1983.<sup>17</sup>

A pesar de las primeras reticencias para ofrecer este tipo de documentos en formato digital, parece que poco a poco se comienzan a ver sus ventajas<sup>18</sup> pues facilitan el acceso a los contenidos culturales, además de abaratar costes para todos, editores y usuarios.

Hay muchos aspectos que se pueden tener en cuenta a la hora de analizar las características de este tipo de materiales. Ante todo tenemos que reconocer que la principal cualidad de un catálogo de arte es que perdura después de que la exposición ha finalizado. Se puede convertir en recuerdo de lo que hemos visto, en fetiche de colección o en objeto de estudio posterior aprovechando los escritos de los investigadores que publican en él.

*A priori*, la importancia de acceder a la estructura visual de un catálogo es que supone la misma apreciación de la obra de arte expuesta, por eso, en la disposición de imágenes y texto, se ha ido cuidando cada vez más el papel, la tipografía, la disposición de las imágenes, el diseño, etc. Los catálogos hoy en día resultan obras de referencia, hasta el extremo de que algunos de ellos se presentan como verdaderas obras de arte.

Y sin embargo, a pesar de su importancia, no puede sustituir nunca a la exposición, a la contemplación directa del objeto, porque su representación es dudosa: supone una lectura lineal frente a la múltiple mirada que posibilita el objeto expuesto en el espacio y supone igualmente una dudosa representación fotográfica de la imagen real. Puede ser algo efímero y superficial, creado como reclamo turístico o comercial, pero también una exigente publicación que suponga una novedad en la catalogación, interpretación o en la restauración.

La diferencia entre el catálogo y el libro, originariamente, es que el primero procede del mundo de los marchantes, solo interesados en el listado de obras y el precio, pero todo empezó a cambiar en el momento en que algunos marchantes, como por ejemplo Ambroise Vollard, seguido de Kahnweiler, comenzaron a ejercer una actividad editorial en la que mezclaban literatura e imagen, juntando a escritores con artistas plásticos en una simbiosis extraordinariamente productiva.

Pero realmente, como dice Schraenen,<sup>19</sup> hasta principios de los años cincuenta del siglo pasado el catálogo, según la estricta acepción del término, respondía a un esquema dado: una introducción, un texto analítico, una lista de las obras expuestas (con fechas, dimensiones, soportes y materiales) reproducciones de la misma y, además, añadían una biografía del artista. Se trataba de repertorios iconográficos, documentales y prácticos. Estos catálogos reflejaban la manera de exponer de una época en la cual las exposiciones ofrecían invariablemente al público una suerte de dibujos, pinturas o esculturas realizadas en un periodo, generalmente reciente, de la producción de un artista pero no formaban necesariamente un conjunto conceptual tal como lo entendemos hoy en día. Las formas artísticas estaban claramente definidas

<sup>16</sup> Catálogo exposición *Picasso. Tradición y vanguardia* (comisarios Carmen Giménez y Francisco Calvo Serraller), Madrid, Museo del Prado-Museo Reina Sofía, 2006.

<sup>17</sup> [http://www.salvador-dali.org/cataleg\\_raonat/introduccio.html?lang=es](http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/introduccio.html?lang=es) [Consultada 07/12/2012].

<sup>18</sup> <http://www.comunicacion-cultural.com/2010/09/22/el-futuro-digital-de-los-catalogos-de-arte> [Consulta 07/12/2012].

<sup>19</sup> SCHAENEN, 1996, p. 120.

y el aspecto visual de los catálogos escapaba, salvo raras excepciones, a toda investigación estética, salvo a la moda gráfica. Hasta entonces, es decir, hasta los años cincuenta, el catálogo era enteramente realizado por los organizadores de las exposiciones, galerías o museos y los ejemplares consagrados a la exposición de un cubista, un impresionista, un abstracto geométrico o un abstracto lírico no se diferenciaban esencialmente los unos de los otros.

También hubo editoriales especializadas en libros de arte que fueron referencia, como los libros de SKIRA, una editorial fundada en Lausana en 1928 por Albert Skira y especializada en libros de Arte, aunque casi inmediatamente se transfirió a Ginebra, donde estuvo por más de sesenta años. A partir de 1996 pasó a Milán, integrándose en el grupo italiano Mondadori Electa. Esta editorial fue la primera en realizar impresiones a color con una buena calidad técnica, entre las que se encuentran la edición de las *Metamorfosis* de Ovidio ilustradas por Picasso o las *Poesías* de Mallarmé ilustradas por Matisse.

Una de las particularidades de la casa SKIRA es que publicaba ella misma sus obras en diferentes lenguas con cinco líneas editoriales: en italiano con la distribución de Rizzoli; en inglés con la de Rizzoli-Nueva York y Tandom House; en español con la distribución de Gustavo Gili, de Barcelona; en francés con la distribución de Flammarion y en el resto del mundo Thames & Hudson.

Pues bien, SKIRA, que realizó los catálogos razonados de Gauguin, de Fontana, de Mondrian, Le Corbusier o Eduard Vuillard, entre otros, fue el modelo que utilizó Max Aub a la hora de elaborar su mítica novela *Jusep Torres Campalans*, estructurada como una monografía de arte, con un prólogo, unos agradecimientos, unos anales, unas notas críticas, la biografía del artista, una entrevista personal, un cuaderno de artista (el cuaderno «verde») y hasta un catálogo de obras (con dibujos hechos, en realidad, por el propio Max Aub). Naturalmente la edición fue cuidada en las tres primeras ediciones, la mexicana, del año 1958, la francesa, del año 1961 y la norteamericana de 1962, no así en las ediciones españolas de bolsillo, que son posteriores.<sup>20</sup> Esto quiere decir que el escritor se basó en un formato estereotipado para escribir sobre Arte que debería dar que pensar.

Después, el arte fue evolucionando hacia formas más diversificadas, los artistas fueron transgrediendo las barreras establecidas hasta entonces y pasaron a tomar parte en la elaboración de los catálogos o incluso a concebirlos enteramente. Elegirán los papeles, las paginaciones, los formatos más próximos a su sensibilidad, más adecuados al objeto y a imponer su personalidad en las cubiertas. En algunos casos los catálogos, carteles o invitaciones, como en los casos modélicos de Martin Kippenberger, Niele Toroni o Lawrence Weiner serán objetos de colección. Y habrá artistas que, incluso, se decanten por publicar un «libro de artista» en vez de un catálogo.

Los convencionalismos que se repiten en unos y otros, como normas no escritas, han sido discutidos por algunos artistas de maneras muy variadas: mediante los mencionados «libros de artista», manipulando la información, creando críticos ficticios o negándose a explicar la obra o a que la expliquen otros (es el caso de Juan Muñoz, Dan Graham, Fontcuberta...). Si a esta crítica se añaden los avances tecnológicos relacionados con la facilidad de incorporar material audiovisual diverso y los archivos de los propios artistas a la red de Internet, tenemos que

---

<sup>20</sup> Está entregada, y pendiente de publicación, la edición crítica de esta novela de Max Aub a cargo de Dolores Fernández dentro de la colección de Obras Completas de Max Aub que dirige Juan Oleza, catedrático de la Universidad de Valencia. Esta edición irá en el último volumen, siendo acompañada por *Luis Álvarez Petreña* y *Juego de Cartas*.

sospechar que estamos asistiendo a un cambio fundamental en las costumbres de difusión del material artístico generado por los artistas, que ya no se supedita a las exposiciones temporales y que estas costumbres han de responder a otras reglas que están por formular.

Pero volviendo a los catálogos, deberíamos añadir que también la estética es convencional. A partir de los años treinta, los grafistas suizos, entre los que destaca Ernst Keller, adoptan una línea que marcará una etapa importante en la maduración del pensamiento tipográfico. Su trabajo es uno de los fenómenos más significativos en la historia de la posteridad inmediata de las vanguardias. De hecho es uno de los autores del estilo tipográfico internacional de la Escuela suiza que tanta influencia tuvo a partir de los años cincuenta del siglo xx y que todavía la tiene. A partir de entonces la información se basa en la claridad, la legibilidad y la objetividad. Este uso de la tipografía refleja el espíritu progresista de una época en la cual la tipografía pasó a ser un elemento principal.

Y junto con la tipografía, la disposición de las reproducciones que son sistemáticamente presentadas en *Belle page* (página de la derecha) la página de la izquierda reservada al texto. Esta disposición da fluidez a la percepción del contenido del catálogo.<sup>21</sup>

Y las portadas. Si en un momento dado la firma del artista era tan importante que era lo más significativo en la presentación del catálogo, posteriormente fue desapareciendo, pero se mantuvieron las reminiscencias originales al situar el nombre del artista en lugar preeminente, con grandes caracteres. Esa diferencia con el libro poco a poco ha ido desapareciendo, pues pasaron a tener título específico las exposiciones colectivas sujetas a un tema o proyecto común. Y eso ha ido traspasándose a las exposiciones individuales en el momento en que los artistas han ido dándose cuenta, instintivamente, de que lo coherente es trabajar por proyectos.<sup>22</sup> Ahora mismo en los catálogos de exposiciones individuales pervive la antigua costumbre de escribir el nombre del artista en portada con la tendencia a incorporar el título del proyecto concreto, es decir, que el artista es consciente de que la exposición responde a una idea, un relato, un argumento concreto y temporal.

Otro punto significativo de los catálogos son las biografías. En los catálogos «de mano» o folletos de exposiciones de galerías se suele incluir una historia de vida referida exclusivamente a la actividad artística profesional, cada vez más escueta en lo que se refiere a datos personales, apenas la fecha y el lugar de nacimiento y, seguidamente, las exposiciones individuales, las exposiciones colectivas, los premios en certámenes y los centros que coleccionan obras anteriores del artista. El esquema se complica cuando lo que hay que relacionar son *performances*, acciones, video-instalaciones, conciertos de arte sonoro o similares. Y lo mismo ocurre a la hora de definir el tipo de actividad. Si hasta hace muy poco era común hablar de pintores, escultores, «videoartistas», artistas experimentales [...] hoy en día la mayoría se siente más cómodo con la denominación «artista visual», que se corresponde con el concepto de «cultura visual» en el que estamos inmersos en la actualidad. No obstante, el esquema usual de la biografía se mantiene, aunque, en centros oficiales, tratándose de certámenes por poner un ejemplo, podemos contar con que se incluyan algunos datos más, como estancias en el extranjero por medio de becas o subvenciones, estudios o talleres con artistas de prestigio, etc. Así que, efectivamente, aunque

<sup>21</sup> JUBERT, Roxane. «Entre voir et lire», en dossier *Du catalogue...*, 1996, pp. 40-41.

<sup>22</sup> Sobre proyectos plásticos o visuales tampoco existe bibliografía, las referencias son de Arquitectura o Diseño. Véase FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores. «Contextos y proyectos en la escena del arte actual en España» en *Referentes pictóricos en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Testimonios 11*, Madrid, Universidad Complutense, 2012, pp. 11-28.

en lo fundamental el esquema se ha mantenido, a lo largo de los años hemos de constatar que en los últimos tiempos se ha ido profesionalizando pues no en vano recordamos catálogos de apenas una década en los que se mencionaban los viajes al extranjero como méritos, aunque fueran turísticos, y no se especificaban, tan exhaustivamente como ahora, los datos básicos de las exposiciones. De mencionar únicamente la ciudad o el país y, en todo caso, el año, se ha pasado a detallar el lugar, indicando exactamente la galería, el centro de arte, el museo [...] Datos, en suma, que se pueden comprobar, que son verificables.

Los textos críticos tienen una casuística muy compleja y una bibliografía extensa, tanto por la recopilación de artículos de críticos de todo tipo, y desde sus orígenes, como por la historia, la teoría y la praxis.<sup>23</sup> Sin entrar ahora en las consideraciones que merecen estos escritos, la modalidad también ha ido ciertamente cambiando, pues las aportaciones críticas, hoy en día, han de ser acordes con la exposición que se trata en cada caso. Ya no tiene ningún sentido repetir en cada muestra textos anteriores, aunque se trate de firmas de prestigio. Por poner un ejemplo de estas características, los catálogos de Juan Manuel Díaz-Caneja reproducían, sistemáticamente, entre otros, un discurso de 1964 de su íntimo amigo, el poeta exiliado José Herrera Petere, pronunciado en París en el momento en que los dos amigos se reencontraron después de muchos años de separación, a causa del exilio ginebrino de uno y la prohibición franquista de abandonar el territorio español del otro.

Y el caso de Caneja y de José Herrera Petere es muy especial, porque aquí lo que entra en juego son relaciones de amistad, políticas y de resistencia antifranquista, pero me sirve para introducir otro aspecto que también ha sido significativo en los catálogos de muchos artistas en el siglo xx y que ahora está en desuso, como son las fotografías del artista con otro colega mucho más famoso y reconocido. Ocurría expresamente con los artistas españoles que viajaban a París y acudían a ver a Picasso, especialmente después de la Guerra Civil española. Una fotografía con el genio de la vanguardia en aquellos momentos era la mejor tarjeta de presentación. No había escuela que igualara la categoría que infundía estar junto a él. Esto lo sabía muy bien Max Aub, pues igualmente su pintor ficticio aparece retratado en la novela junto al malagueño, una manipulación —o un montaje— realizada por Renau para la ocasión, a partir de una fotografía real hecha por Vidal Ventosa en 1906, en Barcelona, y en la que aparecen retratados Fernanda Olivier, Picasso y Ramón Reventós.

Pues bien, hay fotografías de Picasso con Miró, que suelen aparecer en muchos de los catálogos de este último, un hecho que se repite, en general, en los de otros artistas de la Escuela de París. No creo que se haya dado en la historia del arte otro caso como este, es decir, ningún artista de la época o posterior ha sido el faro que significó Picasso para los españoles exiliados.<sup>24</sup> Como decía Mercedes Guillén, la esposa de Baltasar Lobo «Picasso nos abrió las puertas de un mundo por hacer donde cada uno de nosotros podía encontrar su camino, despojarse de tanto arte muerto, de tanta cosa muerta».<sup>25</sup>

Picasso era un puerto, un amarre seguro en medio de la incertidumbre, no solo plástica, también política. Solo estar con él, fotografiarse con él, era suficiente para participar de su

<sup>23</sup> A nivel divulgativo y generalista, véase GUASCH, Anna María. *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Serbal, 2003.

<sup>24</sup> El tema lo he tratado en otras ocasiones en relación con el exilio artístico republicano: FERNÁNDEZ, Dolores. «Complejidad del exilio artístico en Francia», *Migraciones & Exilios*, 6, (Madrid), diciembre, (2005), pp. 23-42. Se puede ver íntegro en la página de AEMIC: <http://www.aemic.org> y en Dialnet.

<sup>25</sup> GUILLÉM, M. *Picasso*, Madrid, Siglo xx, 1975, p. 36.

genio. Así fue la relación de los artistas que vivían en París: Julio González, Francisco Boses, Manuel Colmeiro, Hernando Viñes, Pedro Flores, Antoni Clavé, Ginés Parra, Apelles Fenosa, Baltasar Lobo, Manuel Ángeles Ortiz, Ismael de la Serna, Orlando Pelayo, Joaquín Peinado, Oscar Domínguez o Luís Fernández, fueran o no perseguidos por Franco. Picasso era una referencia obligada para todos los artistas españoles que querían salir adelante en un país que, durante la guerra y después de ella, no presentaba facilidades, como decía Mercedes Guillén:

Acercarse a Picasso era para los españoles el remedio supremo en aquella soledad, en aquella situación no solo de abandono, de desprecio también. Una necesidad y a la vez un orgullo, su gran orgullo. No era extraño ante la desconfianza de esta pregunta: '¿Español?', -Sí, como Picasso. Español como él.<sup>26</sup>

Así, las vidas de los artistas que se refugiaron en París están ligadas a la relación que mantuvieron con Picasso.

A los españoles que residían desde antes en Francia y que frecuentaban a Picasso, como Ángeles Ortiz, Fenosa, Parra, Armengot, Flores, La Serna, Peinado, Boses, Viñes y otros, se les consideraba verdaderos privilegiados. Es más, Mercedes Guillén llega a decir que para muchos pintores y escultores que formaban las tertulias del Select, del Dôme, de la Rotonde, alejarse de París era alejarse de Picasso y renunciar a Picasso renunciar a vivir en nuestro siglo.<sup>27</sup>

No hace falta decir que este caso no se ha vuelto a repetir y que, aunque haya ejemplos similares en los que el artista famoso, ya instalado, juega un extraordinario papel aglutinador de creatividad, como puede ser Andy Warhol, especialmente en la época de *The Factory*, en Nueva York, y aunque la amistad con Basquiat, por ejemplo, también fuera importantísima para este último, el caso de Picasso es espectacular y ahora mismo no creo que haya ningún artista tan carismático que actúe con aquella generosidad.

El caso relatado, sin embargo, no es más que el más llamativo de los ejemplos de retratos de artistas como colectivo, pues podemos recordar muchas otras fotografías de grupo de los catálogos, por ejemplo las de El Paso en España en el año 1957 o, más recientemente, en los años ochenta del siglo pasado, las de la transvanguardia italiana (Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola De María, Mimmo Paladino...) o los jóvenes salvajes alemanes (Michael Werner, Detlev Gretenkort, Per Kirkeby, A. R. Penck, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Jörg Immendorff...)<sup>28</sup> Todas estas fotografías ponen de manifiesto la manera de comportarse en el mundo del arte, por redes, círculos: de amistad, de intereses comunes, de apoyos... Y junto a las fotografías de los artistas con sus iguales o con los mitos del momento, los autorretratos, que también han ido cayendo en desuso paulatinamente y cuya imagen entra dentro de la evolución de la imagen del artista, desde sus inicios hasta el día de hoy.

Pero volviendo a las características de los catálogos que han sido importantes en el último siglo podemos poner algunos ejemplos.

En cuanto al diseño, los catálogos oscilan entre el rigor del diseño suizo y la libertad rupturista. Por poner dos ejemplos, el catálogo de *El Lissitzky* para la exposición 1º *Russische Kunstausstellung* en el Stedelijk Museum en 1922 y el de *Joan Miró, Margrit Linck, Oscar Kalvit* (Berna, Kunsthalle) de 1949, que son modélicos y que han sido copiados posteriormente.

<sup>26</sup> GUILLÉM, 1975, p. 37.

<sup>27</sup> GUILLÉM, 1975, pp. 38-39.

<sup>28</sup> Como ejemplo los retratos de grupo que se reproducen en el divulgativo libro de HONNEF, Klaus. *Arte Contemporáneo*, Colonia, Taschen, 1993, pp. 62 y 89.

Y otro caso: En 1969 Siegfried Gohr, que sería director del Museo Ludwig de Colonia entre 1984 y 1991, se encontró con un catálogo espectacular, era de una exposición del artista Wolf Vostell en el Wallraf-Richarz Museum de Colonia y le llamó poderosamente la atención pues utilizaba materiales como el plástico y el metal además de papeles muy diversos. Aquel libro fue importante en Alemania porque dio lugar a la idea del catálogo como «libro-objeto», una suerte de obra de arte múltiple. Fue la experiencia que aprovecharía Gohr posteriormente para profundizar en la línea de diseño de las publicaciones propias de la institución a la que pertenecía.<sup>29</sup>

Y este paso, relatado por Gohr, es el que nos introduce en los libros de artista que tienen una larguísima trayectoria, pues hay quien considera su origen en los huesos tallados en la prehistoria, las tablillas babilónicas, los papiros egipcios, los libros de oración tibetanos o los códices cristianos, como el Codex de Kells o el Beato de Liébana. Pero los libros de artista hoy en día tienen una libertad absoluta y sus posibilidades son amplísimas. En un mismo libro se pueden unir la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores, como el CD-ROM o el vídeo. Se puede ver, tocar, hojear, manipular y sentir.

Los materiales utilizados en un libro de artista pueden ser también de todo tipo como el cartón o la cartulina pero también el metacrilato, la madera, el latón, la pizarra, el bronce... se pueden emplear todas las técnicas artísticas posibles, desde el óleo, la acuarela o la infografía, el aguafuerte o la *electrografía*. Este carácter interdisciplinar le permite convertirse en poesía visual, *happening*, soporte subversivo o en escultura móvil y llega un momento en que ya nada tiene que ver con el libro propiamente dicho.

Es el caso de Richard Long, creador de libros de artista en el estricto sentido del término, quien concibe la mayor parte de los catálogos él mismo o con un comisario de exposición que colabora con él. En la publicación de *Walking in Circles* (Londres, Hayward Gallery & The South Bank Center, 1991) o *River to Tiver* (París, ARC/MAMVP, 1993), reúne obras fotográficas y textuales de la instalación en un catálogo de forma generalmente horizontal, ligado a la visión del paisaje, que es fundamento de su obra, con una tipografía que le es propia.

Pero estos documentos, es decir, estos documentos artísticos en papel, a veces guardan la memoria de manifestaciones que jamás han existido, como el caso del *Festival de Fort Bayard*, de 1967,<sup>30</sup> un catálogo y una serie de carteles relatando exposiciones, proyecciones filmográficas y acciones de, entre otros, Gianni Bertini, Henri Chopin, Serge Beguier, Antonio Berni, Julien Blaine o Gil Wolman. Ninguna de estas actividades fueron posibles más que en la imaginación de los protagonistas<sup>31</sup> que, durante el verano de aquel año estuvieron inventando distintas acciones y, de ahí, surgió este folleto.<sup>32</sup>

Pero todo esto podría haber cambiado radicalmente mucho antes pues, si seguimos someramente la lenta génesis del catálogo a lo largo de los siglos, vemos que parte de sus orígenes

<sup>29</sup> GOHR, Siegfried. «Stratégie du catalogue et signatres artistiques», en *Du catalogue... op. cit.* p. 59.

<sup>30</sup> SOFTNESS, Sara. «The Festival at Fort Boyard» (25/05/2012) en *General Modern at Beinecke*. <http://beineckegenmod.wordpress.com/2012/05/25/the-festival-at-fort-boyard/> [Consulta 07/12/2012].

<sup>31</sup> SCHAENEN, 1996, p. 120.

<sup>32</sup> Casualmente, uno de los Proyectos Fin de Master en la Facultad de Bellas Artes de Madrid en septiembre de 2012, presentado por el artista y alumno Albert Corbí, consistió en una especie de «catálogo» de propuestas concebido como «novela» que tituló *Acumulación, 01 (novela)*, un trabajo muy interesante que le situaba muy cerca, seguramente sin proponérselo, del folleto del *Festival de Fort Bayard* y, en otro nivel, de la novela *Jusep Torres Campalans*.

están en la catalogación de las colecciones reales y de las pinturas de gabinete. De hecho puede ser que el modelo de clasificación de los gabinetes de arte y de curiosidades según los materiales de los objetos, se investigue ya en la Historia natural de Plinio (Libros XXXIII-XXXVII).<sup>33</sup>

Especialmente significativo es el caso de la serie de pinturas que realizó David Teniers el Joven sobre la colección del Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Bruselas. Unos cuadros de gabinete que eran verdaderos catálogos de pinturas pues en realidad el pintor no mostraba salones reales sino ficticios, acumulando muchas obras de arte que, realmente, estaban en lugares diversos.

Pero lo más interesante es que, en su afán por divulgar las colecciones del archiduque, el artista dirigió la publicación, en 1660, del libro *Teatrum Pictorium*, que es un catálogo de las obras de la colección del archiduque.<sup>34</sup>

Fue el primer libro en su género, tal como hoy se conocen los catálogos de arte, pues incluía descripciones y reproducciones grabadas de más de doscientos cuadros. Las copias que hizo Teniers luego fueron empleadas como modelo por los grabadores.

Pero el hecho es que ya en los cuadros de gabinete de David Teniers estaba el germen de lo falso, que ha atraído a otros artistas posteriores y cuyo exponente más significativo lo encontramos en la novela de Georges Perec, *Un cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau*, publicado en 1979.<sup>35</sup>

Un artista que ha cuestionado las relaciones tradicionales entre el objeto de arte y los sistemas de presentación y recepción acercándose extraordinariamente a la exposición de los antiguos gabinetes es Marcel Broodthaers, quien, entre 1970 y 1976, fecha de su muerte, trabajó tanto en libros como en filmes y especialmente en instalaciones sobre el mismo tema. Significativa es la instalación titulada *Der Adler won Oligozän his Heute* que organizó en la Kunsthalle de Düsseldorf en 1972. El papel del artista se limitaba a la selección de objetos, a su museografía y a la puesta en escena, pues, al lado de cada objeto, ponía un cartel conteniendo un número y la frase: «Ceci n'est pas un objet d'art» en francés, inglés y alemán. Su propósito era el de distribuir las imágenes según jerarquías inversas que rompieran deliberadamente con el estancamiento de los géneros, estilos y funciones que la institución museal impone. Se ignora si Brodthaers conocía la *Mnemosyne* de Aby Warburg. Es poco probable, los cuadros conservados en el Instituto Warburg de Londres no habían tenido el interés que ahora mismo despiertan. En todo caso, Warburg ha procedido exactamente como Broodthaers, llamando la atención sobre los mitos fundacionales y sobre el inconsciente colectivo.<sup>36</sup>

En 2007 Claude Rutault recolocó la exposición permanente del Museo de Bellas Artes de Brest como los antiguos gabinetes, acumulando los cuadros en una pared pero, de tal manera que se origina una línea blanca entre ellos que es el vacío, precisamente, la intervención de Rutault.

<sup>33</sup> RECHT, Roland. «La mise en ordre», en dossier *Du catalogue... op. cit.* p. 24.

<sup>34</sup> David Teniers el Joven, *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Bruselas*, 1651, Viena, Kunsthistorisches Museum; David Teniers el Joven, *El Archiduque Leopoldo Guillermo en su Galería de Bruselas*, 1647-51. Museo del Prado: *Frontispicio del Teatrum pictorarum*.

<sup>35</sup> Traducido al español por Menene Gras Balaguer con el título *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, Anagrama, 2008. El cuadro estuvo presente en la exposición que sobre Georges Perec se celebró en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid, en 2012.

<sup>36</sup> En la misma línea la exposición *El retorno de lo imaginario. Realismos entre el XIX y XXI* que se celebró en el Museo Reina Sofía entre el 20 de mayo y el 30 de agosto de 2010. Comisario: Juan Luis Moraza, <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2010/dos-lecturas.html> [Consulta: 07/12/2012].

Y, más recientemente, en 2009, Isidoro Valcárcel Medina realizó una instalación en el Museo Reina Sofía con toda su obra dispuesta como en un gabinete, al que llamó *Proyecto para una retrospectiva. III Centenario de la última exposición en el claustro de la Annunziata de Florencia* (Museo Reina Sofía, *Otoño 2009*). Duró solo tres días, del 1 al 3 de octubre, el mismo tiempo que la supuesta exposición florentina realizada por el Príncipe de Toscana, coleccionista, mecenas y promotor de la pintura. Aquella mítica muestra tuvo lugar en 1709 y se llegaron a mostrar 250 cuadros de colecciones florentinas en el claustro de la Annunziata. Fue tan grandiosa que su recuerdo perduró durante largo tiempo y, por ese motivo, Valcárcel Medina rememoraba el mismo aire y espíritu de aquella exposición italiana que duró lo mismo que la suya y en la cual, por necesidades de espacio, se colocaron piezas a razón de ocho o diez en cada luneto del muro ciego del claustro.

En estos momentos a lo que estamos asistiendo es al final de una época. Se podría decir que el futuro ya es presente y que la red ya ha cambiado el arte de forma significativa.<sup>37</sup> Todo está evolucionando y puede evolucionar más todavía. La sustitución a los costosos catálogos de arte tampoco es económica pues los museos, los artistas, las galerías, están obligados a mantener una sofisticada Web en Internet y a mantenerla. Y no una Web cualquiera pues, junto a las reglas universales de este tipo de «páginas» (claridad, fácil acceso y manipulación intuitiva) es obligado que la estética sea exclusiva, adecuada, e institucionalmente acorde con la obra que se representa. Y el esquema de las Web de los artistas no varía de los tradicionales catálogos de los que hemos hablado. Las obras «subidas» al espacio en Internet se pueden ver individualmente, no se contemplan las vistas generales de las exposiciones, en ocasiones están protegidas contra la piratería, pero siempre están vinculadas a la ficha técnica completa. Igualmente las biografías de los artistas se refieren al currículo artístico, con enumeración de las exposiciones, y, a la vez, se incluye la bibliografía o textos críticos referidos al artista o la obra. Los ejemplos son tantos como creadores, no están todos, pero sí una gran parte de ellos, y no hace falta más que escribir su nombre en el buscador de Google para acceder al «sitio» oficial.<sup>38</sup>

Así que nos encontramos con que es previsible suponer que todos estos testimonios de papel van a ir desapareciendo y, con ellos, la única manera de recomponer las versiones oficiales de las biografías que los artistas se construyen al cabo del tiempo. Cuanto más famosos, más exposiciones importantes y, por tanto, la limpieza en el historial es obligada, las primeras muestras dejan de figurar en su curriculum profesional, al igual que las relaciones artísticas iniciales. Y es sorprendente las sorpresas que nos darían estos documentos vistos con la perspectiva del tiempo, como, por ejemplo, el folleto de una exposición de Muntadas —posiblemente el artista español vivo más respetado tanto en España como internacionalmente— en la Sala de Exposiciones del republicano Ateneo Madrileño en la temporada 1970-71, una sala que hoy en día es prácticamente irrelevante y que con seguridad ha desaparecido de sus listados de exposiciones. La Web, por otro lado, tiene una facilidad mayor, si cabe, para hacer desaparecer los datos de los «sitios» oficiales pero, al mismo tiempo, podemos encontrarnos con que los datos borrados en un lugar pueden aparecer en otro. Así, por ejemplo, si buscamos un poco, podemos completar la verdadera historia de Santiago Sierra, quien, en sus inicios, solía

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, Margarita. *Cómo la Red ha cambiado el arte*, Asturias, Trea, 2012.

<sup>38</sup> Pero se pueden dar algunos ejemplos: Mateo Maté (<http://www.mateomate.com>); Oscar Seco (<http://www.oscarseco.com>); Yesica Stockholder (<http://www.jessicastockholder.info>); Santiago Sierra ([http://www.santiago-sierra.com/index\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php)) Rebeca Horn (<http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html>), todos ellos consultados 07/12/2012.

exponer con dos colegas, Almut Linde y Manuel Ludueña, que ahora mismo no figuran en su Web. Y es que esa relación sí aparece en los currícula de Almut Linde, que sigue valorando las exposiciones realizadas como colectivo entre 1988 y 1995.<sup>39</sup> No hay más que buscar a través de Google y navegar por la red un poco para completar datos o desmontar biografías maqui-lladas. Posiblemente sea la venganza de un medio tan incontrolable como es la red de Internet demostrándonos que, a pesar de todo, no es tan evanescente como parece.

Lo que queda por hacer, entonces, sería hacer un esfuerzo por actualizar los términos, ajustar con propiedad las denominaciones, clasificar, con cierto sistema, el material «de papel», valorarlo en nuestros estudios y lograr que otros especialistas lo valoren. Y al mismo tiempo, estar alerta para conocer las ventajas e inconvenientes de los nuevos medios que se están introduciendo en la manera de difundir la creación actual de nuestros artistas. Porque todo ello es esencial para el estudio de las redes de proyección y circulación del arte de los siglos xx y xxi.

---

<sup>39</sup> Véase <http://rahncontemporary.com/rahn/artists/almut-linde#cv> [Consulta 01/01/2013].



II  
REDES DE INVESTIGACIÓN  
Y ESTUDIO DEL ARTE



# LA ILUSTRACIÓN EN LAS GRANDES OBRAS DE ARTE. ANÁLISIS DE LA DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA DE IBEROAMÉRICA EN *ARS HISPANIAE* Y *SUMMA ARTIS*<sup>1</sup>

JUAN MIGUEL SÁNCHEZ VIGIL  
Universidad Complutense de Madrid

## Introducción

Desde su presentación en 1839, la fotografía ha sido aplicada a la investigación, y en especial al estudio del arte. El interés de los viajeros y de los propios fotógrafos por la arquitectura y los monumentos de los lugares visitados, dio origen a un tipo de fotografía documental que a medio y largo plazo fue la fuente imprescindible para que los investigadores del tema encontraran el material con el que ilustrar sus textos o justificar sus hipótesis. El uso de la fotografía como documento, y en especial su aplicación a los libros, así como su valor como recurso en los trabajos de investigación han sido estudiados de manera general, entre otros autores, por Sougez, Ledo y Sánchez Vigil<sup>2</sup> si bien se hacen necesarios análisis concretos para entender y valorar las actuaciones, tanto del autor como de los editores.

Por lo que respecta al desarrollo de la fotografía en Iberoamérica, los estudios de carácter global no son muchos, destacando el trabajo colectivo coordinado por Belliter,<sup>3</sup> así como los de Gesualdo y Gutiérrez Viñuales.<sup>4</sup> En cuanto al análisis por países se han realizado excelentes

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, ref. HAR2011-27352).

<sup>2</sup> SOUGEZ, Marie Loup. *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 441-442; LEDO, Margarita. *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. «Del documento fotográfico», en *La fotografía en España*. Madrid, Espasa-Calpe, 2001 (*Summa Artis*, tº XLVII), pp. 327-352; SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Gijón, Trea, 2006.

<sup>3</sup> BELLITER, Erika. *Fotografía latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*, Madrid, El Viso, 1982.

<sup>4</sup> GESUALDO, Vicente. *Historia de la fotografía en América. Desde Alaska hasta Tierra de Fuego en el siglo XIX*. Buenos Aires, Sui Generis, 1990; GUTIÉRREZ, Ramón. «Historia de la fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX»,

trabajos sobre México por Casanova, Castillo, Monroy, Morales y Debroise.<sup>5</sup> Otros ejemplos de interés los encontramos en los estudios sobre la fotografía chilena de Rodríguez Villegas o la cubana por Díaz Burgos, Díaz Leyva y Salinas.<sup>6</sup>

Las obras que se analizan nos permiten establecer, por comparación, los criterios del uso de la imagen en las grandes obras ilustradas sobre arte, tema que no ha sido estudiado quizá por ser evidente el papel documental e informativo de las imágenes. Es por tanto interesante valorar la procedencia, cantidad y calidad de las imágenes, así como su significado en relación con el texto. Estas obras se enmarcan en las colecciones paradigmáticas sobre el arte en España: *Ars Hispaniae* de la editorial Plus Ultra y *Summa Artis* de Espasa Calpe, consideradas por los especialistas dos referencias en la historia del arte español e iberoamericano. Para la primera, el profesor Marco Dorta preparó el tomo *Arte en América y Filipinas*, publicado en 1973, y para la segunda los profesores Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, elaboraron la monografía *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia* en 1985.

El objetivo de este artículo es el análisis de la documentación fotográfica empleada en la ilustración de las obras citadas, y de manera específica cuantificar las imágenes, conocer su procedencia (autores, instituciones, centros, investigadores, colaboradores, etc.), establecer una tipología de los contenidos, estudiar los formatos y su distribución, y valorar la calidad. Como objetivo específico se pretende conocer la aportación de los autores de los libros seleccionados para valorar sus fondos y colecciones en la aplicación editorial.

### Documentación fotográfica sobre Iberoamérica en *Ars Hispaniae*

*Ars Hispaniae* dedicó el volumen vigésimo primero de su colección al arte Iberoamericano, con el título *Arte en América y Filipinas*, escrito por el profesor Enrique Marco Dorta.<sup>7</sup> Fue editado en 1973 por la editorial Plus Ultra, con 452 páginas y 657 ilustraciones (Fig. 1), que ocupan un 46,88% del total (mancha de imagen) y que se reparten en tres grupos: 481 fotos, 168 grabados y dibujos, y 8 láminas (Tabla 1).

TABLA 1. ILUSTRACIONES EN *ARS HISPANIAE*

Fotografías	481
Grabados y Dibujos	168
Láminas	8
TOTAL	657

en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, y Ramón Gutiérrez (coordinadores). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 345-426.

<sup>5</sup> CASANOVA, Rosa; CASTILLO TRONCOSO, Alberto; MONROY NASR, Rebeca y MORALES, Alfonso. *Imaginario y fotografía en México*, Barcelona, Lunwerg, 2005; DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

<sup>6</sup> DÍAZ BURGOS, Juan Manuel; DÍAZ LEYVA, Mario y SALINAS, Paco. *Cuba. 100 años de fotografía*, Murcia, Mestizo, 1998; RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán. *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.

<sup>7</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*, Madrid, Plus Ultra, 1973 (*Ars Hispaniae: Historia Universal del Arte Hispano*).



Fig. 1. *Ars Hispaniae*. Iglesia de San Francisco en Quito, Ecuador.  
Foto Marco Dorta.

Marco Dorta dividió los textos en cuatro apartados (El gótico y el renacimiento, el barroco, el neoclasicismo y Filipinas). Cada uno de ellos se subdividió en Arquitectura, Escultura y Pintura, y a su vez estas tres categorías fueron contempladas por países, estructura que nos permite hacer una lectura comparativa de los contenidos, tanto de los textos como de las imágenes. Siendo objeto de este trabajo el análisis de las fotografías, nos interesa la reflexión que lleva a cabo el autor en el prólogo de la obra, atribuyendo a las imágenes una función informativa que considera imprescindible para su estudio.

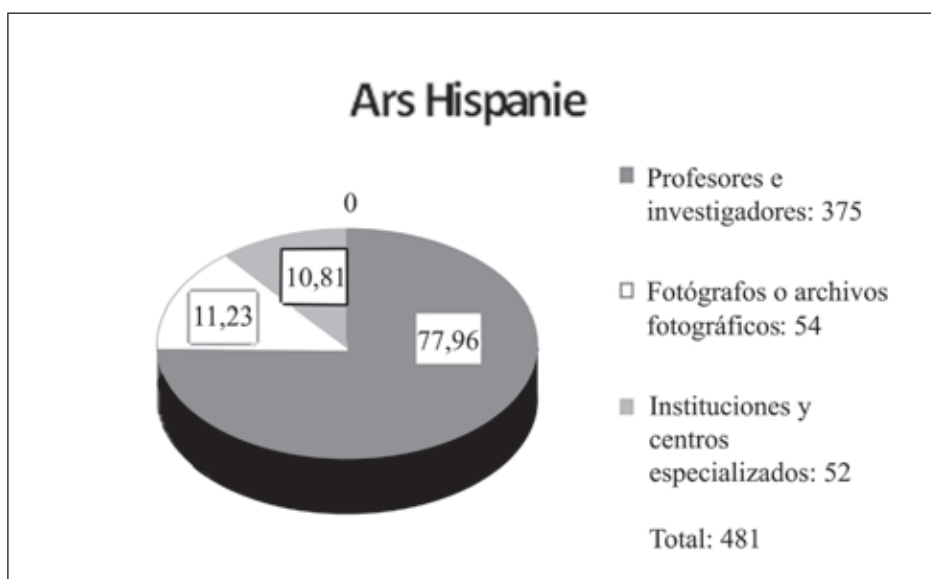
Sobre los temas relacionados con Filipinas, explica Marco Dorta en prólogo que los analiza exclusivamente con ayuda de la fotografía al no haber viajado al archipiélago. En este caso las imágenes le fueron facilitadas por el profesor Emilio Gómez Piñol, catedrático de la Universidad de Murcia, quien las había obtenido cinco años antes, en 1968. Se constata, por tanto, el uso de la fotografía como fuente original para el análisis de la obra de arte, si bien no se especifican los criterios. Se trata de 12 imágenes reproducidas en tamaños diferentes.

### *Procedencia de las fotografías*

La obra de Marco Dorta presenta una característica fundamental que facilita el análisis de los contenidos gráficos: el índice de autores de fotografías, completado con otro de láminas. No se trata, como en la mayoría de las publicaciones, de una relación de agradecimientos o re-

ferencias, sino de un índice exhaustivo donde se expone la condición del productor de la imagen (autor, institución, archivo y fotógrafo). Su interés por documentar se observa también en el resto de índices de la obra: onomástico, geográfico y temático. Con esta información hemos establecido tres procedencias distintas de las fotografías (Gráfico1): docentes e investigadores (Tabla 2), fotógrafos y/o archivos fotográficos (Tabla 3), y fondos de centros e instituciones públicas (Tabla 4).

Gráfico 1. Procedencia de las fotografías



La aportación de los docentes e investigadores supone un alto porcentaje en el conjunto, destacando la colección del propio autor con 128 fotografías (36%), y las de los profesores Diego Angulo<sup>8</sup> con 36 fotos (11%), José de Mesa con 26 fotos (7,5%), Gómez Piñol con 12 (3,4%), Constantino Reyes Valerio con 54 (15,3%), y Buschiazzo con 17 (4,8%); es decir, que seis profesores aportaron el 74% del total de este apartado (Fig. 2). Muy significativo es el dato de la colaboración del profesor José de Mesa Figueroa, catedrático de Historia de la Arquitectura en la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz (Bolivia), uno de los tres autores de la obra sobre arte hispanoamericano publicada en la colección *Summa Artis* en 1985, objeto de estudio en este artículo. De la valoración de estas cifras se deduce que Marco Dorta optó por seleccionar material realizado o adquirido por expertos, de forma que las referencias a los contenidos quedara resuelta de acuerdo a sus pretensiones.

<sup>8</sup> Entre las últimas investigaciones sobre la colección fotográfica de Diego Angulo cabe destacar los trabajos de RINCÓN GARCÍA, Wifredo. «Una colección de fotografías de Guillermo Kalho cedida en 1933 por el gobierno de México al profesor Angulo Iñiguez para sus trabajos de Arte Mexicano» y PASCUAL CHENEL, Álvaro. «Fotografías del ingeniero mexicano Enrique A. Cervantes, de principios del siglo XX, en el fondo legado por Angulo Iñiguez al CSIC», en *Argentum, Estudios artísticos en homenaje a la Dra. Amelia López-Yarto Elizalde*, Zaragoza, 2012, pp. 101-118, y 119-134.



Fig. 2. *Ars Hispaniae*.  
Sagrada Familia, por el Maestro  
de Santa Cecilia. Pinacoteca  
Virreinal de México.  
Foto Manuel Toussaint.

TABLA 2. *ARS HISPANIAE*. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
PROFESORES E INVESTIGADORES

AUTOR	FOTOS	FIGURAS
Angulo Íñiguez, Diego	36	21, 23-26, 45, 46, 50, 69, 129, 148, 150, 168, 173, 176, 199, 201, 274, 302, 307, 332, 334, 340, 343-347, 350, 351, 360, 362, 434, 507, 548, 551
Benavides Courtois, Juan	2	122, 123
Buschiazzo, Mario J.	17	120, 316, 480, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 491, 492, 497, 498, 504, 505, 506
Cervantes, Enrique A.	4	68, 69, 147, 269
Dávila, Arturo	2	579, 580
Estella, Margarita	3	650, 652, 653
Gasparini, Graciano	9	364, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 376, 377
Gómez Piñol, Emilio	12	633, 638-643, 645, 647, 649, 654, 655
Guarda, Gabriel O.S.B.	5	473, 475, 476, 540, 625
Gutiérrez, Ramón	3	499, 502, 543

TABLA 2. *ARS HISPANIAE*. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
 PROFESORES E INVESTIGADORES (continuación)

AUTOR	FOTOS	FIGURAS
Harth-Terré, Emilio	9	108, 110, 111, 411, 429, 430, 440, 448, 449
Kubler, George	2	312, 313
Marco Dorta, Enrique (Archivo)	128	15, 16, 22, 33, 36-42, 54-57, 59, 60, 80-83, 86, 87, 89, 92, 93, 96, 98, 100, 101, 103-107, 112, 115, 119, 121, 166, 167, 172, 194, 195, 204, 207, 208, 218-222, 224, 225, 229, 233, 236, 239, 244-246, 248-252, 254, 256, 258, 259, 262, 264, 268, 277, 282-284, 289, 292, 294, 297, 298, 301, 325, 327-331, 333, 335-338, 341, 343, 348, 349, 367, 374, 380, 384, 389-393, 396, 397, 400, 416, 422-424, 427, 428, 442-444, 446, 447, 462, 463, 466, 514, 620, 621, 626
Markmann, Sidney B.	2	79, 217
Mas, Archivo	1	558
Maza, Francisco de la	3	561, 562, 563
Mesa, José de	26	113, 116, 159, 160, 161, 163, 182, 186, 192, 452, 453, 457, 458, 459, 460, 461, 503, 534, 535, 604, 609, 610, 611, 612, 613, 615
Moreno Villa, José	1	515
Música y Sayazo, Adolfo	1	243
Navarro, José Gabriel	8	91, 94, 395, 521, 522, 523, 524, 525
Palmer, Gabriela	1	528
Reyes-Valerio, Constantino (Archivo)	53	51, 52, 53, 75, 76, 128, 132, 133, 149, 152-154, 197, 203, 205, 206, 209, 242, 261, 263, 272, 275, 278, 281, 288, 290, 291, 304, 305, 308, 310, 317, 508, 509, 544, 545-547, 550, 559, 566-571, 573-577, 617, 618
Schenone, Héctor H.	3	541, 542, 616
Sebastián, Santiago	3	88, 190, 191
Soria, Martín S.	2	162, 603
Téllez, Germán	1	385
Toussaint, Manuel (México)	15	27, 28, 66, 74, 75, 130, 171, 174-176, 565, 578, 629, 630, 631
Vargas, José María	8	187, 398, 399, 526, 527, 529, 589, 591
Weiss, Joaquín E.	7	352, 353, 356-358, 361, 623
Wethey, Harold E.	6	158, 415, 417, 418, 471, 472
Zóbel de Ayala, Fernando	2	646, 648
TOTAL	375	



Fig. 3. *Ars Hispaniae*. Plaza Mayor de Cuzco, Perú. Foto González Salazar.

La petición de imágenes a profesionales de la fotografía se justifica con el fin de elevar la calidad de las ilustraciones y por la escasez de material sobre Perú, Colombia y Venezuela, ya que la mayoría se corresponden con autores de estos países: Chambi, González Salazar (Fig. 3), Guillén, Scollo y Luis Benito Ramos. Estos autores, que proporcionaron un total de 45 fotos, son de reconocido prestigio en el ámbito de la imagen.

TABLA 3. *ARS HISPANIAE*. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
FOTÓGRAFOS Y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

AUTOR	FOTOS	FIGURAS
Avilán, Juan (Caracas)	1	373
Boulton, Alfredo (Caracas)	3	581, 582, 632
Chambi, Víctor (Cuzco)	4	536, 596, 600, 601
González Salazar, Manuel (Lima)	17	97, 114, 145, 146, 189, 406, 407, 409, 419, 425, 433, 438, 531, 539, 599, 607, 608
Guillén, Abraham (Lima)	18	183, 185, 188, 405, 408, 412, 414, 420, 421, 426, 431, 432, 530, 594, 597, 598, 602, 606
Mas, Archivo (Barcelona)	1	558
Ramos, Luis Benito (Bogotá)	4	386, 519, 520, 583
Scollo, Jesús (Lima)	2	592, 593
Scollo, Manuel (Lima)	4	424, 436, 437, 439
TOTAL	54	

Los recursos fotográficos procedentes de las instituciones y centros públicos presentan un bajo porcentaje, por lo que puede entenderse como opción complementaria final, una vez que no se localizó material en otras fuentes. Solo el caso de México es relevante, con 36 fotos procedentes de la Dirección de Monumentos Coloniales, el Instituto de Antropología e Historia y la Secretaría de Hacienda.

TABLA 4. *ARS HISPANIAE*. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
INSTITUCIONES Y CENTROS

AUTOR	FOTOS	FIGURAS
Comisión de Restauración y Fomento. Cuzco	3	193, 595, 605
Consejo Nal. Restaur. Monumentos. Lima	1	410
Dirección de Monumentos Coloniales. México	18	14, 43, 47, 49, 62, 63, 65, 77, 164, 165, 173, 198, 200, 212, 213, 234, 286, 287
Instituto de Antropología e Historia. México	10	30, 73, 76, 151, 238, 253, 270, 271, 279, 285
Instituto de Arte Americano. Buenos Aires	6	477, 478, 483, 490, 496, 628
Instituto de Cultura Puertorriqueña. San Juan	1	13
Instituto de H. <sup>a</sup> de Arquít. Universidad Uruguay	1	627
Instituto de Jamaica. Kingston	1	12
Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla	3	130, 142, 311
Secretaría de Hacienda. México	8	44, 139, 141, 142, 150, 196, 237, 280
TOTAL	52	

A partir de las tablas y como resumen observamos datos de gran interés en cuanto a la procedencia de las fotografías (Gráfico 1), resultando que 375, es decir el 77,96 % fueron realizadas o facilitadas por profesores e investigadores; 54 (11,23 %) fueron realizadas por fotógrafos o adquiridas a archivos fotográficos, y 52 (10,81 %) fueron conseguidas en instituciones y centros especializados.

Por lo que respecta a las láminas (Tabla 5), es importante destacar que para 6 de las 8 láminas fuera de texto, impresas en color, se emplearon fotografías del profesor mexicano Constantino Reyes-Valerio (Fig. 4). Su reproducción destacada denota la calidad. Las dos láminas restantes fueron realizadas por Jesús y Manuel Scollo, y corresponden a edificios religiosos de Lima y Cuzco. También en este caso el criterio de selección es ilustrativo antes que documental e informativo, es decir con prioridad estética.

TABLA 5. *ARS HISPANIAE*. LÁMINAS FUERA DEL TEXTO

LÁMINA	TEMA	AUTOR	PÁG.
I	Capilla Rosario. Iglesia de Santo Domingo (Puebla, México)	Constantino Reyes-Valerio	138
II	Iglesia de San Sebastián y Santa Prisca (Taxco, México)	Constantino Reyes-Valerio	140
III	Iglesia del Sagrario (México)	Reyes-Valerio	154
IV	Santuario de Ocotlán (Tlaxcala, México)	Reyes-Valerio	166
V	Iglesia de San Francisco Acatepac (Cholula, México)	Reyes-Valerio	168
VI	Iglesia de San Francisco (Lima, Perú)	Reyes-Valerio	252
VII	Fachada de la iglesia de San Agustín (Lima, Perú)	Manuel Scollo	260
VIII	Iglesia de la Compañía (Cuzco, Perú)	Jesús Scollo	268



Fig. 4. *Ars Hispaniae*.  
Iglesia de Ocotlan, México.  
Original en color.  
Foto Constantino Reyes-Valerio.

#### *Valoración cualitativa*

Del análisis de contenidos resultan varios aspectos que señalamos a continuación en cuanto a la calidad de las imágenes:

. Las fotografías al texto son blanco y negro, impresas en huecograbado de gran calidad, mientras que las ocho láminas fuera de texto se imprimieron en color por el sistema offset.

. La maqueta se conforma en páginas completas de ilustración, a modo de láminas; es decir, se reservan solo para las fotografías, reproducidas en tres formatos combinados: cuarto, medio y página.

. Las imágenes fueron seleccionadas en función del texto, procurando una relación directa con lo escrito, de modo que su función fue doble: informativa y documental, mostrando lo explicado y al mismo tiempo ampliando la información al contextualizar o detallar el elemento fotografiado.

. El uso de la foto con carácter documental, es decir con componentes no solo artísticos se detecta en varias imágenes, destacando las figuras que se indican: 97. Portales de la plaza Mayor de Cuzco; 209. Iglesia de Taxco (fieles rezando); 283. Entrada a la capilla de Loreto en San Luis Potosí; 304. Audiencia de Guadalupe; 347. Ayuntamiento de Antigua; 355. Catedral de La Habana; 422. Catedral de San Pedro en Cuzco; 498. Iglesia de la Misión de Guazú en Paraguay (aparece un grupo de investigadores); 627. Escuela de Minería (México); 628. Catedral de Buenos Aires.

. La calidad de las fotografías es alta o muy alta, y en algunos casos excepcional. Influye en ello la excelente impresión en huecograbado. No se detectan aberraciones, lo que indica el

uso de las cámaras adecuadas con corrección de paralaje, que se advierte de manera especial en las reproducciones a página (fig. 93. Casa de la Sirena en San Cristóbal de las Casas; fig. 625. Antigua Casa de la Moneda de Santiago de Chile). En las tomas de interior se observa una cuidada iluminación.

. Los cortes de las fotografías son muy cuidados, lo que influye en la calidad de la maqueta. Los ejemplos son numerosos (fig. 301. Palacio del Gobierno de Aguas Calientes; fig. 302. Obispado de San Luis Potosí).

. Son escasas las fotos en que aparecen tipos, con excepciones en las figuras que se indican: 73. Portada de la iglesia Decali en Oaxaca (México); 127. Exterior de la catedral de México (se aprecian autos y tranvías así como viandantes); 137. Exterior de la catedral de Guadalajara; 201. Palacio de los Virreyes de México; 205. Basílica de Guadalupe.

. En ocasiones se advierten elementos (objetos) que el fotógrafo no pudo eliminar en el momento de la toma y que ayudan a fechar la imagen. Un caso evidente es el de los automóviles (fig. 316. Iglesia de La Misión de San Javier con vehículo en la puerta de los años treinta; fig. 362. Casa del Conde de la Reunión en La Habana).

. Los archivos fotográficos son un recurso complementario, solo utilizado cuando no se dispone de otros originales sobre un determinado tema (fig. 320. Iglesia de la Misión de San Carlos Borromeo en Monterrey; fig. 321. Iglesia de la Misión).

. Las fotografías de escultura y pintura pueden calificarse de exquisitas, con encuadres limpios, sin ruido o detalle que altere lo que se pretende, debido a que los originales son obra de profesionales (figs. 176-181).

### **Documentación Fotográfica sobre Iberoamérica en *Summa Artis***

*Summa Artis* dedicó los tomos XXVIII y XXIX de su colección al *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*, de los profesores Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa.<sup>9</sup> Fueron editados en 1985 por Espasa Calpe, con 702 y 684 páginas respectivamente. La estructura general en ambos tomos es cronológica, con una subdivisión por países y materias. Se trata de una obra profusamente ilustrada, en este caso sin láminas debido a la impresión en color.

#### Tomos XXVIII

1. El arte iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador, por Santiago Sebastián López.
2. El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia, por José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa.
3. El arte iberoamericano del siglo XVII. Arquitectura y escultura en Méjico, por Santiago Sebastián.
4. La pintura mejicana del siglo XVII, por José de Mesa y Teresa Gisbert.
5. Arte del siglo XVII. Guatemala, Centroamérica, Colombia, Venezuela y Ecuador, por Santiago Sebastián.

<sup>9</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, MESA FIGUEROA, José de y GISBERT DE MESA, Teresa. *Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (*Summa Artis*, tº XXVIII).

## Tomo XXIX

6. El arte del Brasil en el siglo xvii, por Santiago Sebastián.
7. El arte del siglo xvii en Perú y Bolivia, por Teresa Gisbert y José de Mesa.
8. El arte iberoamericano del siglo xviii. El barroco tardío, por S. Sebastián.
9. El barroco tardío del siglo xviii en Perú y Bolivia, por Gisbert y Mesa.
10. El neoclasicismo, por Sebastián, Gisbert y Mesa.

Diego Angulo prologó la obra, con referencias a las investigaciones realizadas sobre la historia del arte iberoamericano, valorando específicamente la ilustración en todos los casos: *Spanish Colonial Architecture in México* (Baxter, 1901), *Arquitectura colonial en la Argentina* (Kronfuss 1919), el catálogo *Iglesias de México (ca. 1920)*, *Arquitectura hispanoamericana* (Lampérez, 1922), *Historia del Arte Hispanoamericano* (Solá, 1935), y el volumen del mismo título en la editorial Salvat (1944). El profesor Angulo cita también como antecedente la obra de Marco Dorta en *Ars Hispaniae*, dando como fecha de edición el año 1958.

El número total de ilustraciones es de 1282, de las que 917 son fotografías, 187 dibujos y 178 grabados (Tablas 6 y 7). La mancha de imagen, es decir el número de páginas que ocupa la ilustración es de 535 sobre 1386, que representa el 38,60%. La maqueta presenta 116 fotos a página, 56 en tres cuartos, 800 a media y 27 a un cuarto. Dos de las fotos en color reproducidas en el interior se utilizan para ilustrar las sobrecubiertas, de acuerdo al diseño de la colección.

TABLA 6. ILUSTRACIONES. *SUMMA ARTIS*

	TOMO XXVIII	TOMO XXIX	TOTAL
Fotografías	414	503	917
Dibujos	105	82	187
Grabados	101	77	178
TOTAL	620	662	1282

TABLA 7. FOTOGRAFÍAS EN BLANCO Y NEGRO Y COLOR

FOTOS	XXVIII	%	XXIX	%	TOTAL	%
Blanco y Negro	230	55,56	256	50,89	486	53,00
Color	184	44,44	247	49,11	431	47,00
TOTAL	414	100	503	100	917	100

*Procedencia de las fotografías*

Los dos tomos de *Summa Artis* sobre Arte Iberoamericano no cuentan con índice de ilustraciones. El nombre del autor o productor se indica en el pie de foto, por lo que para conocer la procedencia ha sido necesario elaborar un índice específico del que resultan las tablas 8, 9 y 10 (Gráfico 2).

Facilitaron material más de cuarenta docentes e investigadores, el 63,03% del total, con una aportación importante de los tres autores que sumaron 358 fotos (Figs. 5 y 6). En determinados casos la fotografía se adjudica a cada uno de los autores del libro, y en otros se hace de manera conjunta cuando el texto ha sido firmado por dos o tres de los autores, mientras que

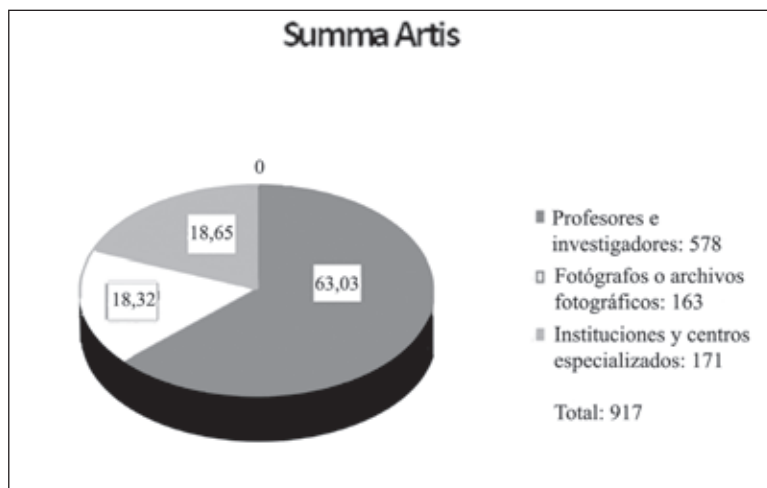


Gráfico 2.  
Procedencia de las fotografías.

al pie solo figura: «Foto del autor». Se observa una participación amplia y muy diversa. Solo superan la veintena de imágenes dos de ellos: G. Gasparini y G. Mateo.

El profesor José de Mesa Figueroa utiliza para ilustrar sus textos de *Summa Artis* (SA) algunas de las fotografías que cedió al profesor Enrique Marco Dorta para *Ars Hispaniae* (AH): fig. 160 de AH (Ancoraines, retablo de San Francisco), reproducida también en SA tº 28 fig. 423; fig. 453 de AH (iglesia y atrio de Sepulturas en Oruro, Bolivia) en SA tº 28, fig. 354; fig. 460 de AH (iglesia de Santo Domingo de la Paz) en SA tº 29, fig. 561.

TABLA 8. *SUMMA ARTIS*. PROCEDENCIA DE FOTOGRAFÍAS  
PROFESORES E INVESTIGADORES

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
Abela, C.	1	Tomo 29: 55
Bernales, Jorge	1	Tomo 28: 569
Boulton, Alfredo	2	Tomo 29: 398, 399
Brozón, Luis	4	Tomo 29: 164-166, 167
Buschiazzo, Mario	2	Tomo 29: 511, 514
Chanfón, C.	8	Tomo 29: 116-120, 144-146
Duarte	4	Tomo 29: 390-393
Eichenberger, Emilio	1	Tomo 28: 565
Esteras	10	Tomo 28: 341, 617, 626-628 Tomo 29: 178, 403, 423, 424, 432
Gasparini, G.	22	Tomo 28: 325, 328, 492, 609-613 Tomo 29: 379-382, 384-389, 394-397
Gisbert, Teresa	7	Tomo 29: 122, 125, 127, 128, 453, 455
Gómez Piñol, Emilio	2	Tomo 28: 552, 553
Guarda	4	Tomo 29: 475, 663-665
Gutiérrez, Ramón	2	Tomo 29: 461, 466
Ibáñez Montoya	10	Tomo 28: 562 Tomo 29: 303, 304, 306-309, 315-317
Jáuregui	1	Tomo 28: 42
Kubler, George	2	Tomo 29: 215, 216

TABLA 8. *SUMMA ARTIS*. PROCEDENCIA DE FOTOGRAFÍAS  
 PROFESORES E INVESTIGADORES (continuación)

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
Lacerda, E.	1	Tomo 29: 126
Lusardi	5	Tomo 28: 143, 144, 145, 146, 147
Marco Dorta, Enrique	1	Tomo 28: 570
Mateo, G.	23	Tomo 28: 95, 150, 152, 153, 167, 195, 196, 197, 207, 503, 516, 534 Tomo 29: 208, 223, 250, 251, 265, 269, 271, 278, 279, 290, 642
Mesa Figueroa, José// Gisbert, Teresa	283	Tomo 28: 66, 75, 343, 349, 354, 357, 358, 359-369, 371, 373-379, 382-386, 388, 392, 393, 395-405, 407, 409, 410, 412-430 bis, 431-436, 438-440, 442-448, 474, 490, 491, 496, 543, 544, 546-548, 551, 554, 632, 634 Tomo 29: 15-18, 21-27, 29, 31-37, 39, 40, 42, 43, 46-48, 51, 53, 54, 56-73, 75-91, 93-107, 109-113, 130, 431, 516, 517, 519-521, 523, 525-539, 541, 541 (2), 542, 543, 546, 549, 550, 552-573, 580-596, 598-631
Moll	1	Tomo 29: 354
Monterrosa, M.	4	Tomo 28: 261, 262, 265 Tomo 29: 121
Muñoz, M.	10	Tomo 28: 183, 203, 314, 637 Tomo 29: 14, 45, 49, 50, 545, 551
Palm, Erwin Walter	2	Tomo 28: 113, 114
Ponce	6	Tomo 28: 74, 290, 291 Tomo 29: 408, 410, 412
Reyes, C.	11	Tomo 28: 96-101, 131, 132, 180, 186, 263
Ribeiro, M.	6	Tomo 29: 180, 181, 442, 443, 445, 451
Salamanca	4	Tomo 29: 339, 340, 653, 654
Salcedo, J.	11	Tomo 28: 336, 630, 631, 636 Tomo 29: 28, 44, 352, 404, 405, 430, 452
Santos, Rui	1	Tomo 29: 457
Sebastián López, Santiago	61	Tomo 28: 41, 45, 54-55, 59, 69-70, 78, 84, 108-109, 124, 136, 139, 216, 224, 260, 293, 295, 300, 302, 304-305, 312-313, 315, 322, 455-461, 498, 572-576, 582, 602-603, 605, 615, 619 Tomo 29: 129, 152-155, 341, 342, 350, 351, 353, 376-377, 407, 415, 417
Sebastián-Mesa Gisbert	7	Tomo 29: 634, 650, 655, 657-660
Sotos, C.	8	Tomo 28: 521, 528 Tomo 29: 204, 254, 256, 267, 282, 285
Terán, A.	17	Tomo 28: 254, 255 Tomo 29: 132-141, 168-171, 257
Torres, Luis	2	Tomo 28: 525, 526
Tovar de Teresa, Guillermo	8	Tomo 28: 530, 532, 533 Tomo 29: 131, 243, 244, 245, 261
Vallín, R.	18	Tomo 28: 111, 116, 118, 120, 303, 306, 307, 323, 566, 584 Tomo 29: 179, 343, 344, 346, 348, 349, 372, 378
Vargaslugo, Elisa	4	Tomo 29: 197, 205, 206, 211
Veracruz	2	Tomo 28: 607, 608
TOTAL	578	



Fig. 5. *Summa Artis*. Altar Mayor de la iglesia de Olmán, México. Foto Tovar.



Fig. 6. *Summa Artis*. Convento de San Cristóbal en Sucre, Bolivia. Foto S. Sebastián.

Por lo que respecta a las fotos de instituciones, el 18,65% se recopiló en centros públicos y privados. La principal fuente fue el Instituto Nacional de Arte e Historia de México con 57 imágenes, seguido de la editorial Espasa que aportó 22 fotografías del fondo histórico, formado en el primer tercio del siglo XIX con las imágenes empleadas para ilustrar la *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Fig. 7). En algunos casos no es posible identificar la procedencia por falta de información sobre las siglas empleadas en los pies de foto: AH de La Habana; AMR, EVL y HE de México.

TABLA 9. SUMMA ARTIS. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
INSTITUCIONES Y CENTROS

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
A.H. (La Habana)	23	Tomo 29: 318, 319, 322-324, 406, 422, 459, 469, 470, 474, 476, 489-492, 494, 495, 496, 498-501
A.M.R. (México)	2	Tomo 28: 510, 549
Archivo Gráfico de la Nación (Argentina)	1	Tomo 29: 666
Arte Hispanoamericano. Seminario Quito	5	Tomo 28: 338, 342, 622, 625, 629
C.U. Salamanca	3	Tomo 28: 581, 583, 586
Embajada de EE.UU. (Madrid)	6	Tomo 29: 504-507, 509, 510
Embajada de Perú (Madrid)	1	Tomo 28: 394

TABLA 9. SUMMA ARTIS. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS  
INSTITUCIONES Y CENTROS (continuación)

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
Embajada Guatemala (Madrid)	2	Tomo 28: 559, 563
Espasa Calpe	22	Tomo 28: 36, 122, 238, 268, 277, 348, 518, 560, 561, 623, 624 Tomo 29: 3, 5, 6, 13, 270, 302, 336, 338, 473, 633
E.V.L. (México)	1	Tomo 28: 538
H.E. (México)	1	Tomo 29: 234
Instituto de Investigaciones Estéticas de México	5	Tomo 28: 233, 264, 270, 271 Tomo 29: 641
Instituto de Restauración, Madrid	6	Tomo 28: 316, 317-321
Instituto Diego Velázquez (CSIC)	5	Tomo 28: 32, 235, 250, 508, 550
Instituto Nacional de Arte e Historia (México)	57	Tomo 28: 30, 56, 90, 106, 107, 128, 134, 136, 138, 151, 154, 158, 171, 174, 177, 181, 190, 191, 194, 198, 199, 200, 202, 213, 214, 221, 241, 245, 253, 256, 257, 259, 269, 279, 280, 281, 285, 469, 519, 520, 535, 536, 539, 540-542, 555 Tomo 29: 115, 160, 193, 209, 219, 231, 239, 249, 284, 643
Museo Convento San Francisco (Chile)	13	Tomo 29: 477-488, 502
Museo de América (Madrid)	8	Tomo 29: 294-301
Museo de Arte Colonial (Bogotá)	2	Tomo 28: 578, 604
Museo Naval (Madrid)	1	Tomo 29: 661
Patrimonio Artístico de Brasil	6	Tomo 29: 182, 183, 185, 187, 189, 191
UMSA (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz)	1	Tomo 29: 92
TOTAL	171	

Las fotografías de agencias o bancos de imágenes suponen un porcentaje similar al de las instituciones: 18,32%. Las fuentes principales fueron cuatro: el fotógrafo bilbaíno Juan María Ruiz de Velasco, quien viajó en varias ocasiones a México para captar las imágenes; el archivo Mas de Barcelona, fundado por Adolfo Mas en 1900; Edi-Estudio, cuyo banco de imágenes estaba especializado en arte iberoamericano, y el archivo Oronoz, uno de los centros de documentación españoles más importantes de España desde los años sesenta (Fig. 8).

TABLA 10. SUMMA ARTIS. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS:  
FOTÓGRAFOS Y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
Alinari	1	Tomo 28: 58
Cano, José	1	Tomo 29: 668
Chambi, Víctor	2	Tomo 29: 108, 518
Edi-Studio	15	Tomo 28: 340, 471-473, 477, 479-486, 614, 635

TABLA 10. *SUMMA ARTIS*. PROCEDENCIA DE LAS FOTOGRAFÍAS:  
FOTÓGRAFOS Y ARCHIVOS FOTOGRÁFICOS (continuación)

NOMBRE	FOTOS	FIGURAS
Everts, Robert G.	1	Tomo 28: 133
Fotodós	1	Tomo 28: 230
Mas, archivo	21	Tomo 28: 115, 282-284, 287-289, 494, 545, 567, 568, 633 Tomo 29: 325, 328, 329, 416, 418-421, 458
Offenberg	3	Tomo 29: 508, 512, 513
Oronoz	31	Tomo 28: 1, 3, 26, 33-35, 37, 68, 244, 335, 344, 345, 449, 450, 454, 462, 495, 501, 527, 556-558, 564 Tomo 29: 401, 414, 415, 439, 454, 497, 636, 637
Paredes, F.	1	Tomo 28: 390
Ruiz, Juan María	82	Tomo 28: 67, 126, 127, 135, 157, 161, 168, 169, 170, 175, 176, 178, 179, 188, 189, 204-206, 208-210, 212, 215, 218, 225, 227, 234, 236, 248, 258, 500, 502, 504, 509, 512, 513, 522-524, 531, 537 Tomo 29: 114, 196, 201, 207, 212-214, 220, 222, 225-230, 236-238, 241, 242, 255, 262, 263, 266, 268, 272-274, 277, 280, 281, 283, 286-288, 291-293, 638-640
Salmer	8	Tomo 28: 232, 286, 389 Tomo 29: 327, 464, 467, 667, 669
Sánchez-Durán	1	Tomo 28: 505
TOTAL	168	

### *Valoración cualitativa*

. Se produce un importante cambio en cuanto al uso de las fotos en color, hasta entonces en blanco y negro en la mayoría de las publicaciones sobre arte. Aun no siendo predominante, el color ocupa casi el 50% del espacio de imagen.

. La diversidad de procedencias conforma una miscelánea en cuanto a la calidad. Se mezclan así imágenes contemporáneas a la edición (1985), en color, con otras realizadas entre los años treinta y ochenta, con predominio del negro. Destacan por su calidad, y también por su cantidad, las fotos en blanco y negro procedentes del fondo del Instituto Nacional de Arte e Historia de México.

. Son de gran interés también las imágenes en blanco y negro realizadas por los profesores José de Mesa y Teresa Gisbert, que ilustran su capítulo «El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia» (tomo XXVIII, figs. 349-448).

. La calidad varía entre el blanco y negro y el color. Mientras las primeras tienen un elevado nivel, en ocasiones excelente, la reproducción de buena parte del color es deficiente y se pierde información. En ello influye el uso de papel cuché, que resalta los brillos.

. Entre las fotografías de color, las de mayor calidad son las del banco de imágenes Edi-Studio, tanto en exterior como en interior, y las del fotógrafo bilbaíno Juan María Ruiz de Velasco, cuya aportación se produjo con el fondo de su archivo y con las imágenes realizadas en México por encargo de los editores.

. La maqueta presenta las fotografías al texto en tres formatos: cuarto, media y página, dejando blancos para los pies cuando los formatos son a cuarto de página (verticales), y en consecuencia luciendo la imagen. La mayor parte de las ilustraciones (85%) se reproducen en formato media página, lo que permite una buena lectura de los detalles de la imagen.



Fig. 7. *Summa Artis*. Misión de los jesuitas en Alta Gracia, Argentina. Foto Archivo Espasa.

. En ocasiones se reproducen las fotografías a página en función del color de la imagen y no del valor documental de la misma; es decir, se da predilección a la estética antes que a la información (fig. 170. Huejotzingo, México).

. En general, las fotos facilitadas por los autores son de carácter documental, menos cuidadas en la técnica pero con mayor interés por el tema que explican o completan en el texto.

. Las fotografías con elementos ajenos al tema de interés (personas, vehículos y otros objetos) pueden fecharse, y en consecuencia se advierte que muchas de ellas son antiguas, con un desfase temporal entre el momento de la toma y la reproducción.

## Conclusiones

La función informativa y documental de las fotografías en ambas publicaciones queda de manifiesto por la relación directa de las imágenes con los textos, así como por la cantidad y calidad de las mismas. De las 1838 páginas que suman las dos obras (3 tomos), el 42,75% está ocupado por las ilustraciones (mancha de imagen).

- El estudio de la procedencia de las fotografías nos permite establecer las cuatro fuentes de origen que se han utilizado para la ilustración de los libros: a) profesores, investigadores y profesionales, b) instituciones y centros públicos o privados, c) bancos de imágenes o archivos fotográficos comerciales, y d) profesionales de la fotografía.

- Se constata, por cantidad y calidad, la importancia de los archivos fotográficos privados de los docentes, investigadores y profesionales para el estudio del arte iberoamericano, así como su aplicación a las principales obras ilustradas sobre la materia. La investigación nos ha permitido conocer la aportación concreta de profesores y profesionales, poniendo de manifiesto la riqueza de las colecciones y fondos, así como el valor documental de las mismas.



Fig. 8. *Summa Artis*.  
Templete de la catedral de Cuzco, Perú.  
Foto Oronoz.

- El uso de las fotografías de los archivos de profesores e investigadores garantiza que la documentación responda a las pretensiones de los autores, al tratarse de fotografías específicas sobre la materia en cuestión, es decir realizadas para un proyecto o investigación concreta. Por otra parte, los presupuestos de las editoriales para la adquisición de ilustraciones se redujeron considerablemente.

- Es significativa la aportación en ambas obras del profesor Diego Angulo Íñiguez, maestro de los autores, quien colabora con texto y fotografías. Para la obra de Enrique Marco Dorta (*Ars Hispaniae*) facilitó 36 imágenes de su archivo particular, y para la de Sebastián, Mesa y Gisbert (*Summa Artis*) escribió el prólogo.

- Se constata que algunas fotografías del archivo del profesor José de Mesa Figueroa fueron reproducidas en ambas obras con doce años de diferencia (*Ars Hispaniae*, 1973, y *Summa Artis*, 1985), si bien en número reducido. Se deduce que la reutilización de los fondos es un aspecto importante en el campo de la ilustración editorial.

- Con este estudio se abren nuevas vías de investigación en lo que se refiere al uso y aplicación de la fotografía a las publicaciones en general, y en el caso que nos ocupa a las obras sobre arte. Asimismo, los resultados son de gran interés para el estudio de la fotografía desde el punto de vista documental e histórico.

# EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE ARTE, ARQUITECTURA Y URBANISMO (CEDODAL) Y SUS FONDOS DOCUMENTALES

RAMÓN GUTIÉRREZ  
Arquitecto. CONICET–CEDODAL, Buenos Aires

En el mes de diciembre de 1995 se fundó en Buenos Aires el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) con la finalidad de contribuir al desarrollo de la investigación histórica, la formación y capacitación de profesionales en preservación del patrimonio cultural y la difusión de la arquitectura latinoamericana. Amparado inicialmente en una Fundación, que debió cerrar a raíz de la crisis económica de Argentina del año 2001, el Centro continuó funcionando como una organización no gubernamental y autónoma obteniendo nueva personalidad jurídica en septiembre de 2009 como «CEDODAL para la Investigación del arte, arquitectura y urbanismo, Asociación Civil sin fines de Lucro».

Su finalidad social contempla

[...] la constitución de un ámbito de estudio, investigación, reflexión, difusión y desarrollo de acciones vinculadas al arte, la arquitectura y el urbanismo, el territorio, los paisajes naturales y culturales, el turismo cultural y el medio ambiente latinoamericanos. La valorización y defensa del patrimonio cultural en todas sus manifestaciones, como así también en el desarrollo de tecnologías alternativas para resolver los problemas sociales de vivienda y buscará soluciones urbanas tendientes a mejorar la calidad de vida de las ciudades del continente, prestando atención a la defensa de los paisajes culturales, patrimonio industrial, arquitectónico y urbano, además del desarrollo territorial de los países iberoamericanos. Fomentar la organización de redes de información e intercambio de documentación, la configuración de bases de datos y programas informatizados que ayuden al desarrollo de estudios sobre los temas de su incumbencia y por ello fomentará, a través de la organización de centros de documentación, la consolidación y conformación de archivos que permitan desarrollar estudios e investigaciones que conduzcan a un mayor conocimiento de las artes, la arquitectura, el urbanismo y el territorio latinoamericanos.

El CEDODAL cuenta con un importante fondo documental que se reunió inicialmente a través de más de cuarenta años de labor de sus directores, Arquitectos Ramón Gutiérrez y



Fig. 1. Vistas de las dependencias del CEDODAL.

Graciela María Viñuales y luego con el aporte de adquisiciones o donaciones de numerosos profesionales e investigadores desde su constitución institucional.

De manera indicativa la documentación del CEDODAL comprende:

- La Biblioteca de aproximadamente 31 000 volúmenes de arquitectura, urbanismo, historia y arte, preferentemente de América Latina. El corpus integra unidades temáticas tales como arquitectura contemporánea en América Latina, Vivienda popular, Arte Latinoamericano, Preservación del patrimonio y Técnicas tradicionales.

- La Hemeroteca con alrededor de 10 000 revistas, de países iberoamericanos, es la colección más importante que existe sobre arquitectura y urbanismo en América Latina.

- La Fototeca incluye secciones de fotografía histórica, fotografía de investigación y un importante fondo de diapositivos, estimándose su volumen en un total de 35 000 unidades. Hay cerca de 80 álbumes de fotos originales que cubren de 1859 a 1950. Dentro de esta sección merece destacarse la colección de Tarjetas Postales, con imágenes de principios del siglo xx de las ciudades americanas, obras de arquitectura y escultura urbana y la Biblioteca especializada que incluye ediciones originales y recortes periodísticos temáticos.

- La Mapoteca cuenta con varios centenares de planos de arquitectura y urbanos, en su mayoría originales en papel, tela o con soporte heliográfico. Integran esta sección dibujos originales de arquitectura, grabados y una importante colección de planos catastrales.

- El Archivo Documental comprende una inmensa documentación de recortes periodísticos, fotocopias de artículos y folletos, iconografía y correspondencia de arquitectos y artistas, una sección de manuscritos originales y una colección de microfilms sobre documentación histórica de archivos españoles y americanos. Particular importancia tienen los conjuntos documentales, compuestos por correspondencia, escritos, fotografías y publicaciones que integran los fondos que han sido donados o adquiridos en estos años pertenecientes a Martín Noel, Enrique Marco Dorta, Diego Angulo Íñiguez, Alfredo Benavides, César Loustau, Federico Ortiz, Alberto Prebisch, Francisco Gianotti, Alberto y Luis Morea, Gastón Mallet, Eugenio Baroffio, etc.

En el CEDODAL está también integrado el Centro Barro que atiende las iniciativas vinculadas a técnicas tradicionales y vivienda.

El CEDODAL se ha creado así a partir de una peculiar visión de la historiografía de la arquitectura continental marcada por factores que pasamos a detallar:

### **Fragmentación de la mirada y pérdida del horizonte común**

Uno de los problemas esenciales para lograr una lectura integradora de la cultura arquitectónica latinoamericana es el aislamiento y la incomunicación en que se desarrollan nuestras actividades creadoras a nivel continental. Ello nos ha llevado con frecuencia a enclaustrar nuestras propias experiencias y plantearnos una supuesta originalidad en las mismas sin atender a que muy próximamente, en algún país vecino, se están recorriendo caminos con inquietudes similares.



Fig. 2. Detalle de la Biblioteca con sistemas informáticos.

Cuando tenemos acceso a una bibliografía cruzada sobre temas de varios países podemos constatar la riqueza y variedad de opciones, pero al mismo tiempo la vigencia de ese sustrato cultural común que nos permite afrontar desde una plataforma de conocimientos homogénea respuestas a similares requerimientos. Así hemos ido creando lecturas sesgadas pensando que tal o cual fenómeno —la teoría de la arquitectura por ejemplo— se generó exclusivamente o prioritariamente en tal país o comenzó a escribirse en tal época, desconociendo otras alternativas que serían contradictorias con esas apreciaciones.

Cuando con Graciela Viñuales decidimos crear el CEDODAL, teníamos claro que el problema sustancial de una lectura americana era la fragmentación de las miradas originada en la incomunicación y el desconocimiento del vecino. Lamentablemente esto sigue siendo vigente como lo corrobora el hecho de que sea imposible conseguir un libro editado en el país limítrofe si uno no viaja al mismo.

Esta incomunicación califica nuestras limitaciones y descalifica a la vez la posibilidad de lecturas transversales para comprender un horizonte cultural común, singularizado a la vez por múltiples rasgos identitarios. Es justamente este rasgo de diversidad en la unidad que nos ha parecido sustancial investigar tratando de sostener una comprensión abarcante y buscando no solamente las referencias cruzadas con el mundo global de las ideas arquitectónicas sino

también verificando los débiles y parciales vínculos que unieron a los protagonistas de la arquitectura del siglo xx americano.

Así del estudio de la correspondencia de algunos arquitectos con sus colegas, de sus bibliotecas y colecciones de revistas y de sus propios escritos podemos extraer notorias referencias que permiten verificar conexiones y aislamientos y también la difícil inserción de la arquitectura latinoamericana en las andaduras del Movimiento Moderno.

Han sido pocos los estudios y oficinas de arquitectura privados que han guardado la documentación de sus diseños más allá de una generación y estos registros de planos, dibujos, maquetas o fotografías habitualmente se encuentran en mal estado sin un resguardo adecuado y muchas veces inaccesibles en poder de los familiares. En incontables oportunidades los planos y dibujos de los arquitectos son quemados o destruidos por el espacio que ocupan y por la imposibilidad de quienes no ejercen la profesión de valorar el interés que los mismos pueden tener.

### **Hacia el rescate de las fuentes históricas**

Si esto sucede con referencia al período histórico más reciente —el del siglo xx— con mucha mayor limitación podemos afrontar la investigación sobre las obras del período colonial o del mismo siglo xix porque la visión es más reducida por la carencia de los archivos de los arquitectos y su correspondencia. Así nos replegamos sobre las fuentes históricas públicas, notariales o eclesiásticas que nos aportarán sin dudas, una visión que desde un comienzo asumimos como fragmentaria por las limitaciones a unas fuentes casi exclusivamente literarias (contratos, inventarios, descripciones narrativas, etc.).

Cuando echamos una mirada sobre nuestra historiografía arquitectónica y urbana descubrimos las enormes lagunas geográficas, históricas y temáticas que tiene nuestro continente. Vemos también el desfase de ciertos enfoques, la poca sustentabilidad de antiguas lecturas formalistas o el escaso avance en el conocimiento de temas complejos por su dispersión o accesibilidad como sucede con la arquitectura rural. A esta misma circunstancia pertenece, sin dudas, la postergación del estudio de la arquitectura del siglo xix o las vastas zonas de ciertos países que aun no han sido objeto de estudio.

Sobre la base de estas reflexiones y nuestra propia experiencia de intercambio y trabajo en red, pensamos en constituir el CEDODAL aprovechando como capital inicial nuestro importante fondo bibliográfico y hemerográfico, así como las colecciones que poseíamos de planos, dibujos y fotografías. Nuestra residencia en el interior de la Argentina durante treinta años había obligado a la necesaria recolección de fuentes secundarias para poder realizar investigación en una región donde se carecía de bibliotecas especializadas en estos temas. La distancia de 1000 km que nos separaban de Buenos Aires era disuasoria para encarar estudios en tiempos en que no existía ni internet ni referencistas que pudieran acompañar o suplir la propia tarea bibliográfica o hemerográfica.

Si de esta forma comenzamos a estructurar la Biblioteca y Hemeroteca la idea de ir conectando la misma a un proyecto de mayor envergadura surgió a partir de 1974 cuando recorrimos muchos países de América y constatamos nuestra miopía respecto a la dimensión de la creación arquitectónica continental. El armado del CEDODAL —que parte de asumir esta conciencia— fue posible gracias a la generosa colaboración de colegas y estudiosos de todo el continente, que mediante donaciones ayudaron a conformar una de las mejores bibliotecas y hemerotecas especializadas en arquitectura y urbanismo de Iberoamérica.

Esta biblioteca, que hoy supera los 40 000 volúmenes entre libros y revistas, configura el paciente esfuerzo de recurrir no solamente a la generosa disposición de colegas sino también al ejercicio de una tenaz acción de canje con instituciones o la persecución sistemática para la adquisición de aquellas piezas que nos permitían completar series de revistas o localizar libros extremadamente escasos. Esta tarea de años nos ha evidenciado la rapidez con que se pierden las colecciones de revistas, lo dificultoso que resulta muchas veces completarlas y la importancia que las mismas tienen a efectos de nuestras investigaciones. Para facilitar la tarea de los investigadores a partir de nuestra colección se preparó por el CEDODAL y se editó en Puerto Rico un Catálogo de 500 revistas de arquitectura y urbanismo del continente en el siglo xx detallando las fechas de aparición y cierre y el número de ejemplares impresos.

Similares dificultades suceden con las publicaciones de arquitectura que suelen estar fuera del mercado comercial. Buena parte de esta producción editorial latinoamericana es «underground» y por ende tiene cortas tiradas y está fuera de los circuitos comerciales. En efecto, ella está realizada generalmente por instituciones universitarias, profesionales o de grupos de investigación y su circulación por carencia de distribuidoras es escasa y limitada en el área geográfica y en el tiempo. Es común inclusive que en el propio país las publicaciones provinciales no sean encontradas en la ciudad capital.

El fondo que hoy contiene el CEDODAL configura probablemente el conjunto temático más importante que se ha integrado en el continente y sirve de apoyo a la tarea de múltiples investigadores. Durante más una década venimos realizado un trabajo de clasificación y ordenamiento de los libros, revistas y fondos documentales, así como de reproducción de fotos y tarjetas postales y, a la vez, tratamos de cubrir las demandas de nuestros colegas,

Las recurrentes crisis económicas de la Argentina afectaron nuestro proyecto llevando en el año 2001 a la disolución de la Fundación que habíamos instalado como soporte del CEDODAL y ello nos obliga desde entonces a una restricción de los servicios originada en las limitaciones económicas que tenemos para una atención adecuada a los investigadores. En este sentido hemos debido suplir con la inestimable ayuda de trabajo voluntario de colegas y de la colaboración de pasantías que realizan estudiantes de algunas universidades. Finalmente nos hemos constituido como una asociación Civil con personería Jurídica como informábamos al comienzo.

### **Líneas de trabajo, investigación y difusión**

En el CEDODAL se enfatizaron las líneas de investigación y difusión. La primera como manera de hacer avanzar el conocimiento sobre los aspectos de la arquitectura en nuestro país, la región y el continente. La segunda como forma de documentar el conocimiento y motivar crecientemente a los ciudadanos y profesionales sobre las tareas de recuperación patrimonial.

Por ello en el CEDODAL privilegiamos los avances de investigación que se complementarían con la tarea de rescate del patrimonio documental. Apuntamos así a las familias que conservaban documentación clave de arquitectos del siglo xx o a instituciones que resguardaban documentos que habían tenido escasa difusión. Si bien comenzamos con estudios monográficos sobre arquitectos puntuales, luego hemos abarcado también movimientos arquitectónicos (Casas Blancas) o inclusive las presencias europeas particulares en la arquitectura rioplatense. Para ello analizamos la acción de arquitectos italianos, alemanes y españoles en el Río de la Plata y a la vez la de argentinos o uruguayos que estudiaron en aquellos países lo cual nos permitía comprender las interacciones.



Fig.3. Detalle de la Biblioteca.

También abordamos investigaciones puntuales que nos fueron requeridas por otras instituciones, por ejemplo un relevamiento de los edificios de valor patrimonial de Mercedes (Provincia de Buenos Aires) o de evolución arquitectónica de conjuntos (Colegio del Salvador, Buenos Aires). El CEDODAL realizó también investigaciones para organismos públicos como el Fondo Nacional de las Artes (FONAR) para el que se preparó un catálogo de Monumentos Nacionales y un proyecto de identificación de edificios de valor patrimonial en todo el país.

En la preocupación de ir abriendo horizontes ensayamos la experiencia de que nuestros libros fueran mostrando, cuando era posible, miradas rioplatenses o temáticas como los Congresos Panamericanos, que permitían lecturas transversales. En este sentido libros como los de Le Monnier, Massue, Dunant y Mallet o el realizado para la Sociedad Central de Arquitectos sobre *Reencuentros con la arquitectura del siglo xx* nos permitieron constatar la importante circulación de profesionales entre Argentina, Uruguay y Brasil en la primera mitad del siglo.

En el plano de la difusión apuntamos, como se ha dicho, a crear conciencia de la importancia de conservar los archivos de planos, dibujos y fotografías vinculadas a la arquitectura. En este sentido la serie de libros que acompañó las exposiciones sirvió de soporte documental que perdura en el tiempo (en estos años se agotaron varios de los libros que editamos lo que demuestra la vigencia de una demanda sostenida).

Nos preocupamos también por el rescate de colecciones y por la difusión de nuestro propio fondo documental. Para ello editamos por ejemplo el Catálogo de los negativos del fotógrafo alemán Hans Mann que se conservan en la Academia Nacional de Bellas Artes, hicimos una Bibliografía especializada en Historia de la Fotografía en América Latina y en el año 2006



Fig. 4. Publicaciones del CEDODAL.

hemos comenzado un ciclo anual de Exposiciones de Fotoarquitectura con la presentación de las fotos de Federico Ortiz, César Loustau, Ramón Paolini, Graziano Gasparini, Amancio Williams y Gómez Piñeiro.

En cuanto a la difusión de los fondos del CEDODAL la realización de Exposiciones de fotografía en Castellón, Granada, Zaragoza, Canarias, San Juan de Puerto Rico y otros sitios, incluyendo la Fotogalería del Teatro General San Martín de Buenos Aires han significado una importante repercusión en el campo de los estudiosos de historia de la fotografía. El CEDODAL ha facilitado copia de sus fotografías a distintos investigadores para la edición de libros y para exposiciones, como por ejemplo la retrospectiva sobre Martín Chambi realizada en el Museo Fernández Blanco de Buenos Aires. En estos momentos está realizando un Convenio con la empresa Latin-Art para la informatización del fondo de tarjetas postales del CEDODAL.

Superada una etapa inicial organizativa e institucionalizado un sistema de trabajo con exposiciones y ediciones de libros anuales, surgieron otra serie de proyectos complementarios que nos facilitaron co-ediciones y acciones alternativas que fueron potenciando la tarea del Centro a la vez que instalaban su perfil de referencia dentro del campo cultural arquitectónico. Fruto de ello ha sido la secuencia de Convenios realizados con diversas entidades universitarias para colaborar desde aspectos de asesoramiento hasta trabajos de investigación o edición conjunta.

Entre las co-ediciones más relevantes cabe destacar la realizada con el Centro Cultural de la Universidad Católica de Buenos Aires sobre *El despertar de una nación. Fotografía argentina del siglo XIX* y las investigaciones y libros sobre *Historiografía de arte y arquitectura iberoamericano. Siglos XVI-XVIII* y *Julián Jaime García Núñez, caminos de ida y vuelta* que concretáramos con la Fundación Carolina de España. También se han hecho co-ediciones con el Instituto Andaluz de patrimonio Histórico (IAPH) de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Infraestructura de la Provincia de Buenos Aires, el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina, la secretaría de Cultura de la Nación Argentina y el Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

### **Hacia una red continental**

El interés de muchos colegas de diversos países en este tipo de acción, compartiendo los objetivos de rescate patrimonial que ello implicaba, y, a la vez, el compromiso con una dimensión latinoamericana del mismo, nos llevó en el año 2005, cuando el Centro cumplió su primera década, a esbozar avanzadas para institucionalizar el CEDODAL en otros países donde hubiera una entidad que respaldar su formación o un grupo de trabajo que pudiera llevar adelante esa tarea.

Esta decisión de ir creando una red de núcleos del CEDODAL en diversos países está consolidándose paulatinamente con el apoyo de instituciones y estudiosos que nos ayudan en el plano de la investigación y la difusión de los valores de nuestra arquitectura continental y en la tarea de rescate patrimonial. Algunas de las sedes como la de Rosario ya han obtenido una subvención de la Agencia de Ciencia y Técnica de la Argentina, para registrar la documentación de planos de la Dirección Nacional de Arquitectura del Distrito Litoral (MEYOSP) que allí se conservan. El CEDODAL de Rosario ha realizado también exposiciones tendientes a valorizar justamente el aporte que realiza el conocimiento de esta documentación. En la actualidad está este equipo encarando la realización de publicaciones según el formato de la colección del

CEDODAL y lo propio ha realizado la sede del CEDODAL en Mar del plata con importantes publicaciones sobre la obra de Alula Baldassarini y el Ingeniero Salamone en la Provincia de Buenos Aires. En el Perú se ha realizado un Convenio con la Universidad Ricardo Palma de Lima para utilizar la sede de Miraflores (La Casona) como sitio de Exposición de temas de arquitectura latinoamericana y se ha constituido el CEDODAL Uruguay que tuvo relevante actuación en las ediciones de los libros sobre *Le Corbusier en el Río de la Plata en 1929* y en el dedicado a la obra del Arquitecto Baroffio en el Uruguay.

Centrado en los temas de Historia del arte el CEDODAL gestión Cultural formado en Granada (España) ha realizado numerosas actividades de difusión y publicaciones junto a Universidades e instituciones Culturales. Recientemente se ha ido configurando un nuevo CEDODAL en Chile para consolidar la red que va dando resultados evidentes en la concreción de más de cincuenta libros y varias decenas de Exposiciones.

La idea central es generar, de la misma manera que el CEDODAL desde Buenos Aires lo ha hecho en esta década, con sus publicaciones, unas series que permitan conocer la arquitectura del siglo xx y rescatar del anonimato a figuras profesionales de una vasta e interesante trayectoria que muchas veces trasciende las fronteras de su país. A la vez hemos encarado la lectura peculiar de los aportes arquitectónicos procedentes de diversos países europeos y el impacto que sus ideas y transferencias tecnológicas han tenido en nuestro continente.

Las exposiciones sobre fotografía de arquitectura o fotografía histórica han permitido integrar al CEDODAL a otras redes de investigadores y nos ayudan a potenciar desde el sector privado las acciones de recuperación de fondos documentales que de otra manera se hubiesen perdido. Creemos que con el apoyo de instituciones y personas comprometidas con esta misma mirada sobre el tema, la preservación del patrimonio arquitectónico del siglo xx tendrá más fortuna que el que han tenido los de los siglos anteriores. El trabajo en red de los diversos CEDODAL que se van creando en América marca una nueva pauta para el accionar en el siglo XXI rescatando la memoria del siglo xx.

El rescate de las fuentes documentales para escribir una historia de la arquitectura más completa y metodológicamente sustentada es hoy uno de los desafíos claves de una nueva generación de investigadores que no solamente apuestan por la novedad de la mirada sino también, muy especialmente, por la solidez documental que avala la misma. En los últimos años hemos complementado las exposiciones y libros con películas documentales que son movilizadoras para llegar a una mayor cantidad de público. Hemos contado para ello con la colaboración del cineasta Miguel Rodríguez Arias y su productora Ecuación que preparó las películas que acompañaron las Exposiciones de Le Corbusier, Los arquitectos alemanes en la Argentina, la obra del arquitecto Sabaté, la Habitación Popular 1915-1955 y la de Urbanismo y planeamiento 1910-1955.

Contando con la colaboración de trabajo voluntario y el esfuerzo mancomunado de los integrantes del CEDODAL se van paulatinamente clasificando los fondos documentales disponibles y buscando la manera de dar a conocer el contenido de los mismos a través de las investigaciones que realiza el CEDODAL junto con un amplio equipo de colaboradores e investigadores. Los interesados en conocer más detalles de la acción del CEDODAL pueden consultar nuestra página web <http://www.cedodal.com> y los *Boletines* informativos que publicamos trimestralmente.

# DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ Y SUS APORTACIONES AL ESTUDIO DEL ARTE HISPANOAMERICANO. SU LEGADO FOTOGRÁFICO AL CSIC<sup>1</sup>

AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

Diego Angulo Íñiguez (1901-1986) fue una de las figuras más importantes de la historiografía del arte español de todo el siglo xx. Los estudios que él dejó escritos son muy numerosos y de gran rigor científico por lo que la mayoría no han necesitado una revisión posterior. Además, abrió numerosos caminos, muchos de los cuales los recorrió él mismo, otros los hemos seguido sus discípulos. Y uno de esos caminos fue el del Arte Hispanoamericano. Curiosamente no fue un camino buscado por él, sino que se le vino a las manos debido a las circunstancias. Veamos cuales fueron estas.

Angulo estudió la carrera de Filosofía y Letras en Sevilla. Una de las asignaturas que formaba parte de los estudios era *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes* que se había empezado a impartir en la Universidad española hacía muy poco tiempo y cuya cátedra sevillana había sido ganada por oposición por Francisco Murillo. Este catedrático fue el primer estudioso del Arte pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios y, gracias a esta beca, viajó por Alemania y Austria en 1908.<sup>2</sup> Allí conoció no solo los museos, sino también la metodología de los maestros centroeuropeos con los que mantuvo amistad y correspondencia durante muchos años. Desde el primer momento Murillo introdujo novedades en el estudio, investigación y enseñanza de la Historia del Arte, sobre todo la importancia de ver las obras de arte in situ y hacer fotografías de las mismas, fundamentales para usarlas en la enseñanza a través de diapositivas.

Angulo siempre consideró a Murillo su maestro y hablaba de él con gran afecto. Durante el curso en el que fue alumno suyo, le acompañó en sus campañas fotográficas y él mismo

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, tef. HAR-2011-27352).

<sup>2</sup> El expediente de Francisco Murillo en el Archivo de la JAE, se puede consultar en [http://archivojae.edadde-plata.org/jae\\_app/JaeMain.html](http://archivojae.edadde-plata.org/jae_app/JaeMain.html) [Consultado: 20/09/2012].

hizo muchas fotografías que aun se conservan en el *Laboratorio de Arte* de la Universidad de Sevilla.<sup>3</sup>

Cuando terminó la carrera en 1920, marchó a Madrid para realizar los estudios de doctorado, ya que en aquellos años solo se podían llevar a cabo en la Universidad Central. En la capital sus maestros fueron Manuel Gómez Moreno, director de la sección de Arqueología y Arte medieval en el Centro de Estudios Históricos (CEH), —fundado por la Junta de Ampliación de Estudios (JAE) en 1910—, aunque sus investigaciones iban más allá de los límites cronológicos impuestos a la sección. Gómez Moreno impartía muchas de las clases en el CEH para aprovechar la biblioteca del Centro y el archivo fotográfico que se había ido formando desde su fundación, ya que Gómez Moreno había empezado a utilizar la fotografía para sus estudios y sus enseñanzas desde que, a finales del siglo XIX, acompañaba a su padre en la recogida de material para la *Guía de Granada* que este publicó en la misma ciudad en 1892. Gómez Moreno tenía como normas metodológicas fundamentales en la investigación y enseñanza las mismas que Francisco Murillo en Sevilla: trabajo de campo y fotografías, además, por supuesto, de recogida de bibliografía. Su otro maestro fue Elías Tormo, director de la sección de Arte escultórico y pictórico de España en la Baja Edad Media y Renacimiento. La relación de Angulo con el CEH se mantendrá toda su vida, muy especialmente desde 1940, cuando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas ya había sustituido a la Junta de Ampliación de Estudios y diversos institutos muy especializados a las secciones del Centro de Estudios Históricos. Uno de ellos era el Instituto de Arte Diego Velázquez, del que fue secretario y después director hasta su jubilación.

Concluido el curso y en lo que empezaba a preparar su tesis, fue convencido por Murillo para que viajase a Alemania para completar su formación. Después de una estancia durante el verano de 1921 en Munich, Salzburgo y Viena con el propio Murillo quien le introdujo en los ambientes académicos y de investigación que él ya conocía, se quedó un curso entero en Berlín, el de 1921-1922, asistiendo a los cursos de Historia del Arte de la Universidad y visitando los museos de la ciudad, para lo que obtuvo la equiparación a pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios. En estos casos, los pensionados pagaban la estancia de su propio bolsillo, pero, si cumplían las normas exigidas a los pensionados, les concedían la misma consideración y así constaba en el curriculum.<sup>4</sup>

Cuando volvió a España, pasando por Bélgica y parte de Francia, terminó su tesis doctoral, y la defendió en 1922, sobre *Orfebrería sevillana desde 1500 a 1800*, convirtiéndose en pionero en el estudio sistemático de una materia que hasta entonces era objeto de interés casi exclusivamente para eruditos y algún coleccionista.<sup>5</sup> Entre 1922 y 1924 estuvo en Madrid colaborando en el Museo del Prado y en el CEH. En 1925 ganó por oposición la cátedra de *Teoría de la Literatura y las Bellas Artes* de la Universidad de Granada, publicándose su nombramiento en la *Gaceta de Madrid* el 4 de agosto de ese año.<sup>6</sup> Pero solo permaneció un curso en esta ciudad.

<sup>3</sup> SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel. «La fototeca del Laboratorio de Arte», *Laboratorio de Arte*, (Sevilla) n.º 8 (1995), pp. 321-340. Véase también <http://investigacion.us.es/scisi/sgi/servicios/fototeca-laboratorio-arte/direccion> [Consultada: 8/08/2012].

<sup>4</sup> Los datos en el Archivo de la JAE: [http://archivojae.edaddeplata.org/jae\\_app/](http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/) [Consultado: 20/09/2012].

<sup>5</sup> Aunque algunos biógrafos de Angulo dan como fecha de la defensa de su tesis la de 1923, en la base de datos de tesis doctorales defendidas en la UCM desde que era Universidad Central, figura la de 1922.

<sup>6</sup> Nombramiento en la *Gaceta de Madrid*, de 4 de agosto de 1925, p. 830. A título de curiosidad diré que la retribución anual de un catedrático era, en aquel momento, de 5000 pts. La biografía más amplia de Angulo hasta este momento es PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Biografía de Diego Angulo Íñiguez», en Isabel Mateo Gómez (coord.), *Diego Angulo Íñiguez, Historiador del Arte*, Madrid, CSIC, 2001, pp. 13-43.



Fig. 1. Diego Angulo Íñiguez.

En esos momentos se estaba iniciando la preparación de dos exposiciones que tendrían lugar en 1929 y que tuvieron amplia repercusión. Una de ellas era la Universal de Barcelona, de la que fue comisario de la parte artística Manuel Gómez Moreno. La otra, la Exposición Iberoamericana que tendría lugar en Sevilla, en la que todo lo concerniente al arte español le fue encargado a Francisco Murillo, el cual, aunque ya habían pasado por su aula varias promociones, reclamó como ayudante a Angulo, al que consideraba su mejor discípulo. Efectivamente, por Real Orden de 17 de julio de 1926 Angulo deja la universidad de Granada y vuelve a la de Sevilla donde deberá estar, según consta en la *Gaceta*, hasta el cierre de la Exposición Iberoamericana.<sup>7</sup>

La preparación de la Exposición de Sevilla hizo que el mundo académico fuera consciente del escaso interés que había despertado la Historia de América entre los docentes e investigadores españoles. Es cierto que en Madrid había una asignatura de Historia de América, pero se daba en doctorado al que llegaban muy pocos alumnos, y en la JAE se venían fomentando las relaciones con los estados americanos desde hacía unos años.

El resultado fue que se dio un fuerte impulso a los estudios sobre Hispanoamérica en todas sus facetas para lo que se tuvieron en cuenta varias iniciativas. Una de ella fue la creación de la *Junta de Relaciones Culturales*, una institución fundada por Real Decreto el 27 de diciem-

<sup>7</sup> *Gaceta de Madrid*, de 31 de julio de 1926, p. 740.

bre de 1926, a petición del Ministro de Estado José de Yanguas Messía, y bajo Patronato de ese Ministerio, con el fin de difundir por el mundo la lengua y cultura española a través de las relaciones institucionales; colaborar en la ampliación del emergente grupo de hispanistas en varios países americanos; y fomentar el movimiento hispanoamericanista que venía siendo impulsado por la Junta de Ampliación de Estudios.<sup>8</sup> El principal impulsor de esta iniciativa fue Américo Castro. Con ello se institucionalizaba la *Oficina de Relaciones Culturales* que, casi a nivel particular, venía funcionando desde noviembre de 1921.

Otra iniciativa fue la creación, a propuesta de la Junta de Relaciones Culturales, por Real Orden de 15 de julio de 1927<sup>9</sup> de una *Cátedra de Arte Colonial Hispanoamericano* en la Universidad de Sevilla

como medio eficaz de contribuir al desarrollo de los estudios histórico artísticos de la América española utilizando con tal fin los tesoros de información histórica que existen conservados en el Archivo de Indias de aquella capital... desde el próximo curso con las garantías suficientes para garantizar el éxito que merece esta importante obra de cultura.

Conceden una subvención de 6000 pts. que serán aportadas por la Junta de Relaciones Culturales. De este dinero, 2000 pts. estaban destinadas a la compra de libros y fotografías y serían gestionadas por un profesor español. Se especifica que es una asignatura *de matrícula voluntaria*, es decir no obligatoria como el resto de las asignaturas; que sería desempeñada por *profesores o publicistas* tanto de nacionalidad española como americana y consistiría en series de conferencias o cursos de corta duración. La designación de los profesores tendría validez en lo que durasen aquellas «a cuyo término dejarían de estar adscritos a la Cátedra que ahora se crea».

La puesta en marcha de la nueva cátedra fue muy lenta, pues hasta el 12 de octubre de 1928 no se emitieron las normas para su funcionamiento.<sup>10</sup> Siguiendo estas normas la Junta de Relaciones Culturales propuso invitar al arquitecto argentino Martín Noel; la facultad hace un informe favorable; el ministerio le considera competente y, finalmente, el argentino es nombrado catedrático el 1 de junio de 1929.<sup>11</sup> Durante el siguiente curso Noel dio algunas conferencias aportando bastante material de libros y diapositivas.

Esta cátedra tan especial se convirtió en otra ya igualada de pleno derecho con las demás y con carácter obligatorio, el 5 de abril de 1930.<sup>12</sup> En la Exposición que precede a la Real Orden, Elías Tormo, Ministro de Instrucción Pública, justifica que solo se cree una cátedra en Sevilla diciendo que «en las modernas Universidades se acepta que se singularice en cada una de ellas una particular orientación [...] Destino providencial de la Universidad de Sevilla parece ser, sin duda el estrechamiento de las relaciones doctas con los pueblos americanos de estirpe hispánica...». Por estas fechas había llegado desde varios Estados americanos la solicitud de la creación en la Universidad española de una cátedra de Historia general de América. Tormo contesta recordando la existencia de la cátedra sevillana que podía ser ocupada tanto por profesores españoles como americanos. Pero ante

<sup>8</sup> *Gaceta de Madrid*, de 28 de diciembre de 1926, pp. 1739 a 1740.

<sup>9</sup> *Gaceta de Madrid*, de 22 de julio de 1927, p. 450.

<sup>10</sup> *Gaceta de Madrid*, de 12 de octubre de 1928, p. 274.

<sup>11</sup> *Gaceta de Madrid*, de 11 de junio de 1929, pp. 1489-1490. Sobre el curso impartido por Martín Noel, GUTIÉRREZ, Ramón. «La cátedra de Arte Hispanoamericano creada en 1929», *Atrio*, (Sevilla), n.º 4, (1992), pp. 147-152.

<sup>12</sup> *Gaceta de Madrid*, de 6 de abril de 1930, pp. 95-96.

la aportación patria a la investigación del todo por hacer todavía, a base de la riqueza de datos incomparables del Archivo de Indias y del de Protocolos de Sevilla y de las no menores del Arte sevillano y el andaluz en general de los siglos pasados, el más relacionado con América ya acogió y estableció en aquella Universidad un naciente y ya considerable material científico de libros y de fotografías, servido por Profesor español interesa el más noble y generoso patriotismo que sea un Catedrático español, especializado del todo en los estudios y dispuesto a completarlos en los viajes de vacaciones a Méjico, al Perú, al Ecuador etc., a todos los asientos del espléndido recientemente revelado arte... y que reciba en Sevilla y acompañe a cuantos americanos lleguen a ella a completar sus investigaciones.

Así pues, en los artículos de la R.O. se crea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla la *Cátedra de Historia del Arte Hispanocolonial* ya con cargo a las asignaciones de la dotación del escalafón general de los Catedráticos de las Universidades españolas. Añade que todas las clases se podrán dar diariamente durante medio curso para destinar el otro medio a viajes de intercambio y de estudio en América. Finalmente se ordena que la primera provisión sea por concurso especial de méritos entre los catedráticos numerarios de Teoría de Literatura y Bellas Artes de todas las universidades españolas. La primera provisión se convoca el 7 de abril de 1930, siendo nombrado Angulo el 7 de mayo.<sup>13</sup>

En 1931 tiene lugar una nueva iniciativa. El 10 de octubre de 1931 se funda, adscrito a la Universidad de Sevilla, el *Centro de Estudios de Historia de América*, en el que se impartirían clases de Historia, Arqueología, Arte colonial, Geografía de América, Instituciones económicas, jurídicas y sociales del periodo colonial, así como Bibliografía y Paleografía hispanoamericana como asignaturas de carácter general. También se darían cursos monográficos sobre puntos de especial relevancia. Los profesores de las enseñanzas de carácter general, los de los cursos monográficos y los directores de los Seminarios estarán a cargo de Profesores españoles o americanos y todos ellos serán designados para cursos completos por la Junta del Patronato que, junto a un director técnico, catedrático de universidad, serán los encargados de regir el Centro. Asimismo concedían becas y bolsas de viaje para ir a los archivos y participar en congresos. Finalmente este Centro estaba capacitado para otorgar títulos de Doctor en Historia americana a los Licenciados en Ciencias históricas, de cualquier Universidad española o a los que tuvieran títulos equivalentes obtenidos en Universidades americanas. Para ello los alumnos estaban obligados a llevar a cabo pruebas semejantes a las que se hacían para obtener el Doctorado en la Universidad de Madrid. Así pues la fundación de este centro supuso un importante impulso en los estudios americanistas. Como profesor de Historia de Arte se nombró a Diego Angulo quien sugirió que los alumnos del centro se unieran a los de la facultad compartiendo las clases.

Aunque, tal y como dice la R.O. de 5 de abril de 1930, en la Facultad de Filosofía y Letras existía «un naciente y ya considerable material científico de libros y de fotografías», Angulo pensó que era absolutamente imprescindible que él viajara a América para conocer directamente el Arte colonial, proveyéndose, al mismo tiempo, de nuevo material de estudio. Por otro lado, la misma R.O. ya había previsto que sería necesario que el catedrático titular viajara a América. Pero lo que no aclaraba era quién proporcionaría el dinero para los viajes.

En el mismo año de 1930 Angulo pidió una pensión a la Junta de Ampliación de Estudios que no le fue concedida. Mientras encontraba la financiación necesaria, empezó a buscar do-

<sup>13</sup> *Gaceta de Madrid*, de 10 de abril de 1930, pp. 230 y 264 y 9 de mayo de 1930, p. 918.

cumentación en el Archivo de Indias, quedando absolutamente impresionado por el caudal de datos que iba encontrando. Y de esta labor surgieron sus primeras publicaciones de arte hispanoamericano.<sup>14</sup>

Finalmente, conseguirá ir a Hispanoamérica en 1933 gracias a una beca concedida por la Junta de Relaciones Culturales. Este tema es un poco confuso, ya que sus biógrafos siempre han dicho que estuvo un año y yo he encontrado documentación solamente de seis meses, que, por otra parte, era lo recomendado por la R.O. y, posiblemente no le hubieran permitido ausentarse de la cátedra un año entero.

La beca de la Junta de Relaciones Culturales era por tres meses: octubre, noviembre y diciembre de 1933 en los que pensaba recorrer Méjico, la República Dominicana y Cuba. Angulo, consciente de que era imposible conseguir ver todo en tan poco tiempo, el 11 de septiembre de 1933 pide a la Junta de Ampliación de Estudios que le conceda la consideración de pensionado por tres meses más, es decir enero, febrero y marzo de 1934. Era la forma de poder justificar ante la Universidad de Sevilla su ausencia después de acabar la beca de la Junta de Relaciones Culturales.<sup>15</sup>

Alfonso Pérez Sánchez relata en su biografía de Angulo, que este llegó a Nueva York en barco a finales de septiembre de 1933 y que después de unos días en esta ciudad, pasó a Méjico recorriendo en primer lugar todo el Norte hasta la capital federal, donde estará hasta su vuelta a España, y que desde allí viajaba a los alrededores de la ciudad y a los estados del Sur. Efectivamente, la documentación parece confirmarlo. El 31 de diciembre Angulo comunica a la Junta de Ampliación de Estudios que, después de estar en Méjico los meses de octubre, noviembre y diciembre, se le había terminado la beca de la Junta de Relaciones Culturales, y que empieza a utilizar la consideración de pensionado desde el 1 de enero de 1934. A partir de ese día recoge cada quince días un certificado del cónsul General de España por el que se confirma la estancia de Angulo en la capital donde, añade, estaba en viaje oficial de estudios. La última es del 14 de marzo. El 1 de abril, seis meses por lo tanto después de su partida, escribe al presidente de la Junta de Ampliación de Estudios, ya desde Sevilla, comunicándole que se ha reintegrado a su cátedra de arte colonial de la universidad de Sevilla y le envía los certificados consulares.

Pudiera parecer poco importante saber si fueron seis meses o un año lo que duró su estancia en Méjico, pero al ser la mitad de lo que siempre se ha dicho, hace más titánico el trabajo desarrollado, ya que Angulo viajaba deprisa, para conocer el mayor número de lugares posible, pero absorbiendo todo lo que veía como una esponja.

De todas formas no pudo terminar el recorrido previsto que incluía la República Dominicana y Cuba por los problemas políticos que tenían lugar en esta última tras el golpe de estado del 15 de enero de 1934 y posteriores revueltas sociales, con el consiguiente ambiente de inseguridad que aconsejaban no viajar a la isla. La espera hizo que no le diera tiempo de ir, tampoco, a la República Dominicana.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Planos de Monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Sevilla, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, 7 vols., 1933-1939.

<sup>15</sup> La Documentación de la Junta de Relaciones Culturales forma parte del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores que, en estos momentos, está en fase de traslado al Archivo Nacional y al Archivo General de la Administración, por lo que no nos ha sido posible consultar los datos sobre la beca de Angulo. La documentación sobre su consideración de pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios se puede consultar en [http://archivojae.edaddeplata.org/jae\\_app/JaeMain.html](http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app/JaeMain.html) [Consulta: 17/10/2012].

<sup>16</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas: arquitectura, escultura, pintura, azulejos, orfebrería*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947, p. 8.

En la ciudad de Méjico Angulo entró en contacto con arquitectos restauradores sobre todo de la Secretaría de Educación y su Departamento de Monumentos Coloniales de reciente fundación, y también con investigadores dedicados al arte colonial, todavía pocos, que le ofrecieron una muy cordial acogida y con los que permanecería siempre en contacto, intercambiando publicaciones, consultas y otros materiales. Los más cercanos fueron Jorge Enciso, García Granados, MacGregor y, sobre todo, Manuel Toussaint. Los mejicanos vinieron con frecuencia a España y Angulo volvió a Méjico en 1970 y 1981. Todavía vienen algunos mejicanos de los que entonces eran muy jóvenes y se formaron con los que Angulo conoció en su primer viaje. Este es el caso, por ejemplo de Elisa Vargaslugo, discípula, entre otros, de Manuel Toussaint, que sigue valorando la aportación de Angulo a la Historia del Arte Colonial como ejemplar pese a los numerosos estudios que se han publicado desde entonces.<sup>17</sup> Todos quedaron impresionados por la aportación documental que Angulo estaba haciendo gracias a sus búsquedas en el Archivo de Indias. Le abrieron muchas puertas, incluidas las de un famoso librero de nuevo y de antiguo, que le proporcionó un número considerable de libros de arte colonial.

Angulo les puso al corriente de la existencia del Laboratorio de Arte de Sevilla, y del Centro de Estudios Históricos. Manuel Toussaint decide emprender una tarea similar y fundó el Laboratorio de Arte, adscrito a la Universidad Nacional Autónoma de México, en Mexico D.F., que se puso en marcha el 1 de febrero de 1935. Un año más tarde, ante el éxito académico que tuvo, se convirtió en el Instituto de Investigaciones Estéticas. A Toussaint le acompañaron en la puesta en marcha del Laboratorio e Instituto Federico Gómez de Orozco, Rafael García Granados y el arquitecto Luis Mac Gregor. Todos habían publicado diversos estudios sobre arte colonial en el que eran pioneros. Así pues, en el Instituto, como había ocurrido previamente en España, se sentaron las bases institucionales para la práctica de la historia del arte como disciplina universitaria en México. Ese proceso coincidió con la profesionalización de este campo de estudio. El Instituto todavía forma historiadores en el nivel de postgrado en colaboración con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y fomenta el intercambio académico con instancias afines a sus objetivos tanto de México como del extranjero.

La primera vez que colaboraron mejicanos y españoles fue poco después del regreso de Angulo a Sevilla. El n.º 31, de enero-abril de 1935, de la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, del CEH se dedicó monográficamente a «El Arte en Méjico en los siglos XVI y XVII» y en él publicaron artículos varios mejicanos, Angulo y su discípulo Marco Dorta. Y siguió la colaboración en la revista *Arte en América y Filipinas* fundada por Angulo y publicada por la Universidad de Sevilla, aunque la guerra civil truncó su trayectoria. Fue resucitada por Enrique Marco Dorta, aunque solo alcanzó cuatro números (1.º y 2.º en 1936; 3.º en 1943, y 4.º en 1952).

Además de los libros comprados en la librería antes citada y por toda la República, buena parte de los cuales pasaron al Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Angulo se trajo un caudal de fotografías verdaderamente impresionante, que, actualmente, forma el fondo americanista del Archivo fotográfico de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de Madrid.

---

<sup>17</sup> VARGASLUGO, Elisa. «¿Por qué mirar...? Don Diego Angulo Íñiguez, célebre historiador del Arte», *20/10. 1750-1850. El Mundo Atlántico y la Modernidad Iberoamericana* (Mexico D.F.), n.º 1 noviembre (2012), pp. 305-311. La investigadora mejicana, una de las más ilustres de su generación, hace una semblanza verdaderamente emotiva de Angulo y de la importancia de sus aportaciones al mundo de la Historia del Arte.

También los libros fueron donados en su momento encontrándose entre ellos algunos difíciles de localizar hoy día en sus países de origen.

Muchas de estas fotografías fueron hechas por él mismo, otras fueron compradas. Hay también postales e incluso recortes de periódico. Trajo todo lo que pudiera servirle para tener presente la imagen a su vuelta a Sevilla. Asimismo le regalaron muchas. Algunas proceden de instituciones oficiales del gobierno mejicano como la Secretaría de Educación en su recientemente creado Departamento de Monumentos Coloniales o la Secretaría de Hacienda y Crédito Público que se distinguen del resto pues todas tienen los sellos oficiales. Otras de particulares, como las de su colega Manuel Toussaint, que le siguieron mandando fotografías con posterioridad.

Después de la Guerra Civil española, se le presentó la ocasión de publicar, gracias a la iniciativa del editor Salvat, la monumental e innovadora por su temática, *Historia del Arte Hispanoamericano*, con la colaboración de su discípulo Enrique Marco Dorta y del arquitecto argentino Mario Buschiazio, aprovechando todo el material que se trajo de Méjico. Pero le faltaba mucho por conocer. Nada menos que las Antillas, Centroamérica y toda Sudamérica. Para volver al Continente, solicitó una beca a la Junta de Relaciones Culturales en 1945 y le fue concedida de nuevo, pero, por problemas familiares, no pudo viajar. En 1946 le concedieron una nueva beca gracias a la que visitó las Antillas y Centroamérica. También en esta ocasión trajo numerosas fotografías de todos los Estados que visitó.

En las fechas en que se redactó y publicó la *Historia del Arte Hispanoamericano* —1945-1956—, Angulo se había trasladado definitivamente a Madrid para desempeñar la cátedra de *Historia del Arte* (Doctorado) en la Facultad de Filosofía y Letras nombrado por concurso de traslado el 7 de noviembre de 1940.<sup>18</sup>

La *Historia del Arte Hispanoamericano* se publicó en tres volúmenes entre 1945 y 1956. Quedó pendiente de redacción un cuarto volumen que nunca se llegó a publicar.

Tras la publicación en 1956 del tercer volumen de la *Historia del Arte Hispanoamericano* y cuando vio imposible que el cuarto viera la luz, dejó, prácticamente para siempre, la investigación americana y sus publicaciones sobre América fueron esporádicas y cada vez más distanciadas hasta desaparecer casi por completo. A pesar de ello, siguió cultivando sus amistades mejicanas y viajó de nuevo a Méjico varias veces y por toda América del Sur, invitado reiteradamente a dar conferencias e impartir cursos en diversas universidades, donde fue haciendo nuevas amistades. Prueba de los vínculos que estableció fueron los homenajes que le tributaron y las numerosas necrológicas que se escribieron tras su muerte.<sup>19</sup>

Angulo intentó encaminar hacia el Arte Hispanoamericano a varios de sus discípulos, como Antonio Bonet Correa o Santiago Sebastián quienes incluso pasaron temporadas al otro lado del Atlántico. Pero, ante las dificultades con que se encontraban para financiar sus viajes, fueron abandonando estos estudios para internarse por otras líneas de investigación. Solo Enrique Marco Dorta dedicó toda su vida al estudio del Arte Hispanoamericano, muy especialmente el de Brasil. Para poder entenderlo mejor realizó un viaje por todo Portugal de donde se trajo varios cientos de fotografías, que se conservan junto al legado americanista de Angulo. Marco

<sup>18</sup> *Gaceta de Madrid*, de 11 de diciembre de 1940, p. 8.487.

<sup>19</sup> Entresacamos por estar publicada en la revista del Instituto mexicano la de MOYSSÉN, Xavier. «Diego Angulo Íñiguez. 1901-1986», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Mexico D.F.), vol. XV n.º 58 (1987), p. 229. El n.º 59 de esta misma revista fue publicado en homenaje a Diego Angulo y en la introducción Elisa García Barragán rinde homenaje a su figura. GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. «Homenaje», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Mexico D.F.), vol. XV, n.º 59 (1988), pp. 7-10.

Dorta fue catedrático de esta materia en la Universidad de Sevilla desde el 24 de julio de 1947 y con posterioridad en la de Madrid donde finalizó su carrera académica.

Una vez abandonadas sus investigaciones sobre Arte Colonial, Angulo donó numerosos libros de su biblioteca particular y toda su colección de fotografías al Instituto de Arte Diego Velázquez para facilitar su estudio a sus discípulos y a las generaciones siguientes, ya que, en varias Universidades de España, se habían creado cátedras de Arte Hispanoamericano, que corrieron distinta suerte ya que en algunas sigue habiendo especialistas destacados, mientras que en otras han ido languideciendo hasta casi desaparecer incluida en alguna otra asignatura.

El fondo de fotografías conseguido por Angulo, muy útil en su momento, hoy día es una auténtica joya prácticamente desconocida. Las fotografías tienen valor tanto por sí mismas ya que están realizadas con diversas técnicas y muchas de ellas por fotógrafos de reconocido prestigio en su momento —entre 1900 y 1950—, como por su contenido, pues son el testimonio gráfico de un patrimonio artístico que en muchas ocasiones ha sido alterado en parte por las restauraciones a que ha sido sometido, por adecuaciones a otros usos para el que fueron contruidos los edificios o incluso destruidos totalmente por la naturaleza o por la mano del hombre. La ayuda de Internet para su catalogación es extraordinaria y depara no poca sorpresas. Muchos edificios aparecen en las fotografías en muy malas condiciones de conservación y hoy lucen completamente rehechos o por el contrario, y en el peor de los casos, fueron derribados. Otras estaban en pleno campo y hoy están rodeadas de edificios. Si su estado actual nos ayuda a nosotros, sin duda nuestro fondo puede servir de gran ayuda a los investigadores americanos a distinguir lo antiguo de lo nuevo.

Unos años después de la donación, se inició la catalogación sistemática del fondo, pero quedó incompleta. Con el proyecto de investigación citado en la nota 1 queremos dar a conocer este importantísimo fondo, y gracias a las nuevas tecnologías, a la comunidad académica y a todos aquellos interesados en el patrimonio artístico colonial de Hispanoamérica.



# ENRIQUE MARCO DORTA Y SUS ESTUDIOS DE ARTE IBEROAMERICANO

BERTA GARCÍA DEL REAL MARCO  
Archivera, Madrid

Hace dos años, en el año 2011, se cumplía un triple aniversario entorno a la figura de Enrique Marco Dorta: el centenario de su nacimiento, el 70 aniversario de su viaje por Hispanoamérica, y el 30 aniversario de su muerte (Fig. 1). Era una fecha señalada que, sin embargo, pasó inadvertida. Una conjunción de afortunadas coincidencias han permitido que su figura vuelva a salir a la luz, y que le recordemos hoy de nuevo, como investigador y pionero de los estudios de la Historia del arte iberoamericano, como viajero incansable en busca de los tesoros artísticos escondidos en los rincones de América, como paciente «ratón de archivo», recopilador de los arcanos que guarda el Archivo de Indias, como maestro, como amigo... y, en esta ocasión, también como fotógrafo.

Fue el primer investigador español que se dedicó en exclusiva al estudio del arte iberoamericano, al que dedicó más de cuarenta años de su vida. La enfermedad se lo llevó pronto, aún no se había jubilado, con el tintero lleno todavía de proyectos y trabajos a medio redactar.

Con dolor le recordaba Diego Angulo, su maestro, con quien compartió casi cinco décadas de profunda y sincera amistad, que iba mucho más allá de lo profesional en el emotivo texto de introducción del volumen XXXVII del Anuario de Estudios Iberoamericanos publicado poco después de su fallecimiento, en 1980.<sup>1</sup>

José Manuel Cuenca Toribio, catedrático de Historia de la Universidad de Córdoba, escribió una pequeña biografía de Marco Dorta a raíz de su muerte que forma parte de su galería de retratos vinculados a Andalucía. Proyecta en el texto el impacto que le hizo como profesor en su época de estudiante en Sevilla, destacando tanto sus grandes cualidades humanas como su prestigio en cuanto investigador y científico.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Presentación», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), XXXVIII (1980), pp. XVII- XXIX. Publicó también una versión resumida del mismo texto en *Archivo Español de Arte*, (Madrid) Tomo 53, Núm. 212 (1980), pp. 545-550.

<sup>2</sup> CUENCA TORIBIO, José Manuel. *Semblanzas Andaluzas*, Madrid, Espasa Calpe, 1984, (Colección Austral n.º 1645), pp. 160-162.



Fig. 1. Enrique Marco Dorta.

También Cristina Esteras, una de sus discípulas, escribió un sincero homenaje en el que resaltaba «su gran honestidad y sencillez, ejemplo siempre de verdadera modestia, su trato afable, humano y cariñoso, su simpatía y amena conversación, así como su inmenso amor por América de la que siempre hablaba con entusiasmo y a la que dedicó toda su vida profesional».<sup>3</sup>

Otra de sus colaboradoras, Carmen Soto, dedicó recientemente un artículo a «La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta», en el que recoge además una completa bibliografía de los trabajos publicados por ambos catedráticos.<sup>4</sup>

A ello hay que sumar otras muchas muestras de respeto y afecto en forma de homenajes, obituarios en la prensa, dedicatorias de libros y cartas de pésame que se conservan entre sus papeles personales, además de las anécdotas narradas por familiares y amigos que lo trataron personalmente. De todo ello solo se desprenden elogios hacia su figura, como profesional y como persona, pues hablan de su calidez humana, su carácter afable, su simpatía y sentido del humor, su capacidad de comunicación y el enorme entusiasmo que ponía en todo lo que hacía y que lograba transmitir a quienes le rodeaban.

<sup>3</sup> ESTERAS, Cristina. «Evocación del Dr. Enrique Marco Dorta», *Res Gesta* (Rosario, Argentina), núm. 10 (1981), pp. 52-54.

<sup>4</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. «La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), vol. XXXII, núm. 97 (2010), pp. 101-128.

El paso del tiempo nos permite ahora alejarnos un poco de la carga sentimental —inevitable cuando se trata de un ser querido— para centrarnos en esta ocasión en sus méritos, que hablan por sí solos. Muchos de los testimonios que se recogen en esta comunicación están tomados del texto de Angulo, pero he querido ilustrar lo que ya se dijo entonces con otros tantos testimonios y valoraciones tomados de sus papeles personales —en proceso de organización—, así como de reseñas de sus libros, recortes de prensa y citas que nos ayuden a acercarnos a su trayectoria académica e investigadora, en un intento de presentar al personaje a través de lo que él decía de sí mismo, y de lo que otros dijeron de él. Si a ello le añadimos el factor tiempo, estaremos en disposición de valorar su figura y el alcance de sus aportaciones desde una perspectiva historiográfica más amplia.<sup>5</sup>

Su labor se centró en dos aspectos fundamentales: la localización y estudio de fuentes primarias y la observación directa de los monumentos en sus viajes a América. Como resultado, se encontró en disposición de participar en la elaboración de las primeras obras de síntesis sobre la materia, y reunió una importante cantidad de material documental y fotográfico sobre el que elaboró sus trabajos.

Enrique Marco Dorta nació en Santa Cruz de Tenerife el 30 de enero de 1911. Estudió Derecho, más por obligación que por verdadera vocación, en la Universidad de La Laguna, carrera que nunca llegó a ejercer. En 1931 se traslada a Sevilla para cursar estudios de Filosofía y Letras en la Universidad. Ya en ese año se cuenta entre los alumnos que frecuentaban la Cátedra de Historia de Arte Hispanoamericano, que dirigía en aquel entonces don Diego Angulo. De esos años data su vocación americanista.<sup>6</sup>

Una de las actividades de la cátedra consistía en el trabajo con fuentes documentales conservadas en el Archivo de Indias. Allí obtuvo materiales suficientes para publicar sus primeros artículos. Con el primero de ellos, titulado «El palacio de los virreyes a fines del siglo XVII», como él mismo expresó, «entró en la investigación por la puerta grande», pues fue publicado en 1935, en un número especial de la revista *Archivo de Arte y Arqueología* dedicado al «Arte en Méjico», en el que colaboraban junto con Diego Angulo, los más importantes investigadores mejicanos del momento, como Luis MacGregor, Jorge Enciso y Manuel Toussaint.<sup>7</sup> En él dio a conocer unos planos inéditos de la reconstrucción del edificio después del incendio de 1692. Otros frutos de sus investigaciones en los fondos mejicanos del Archivo de Indias se publicaron en los años siguientes en la revista *Arte en América y Filipinas* del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> GUTIÉRREZ, Ramón. *Historiografía iberoamericana: arte y arquitectura. Dos lecturas*, Buenos Aires, CEDODAL, 2004.

<sup>6</sup> Sobre americanismo en Sevilla antes de la Guerra Civil véase: BERNABÉU ALBERT, Salvador. «Los americanistas y el pasado de América: tendencias e instituciones en vísperas de la Guerra Civil», *Revista de Indias*, (Madrid), vol. LXVII, núm. 239 (2007), pp. 251-282. A la creación de la Cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano en la Universidad de Sevilla se refiere el texto de Angulo citado anteriormente, y también: GUTIÉRREZ, Ramón. «La cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929», *Atrio*, (Sevilla), 4 (1992), pp. 147-152, disponible en: <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/atricio4/14.pdf> [Consulta: 20/02/2013]

<sup>7</sup> MARCO DORTA, Enrique. «El palacio de los virreyes a fines del siglo XVII», *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), T. XI, num. 31 (1935), pp. 103-129.

<sup>8</sup> MARCO DORTA, Enrique. «Juan de Herrera en la catedral de Méjico» y «El proyecto de Iniesta para el Sagrario de Méjico» en *Arte en América y Filipinas*, (Sevilla), Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, tomo I, Cuaderno 1 (1935), pp. 89-93. MARCO DORTA, Enrique. «El hospital de Belén en Guadalajara» en *Arte en América y Filipinas*, Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, (Sevilla), tomo I, Cuaderno 2 (1936), pp. 124-144.

También en el Archivo de Indias encontró materiales suficientes para redactar su tesis doctoral, en la que empezó a trabajar en 1935 bajo la dirección de Diego Angulo. Dado que en aquella época no era fácil que el doctorando pudiera obtener una beca para trasladarse a América, era necesario encontrar un tema que pudiera estudiarse exclusivamente a partir de fuentes documentales. Diego Angulo consideró que Cartagena de Indias era una de las poblaciones menos estudiadas desde el punto de vista urbanístico, y una de las más interesantes por su emplazamiento, su extraordinaria importancia comercial y su excepcional valor como plaza fortificada. Además, la abundancia de material cartográfico y documental sobre la ciudad que se conservaba en el Archivo de Indias hacía de ella la ciudad adecuada para un estudio de estas características. Con su tesis dedicada a las fortificaciones de Cartagena de Indias y al estudio de la evolución urbanística de la ciudad obtuvo el título de Doctor en la Universidad Central de Madrid en 1940.

Su formación como historiador de arte hispanoamericano no habría sido completa si no hubiera tenido la oportunidad de realizar un estudio directo de los monumentos. Pero por aquel entonces, en el contexto de la posguerra española, pocos eran los medios económicos disponibles para poder sufragar viajes de estas características. La oportunidad le llegó en 1940, gracias a una serie de circunstancias, que relata Diego Angulo en su homenaje de 1980.<sup>9</sup> Gracias a sus gestiones, la Junta de Relaciones Culturales le concedió una bolsa de viaje para que pudiera completar el estudio in situ de los monumentos de Cartagena de Indias que habían sido objeto de su tesis, y para que visitase asimismo el antiguo Virreinato del Perú. Durante más de un año recorrió América del Sur en todos los medios de comunicación imaginables. Después de visitar La Habana y Panamá, pasó tres meses en Cartagena de Indias completando sus investigaciones. Dadas las dificultades para realizar una travesía marítima entre el Caribe y el Pacífico en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, decidió desplazarse por tierra hasta el Perú, lo que le permitió conocer las principales ciudades de Colombia y Ecuador. Pasó seis meses en Lima, desde donde pudo realizar diversas excursiones: recorrió a caballo la ruta de Pizarro desde Tumbes a Cajamarca, sin más guía que las crónicas que relataban la conquista; visitó Arequipa, Juliaca, Cuzco y los alrededores del lago Titicaca, que le dejaron una honda impresión; cruzando el lago pasó a Bolivia y visitó sus principales ciudades, La Paz, Potosí y Sucre. Finalizó su periplo en Argentina donde, agotados ya sus recursos económicos y gracias a las gestiones de Diego Angulo, consiguió volver a España gratuitamente en uno de aquellos buques cargueros que transportaban trigo desde la Argentina del General Perón. Como escribiría posteriormente,

creo que la formación básica de catedrático de la asignatura le resultó barata al estado español, pues con una bolsa de treinta mil pesetas que me concedió la Junta de Relaciones Culturales, me embarqué en Vigo en septiembre de 1940 estuve viajando por América hasta desembarcar en Bilbao en diciembre de 1941 [...] Dividiendo las treinta mil pesetas entre los días que duró mi viaje, salí a unas 63 pesetas por día, y de ahí salieron los gastos de sostenimiento, viajes y material fotográfico.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Presentación», *Anuario de Estudios Americanos*, (Sevilla), xxxviii (1980), pp. xvii-xxix. Sobre la política cultural del franquismo hacia América Latina, que facilitó en buena medida el desarrollo de los estudios de Arte iberoamericano véase: DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. *Diplomacia franquista y política cultural hacia Iberoamérica (1935-1953)*, Madrid, CSIC, 1988.

<sup>10</sup> MARCO DORTA, Enrique. «Curriculum Vitae», borrador mecanografiado con correcciones para la defensa de su curriculum vitae ante el Tribunal de las oposiciones a la Cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano de la Universidad Complutense de Madrid, 1965. Archivo EMD. Sobre la Ruta de Pizarro: MIRÓ-QUESADA, Alejandro. *La ruta de Pizarro por los Andes*, Badajoz, Institución Cultural Pedro de Valencia, 1982.

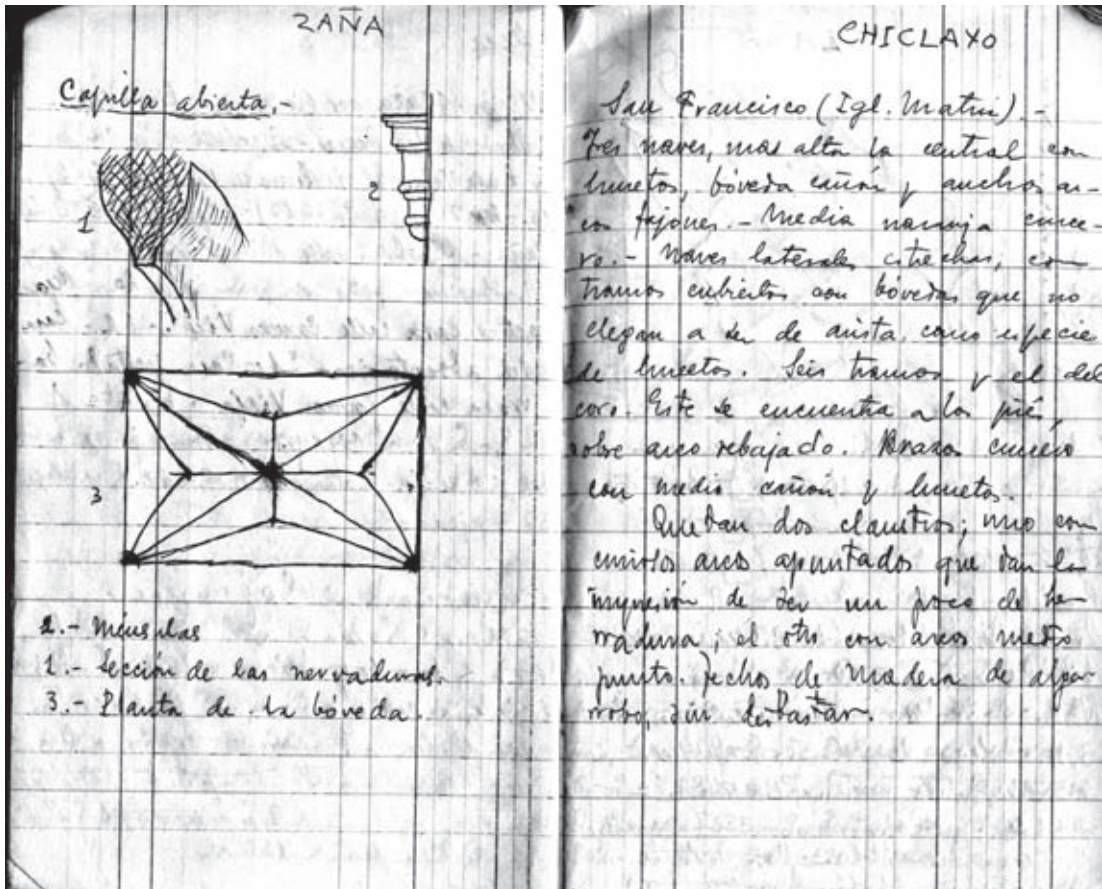


Fig. 2. Uno de los cuadernos de su primer viaje a América (1940-1941). Archivo EMD.

Ese primer viaje iniciático (Fig. 2) dejó en él una honda impresión, como tuvo ocasión de manifestar en numerosas ocasiones. A su periplo americano dedicó años después el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, titulado *Recuerdos e impresiones de América del Sur*. Decía:

A lo largo de mi peregrinar americano, siempre cambiando de ambientes y de paisajes, con la Estrella Polar a las espaldas y la Cruz del Sur al frente, cruzando valles y remontando sierras, viví en constante emoción ante todo lo que me rodeaba. Nunca podré olvidar lo que, como investigador de historia del arte, supuso para mí la llegada a viejas ciudades que hasta entonces permanecían ignoradas o desconocidas en el aspecto artístico. No gozaría tanto Bernal Díaz del Castillo al contemplar desde un collado las pirámides de la ciudad de Méjico, como yo cuando descubrí la ciudad renacentista de Tunja desde la Loma de los Ahorcados que la domina; o como cuando llegué a Cajamarca, molido y maltrecho después de dos largas jornadas a caballo a través de los Andes, y la ciudad me ofreció un panorama de torres barrocas bañadas por la luz roja del atardecer, mientras las campanas de la catedral desgranaban las notas del Ángelus. A lo largo de aquel viaje tuve ocasión de visitar detenidamente varios países utilizando toda la gama de medios de transporte que va desde el borrico hasta el avión. Cuando una oportunidad me permitió recorrer en el Perú, la ruta de Pizarro desde Tumbes hasta Cajamarca, pude valorar en toda su

magnitud la gesta de los conquistadores que cruzaron los Andes para asestar un golpe decisivo al imperio incaico.<sup>11</sup>

El viaje también marcaría su futuro profesional, puesto que le permitió completar la preparación necesaria para optar a la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano de la Universidad de Sevilla, que había dejado vacante Diego Angulo al trasladarse a Madrid. En 1941 la ocupa como profesor auxiliar, y en 1943 obtiene finalmente la plaza por oposición.

En segundo lugar, el viaje le permitió establecer toda una red de contactos con investigadores e instituciones del otro lado del Océano, con los que desde entonces mantuvo una fructífera correspondencia que le permitió estar al tanto de las novedades bibliográficas. Es lo que Ramón Gutiérrez llamó «la urdimbre americanista», esa sólida red de amistad y solidaridad que se extendía a ambas orillas del Atlántico, «donde la amistad posibilitaba las tertulias sin limitaciones, la generosa transmisión de conocimientos y saberes, el auxilio eficaz para acceder a fuentes y archivos y la alegría de las investigaciones compartidas».<sup>12</sup>

Por último, el viaje le permitió disponer de materiales suficientes para numerosas trabajos que aparecieron en los años siguientes y en los que dio cuenta de sus hallazgos. Entre ellos cabe destacar «La arquitectura del Renacimiento en Tunja», «Las iglesias renacentistas en las riberas del Lago Titicaca», y los libritos titulados *El barroco en la Villa Imperial de Potosí*, *La arquitectura del barroco en el Perú*, entre otros.<sup>13</sup>

De todas ellas, la publicación más significativa es su libro sobre Cartagena de Indias. Su estancia de tres meses en la ciudad le permitió analizar sobre el terreno los monumentos y fortificaciones que había estudiado en su tesis doctoral y completarla en muchos aspectos. Cartagena le dio la más cordial de las bienvenidas, nombrándole huésped de honor, y le ofreció todo tipo de facilidades para que pudiera visitar todos los edificios, públicos y particulares que le resultaran de interés. Incluso la Base Naval puso a su disposición lanchas motoras para que pudiera estudiar los fuertes de Bocachica y las ruinas de las viejas fortificaciones sumergidas en la bahía. En palabras de su buen amigo Alfonso Amadó:

Con su simpatía y su sencillez se ganó la voluntad de todos, y pronto fue popular en la ciudad de las murallas la figura del investigador español que escudriñaba los rincones de la vieja urbe y tan pronto aparecía en las alturas de San Felipe de Barajas o de La Popa, como se le encontraba buscando una perdida fortaleza oculta entre los bosques de los alrededores o confrontando algún viejo plano fotografiado en el Archivo de Indias.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> MARCO DORTA, Enrique. «Recuerdos e impresiones de América del Sur», borrador mecanografiado con correcciones del discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría de Sevilla, 1953. Archivo EMD.

<sup>12</sup> GUTIÉRREZ, Ramón. «La urdimbre americanista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (Madrid), Núm. 657 (2005), pp. 25-28.

<sup>13</sup> MARCO DORTA, Enrique. «La arquitectura del Renacimiento en Tunja», *Revista de Indias* (Madrid), vol. III, núm., 9 (1942), pp. 7-15. MARCO DORTA, Enrique. «Iglesias renacentistas en las riberas del lago Titicaca», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), vol. II (1945), pp. 701-716. MARCO DORTA, Enrique. *El barroco en la Villa Imperial de Potosí*, Potosí, 1955 (Col. Cuadernos de la Colección de cultura boliviana, vol. 3). MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*, Madrid, CSIC-Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez, 1957.

<sup>14</sup> «Contraportada», en MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias, puerto y plaza fuerte*, Cartagena de Indias (Colombia), Alfonso Amadó, 1962.

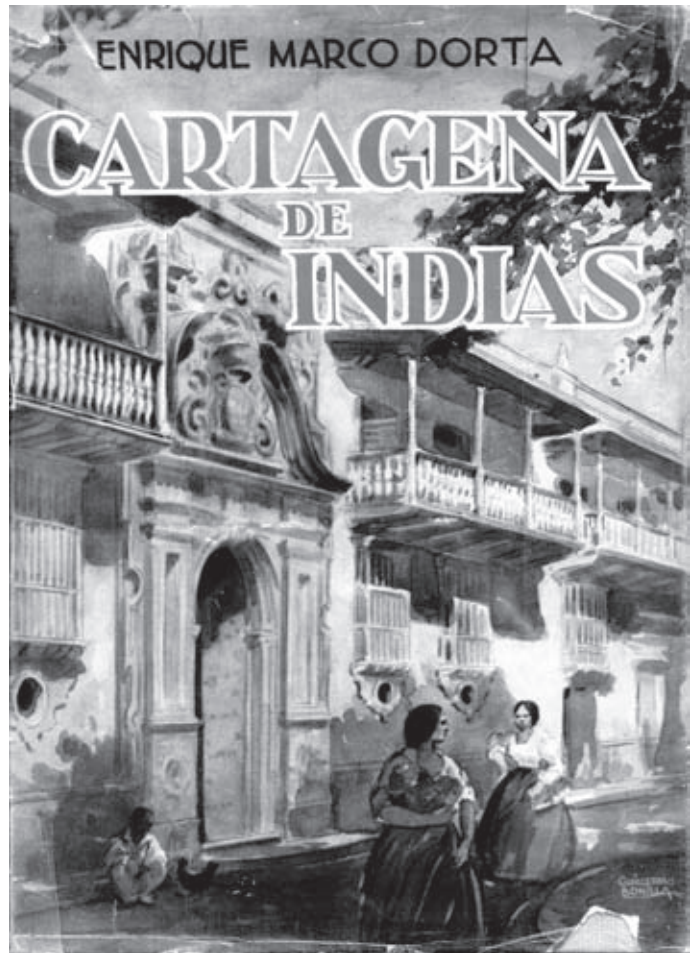


Fig. 3. Cubierta de la segunda edición de su libro *Cartagena de Indias*, en la que se reproduce el palacio de la Inquisición por el pintor sevillano Guillermo Bonilla.

Su estancia en Cartagena le permitió convertir su tesis en una excelente historia de la ciudad que ha sido objeto de varias ediciones. La primera apareció en 1951, con el título de *Cartagena de Indias, la ciudad y sus monumentos*, publicada por la Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla.<sup>15</sup> La tirada de 1000 ejemplares se agotó en poco más de un año, en parte por el interés que mostró hacia la obra un público más amplio del de los especialistas, al que originariamente estaba dirigida. Sin perder el rigor científico, el libro está escrito en estilo ameno; y ello facilitó el interés de un público amplio interesado por conocer el pasado de la ciudad. La segunda edición apareció en Cartagena en 1960, editada por Alfonso Amadó, con el título *Cartagena de Indias, puerto y plaza fuerte*.<sup>16</sup> En esta ocasión, la edición estaba dirigida a un público amplio, principalmente cartagenero. Por ello, sin modificar sustancialmente el texto, se aligeró el aparato crítico y se prescindió de los apéndices documentales y transcripciones de mapas. La tirada de 2000 ejemplares también se agotó en poco tiempo (Fig. 3).

<sup>15</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias: la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951.

<sup>16</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias, puerto y plaza fuerte*, Cartagena de Indias (Colombia), Alfonso Amadó, 1962.

Décadas después de su aparición, esta obra sigue siendo un clásico, un modelo de acercamiento a la historia urbanística de un conjunto fortificado, y una obra básica para el conocimiento de la ciudad. Prueba del interés que sigue suscitando es que una tercera edición, realizada por el Banco Cafetero en 1988, también se haya agotado por completo.<sup>17</sup> Los trabajos más actuales sobre la ciudad siguen reconociendo que

Hasta el día de hoy, nadie ha contribuido tanto al conocimiento del desarrollo físico de la ciudad de Cartagena durante la época colonial como Enrique Marco Dorta. Sus enseñanzas modificaron para siempre la manera como investigadores posteriores se han aproximado al tema, y les descubrieron hasta a los simples aficionados la profundidad documental y la dimensión humana y política que encierra el universo arquitectónico del “Corralito de Plata”.<sup>18</sup>

Pero hay otro aspecto que es necesario destacar: esta obra fue de vital importancia para la puesta en valor del patrimonio artístico cartagenero, también para sus propios habitantes, y por tanto para su conservación. En la nota preliminar a la primera edición decía:

Puedo asegurar sin incurrir en exageración que, al descubrir las riquezas artísticas de la ciudad a los propios colombianos, mi libro ganó la batalla de la conservación del conjunto de los intramuros de Cartagena de Indias. Mis modestas páginas motivaron leyes de defensa del tesoro artístico de la ciudad y campañas de prensa, gracias a las cuales la vieja urbe colonial conserva, casi íntegramente y sin daños graves, su vieja fisonomía. La política de conservación de los monumentos se extendió también a los castillos de la bahía que hoy se muestran al visitante, limpios y restaurados.<sup>19</sup>

Por todo ello, Cartagena de Indias, le concedió la medalla de Oro de la ciudad y le nombró Hijo Adoptivo, algo que llenó de orgullo a quien dijo en más de una ocasión sentirse «un cartagenero más».

Otro aspecto destacable es que ese primer viaje de Enrique Marco por América del Sur era indispensable para poder llevar a cabo un ambicioso proyecto que se estaba gestando en esos momentos: la publicación de la *Historia del Arte Hispanoamericano* dirigida por Diego Angulo, para la que contó con la colaboración de Enrique Marco Dorta y del arquitecto argentino Mario Buschiazzo. La tarea era compleja, pues aunque pretendía ser una obra de síntesis, en la época en que se comenzó la bibliografía especializada era escasa y extensas regiones de América permanecían desconocidas desde el punto de vista de la investigación artística. Por ello, algunos de los capítulos constituían verdaderos trabajos de investigación.

Como se ha dicho, la redacción de esta obra no habría sido posible sin los viajes de sus autores. En aquel momento, Diego Angulo, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazzo habían recorrido buena parte de América. Diego Angulo había viajado a México en 1934, y también había recorrido la zona de Centro América y el Caribe. Por su parte, Mario Buschiazzo, conocía bien Argentina, Uruguay y Bolivia, y había viajado los Estados Unidos. En aquella época en la que era poco frecuente que los estudiosos pudieran conocer otros países, ellos eran los únicos que podían ofrecer una visión de conjunto del arte hispanoamericano. Además, buena

<sup>17</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Cartagena de Indias, puerto y plaza fuerte*, Bogotá, Banco Cafetero, 1988.

<sup>18</sup> SEGOVIA SALAS, Rodolfo. «Cartagena de Indias: historiografía de sus fortificaciones», *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* (Bogotá, Colombia), vol. xxxiv, núm. 45 (1997), pp. 3-19. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol45/bol45a.htm> [Consulta: 17/02/2013].

<sup>19</sup> MARCO DORTA, 1951, «Nota Preliminar».



Fig. 4. Junto con Ángel Valbuena Prat y Enrique Tierno Galván en Río de Janeiro (1952). Archivo EMD.

parte de las ilustraciones reproducen dibujos y fotografías tomadas por los propios autores sobre el terreno.

En los tres volúmenes, publicados por la editorial Salvat entre 1944 y 1956, Enrique Marco Dorta tuvo a su cargo lo referente a los países que mejor conocía: Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia. En total, más de novecientas páginas.

Son muchos los que reconocen el carácter de hito historiográfico de este trabajo colectivo, pues suponía el primer intento de sistematización y clasificación del arte hispanoamericano, y la primera vez que se ofrecía una visión de conjunto del mismo.

Para completar la *Historia del Arte Hispanoamericano*, Diego Angulo y Enrique Marco emprenden en 1947 sendos viajes de investigación a las zonas que todavía tenían poco exploradas. La Junta de Relaciones Culturales les concede bolsas de viaje con las que Diego Angulo viaja a Cuba, y Enrique Marco viaja a Colombia y Venezuela, recorriendo además Isla Trinidad y las Antillas Holandesas. Sus impresiones artísticas y sus hallazgos se recogen en *Viaje a Colombia y Venezuela* publicado por la Real Academia de la Historia.<sup>20</sup>

Después de este viaje vendrían otros más que amplían su conocimiento del continente. En 1952 fue invitado junto con los catedráticos Enrique Tierno Galván y Ángel Valbuena Prat para dar una serie de conferencias por todo el país. De esta forma, pudo conocer Río de Janeiro, Curitiba, Sao Paulo, Belo Horizonte, Recife y Salvador da Bahia y otras importantes ciudades brasileñas (Fig. 4). Al año siguiente, 1953, viajó por el norte de Portugal para conocer las fuentes del barroco brasileño.

Unos años más tarde, en 1956, fue invitado por la Universidad de Salvador da Bahia para poner en marcha y dirigir un Instituto de Cultura Hispánica. Pasó un año en la ciudad, en la que dictó también un curso de Historia de la Arquitectura Hispanoamericana en la Escuela de Bellas Artes. Este segundo viaje le permitió ampliar sus conocimientos de arte brasileño.

<sup>20</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Viaje a Colombia y Venezuela. Impresiones histórico-Artísticas*, Madrid, Imprenta y editorial Maestre, 1948.



Fig. 5. En la sala de investigadores del Archivo de Indias de Sevilla (s.f.). Archivo EMD.

En 1960, forma parte de la Comisión que asiste al III Congreso Hispanoamericano de Historia, vuelve a Cartagena de Indias veinte años después de su primer viaje.

Nunca abandonó sus investigaciones documentales en el Archivo de Indias (Fig. 5). Desde que ocupó la cátedra, se había propuesto revisar sistemáticamente todas las secciones del archivo en las que se pudieran encontrar noticias relativas a los monumentos de arte hispanoamericano. Sus hallazgos quedaron recogidos en la serie titulada *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*.<sup>21</sup> El primer tomo apareció en 1951, el segundo, en 1960, ambos publicados en Sevilla por la Escuela de Estudios Hispanoamericanos. En el momento de su fallecimiento tenía avanzado un tercer tomo que se publicó de forma póstuma por la Real Academia de la Historia con el título *Estudios y documentos de arte hispanoamericano*.<sup>22</sup> Y seguramente sus ficheros guardan todavía numerosas referencias que bien habrían valido la publicación de algún tomo más.

No se trata de un catálogo documental al uso, sino de una colección de «Estudios y documentos», como reza el subtítulo de la obra. El autor no se limita a reseñar o a transcribir los documentos, sino que los precede de una serie de estudios en los que se valora la información que ofrecen y se ponen en relación con la bibliografía existente. En el prólogo del primer tomo él mismo explica su estructura:

Planeada la serie de *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, no he querido limitarme a la publicación de los documentos sin más que ordenarlos por orden cronológico. Aunque aún así tuviesen interés para los especialistas, he creído más útil y siempre más interesante, precederlos de estudios en los cuales se haga una primera elaboración de los materiales que íntegramente se publican a modo de apéndice. Dentro de la aridez de la erudición, la obra tendrá así cierta amenidad. En los estudios, que constituyen la primera parte de la obra, se aborda el problema que los documentos aclaran o plantean, se estudian los monumentos a que se refieren

<sup>21</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, vol. I, 1951 y vol. II, 1960.

<sup>22</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Estudios y documentos de arte hispanoamericano*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1981.

Fig. 6. Acto de nombramiento de Catedrático de Historia del Arte Hispanoamericano de la Universidad Complutense de Madrid, acompañado por don Diego Angulo (octubre de 1965). Archivo EMD.



y la aportación se pone en contacto con lo conocido por la bibliografía, sin pretender, en todos los casos, escribir la monografía del monumento a que hacen referencia...

La obra tuvo buena acogida, y durante años ha sido una referencia frecuente para el estudio del arte hispanoamericano.

Durante sus años sevillanos también participó de la vida académica y cultural de la ciudad. En los más de veinte años que estuvo al frente de la Cátedra en la Universidad de Sevilla ocupó varios cargos académicos, tales como el de Interventor, Vicedecano y Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, director del Laboratorio de Arte y del Colegio Mayor Santa María del Buen Aire. Formó parte de la comisión que puso en marcha la Universidad Hispanoamericana de La Rábida, y durante años figuró entre los docentes que acudían a los cursos de verano. También participó en corporaciones locales como la Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, que le nombró miembro honorario, y la Comisión Provincial de Monumentos, en la que ocupó el cargo de Vicepresidente.

En 1965 se abre una nueva etapa en la vida de Enrique Marco Dorta, al ganar por oposición la Cátedra de Arte Hispanoamericano en la Universidad Complutense de Madrid, que había dejado vacante el marqués de Lozoya (Fig. 6). El traslado a Madrid supone volver a colaborar directamente con su maestro, Diego Angulo, con quien compartiría las reuniones del Patronato del Museo del Prado, y a quien sustituiría en la dirección del Instituto de Historia del Arte Diego Velázquez del CSIC desde 1972 hasta su muerte. También en Madrid dirige la Residencia de Investigadores del CSIC, en la que tuvo ocasión de recibir a numerosos investigadores del otro lado del Océano

Las siguientes décadas están marcadas por la multiplicación de sus viajes a América, en parte gracias a las facilidades que suponía poder cruzar el océano por vía aérea. El prestigio profesional del que disfrutaba ya a esas alturas de su vida hacía de él un invitado frecuente de congresos y coloquios americanistas a ambos lados del Atlántico, lo que le permitió conocer países que todavía no había tenido ocasión de visitar. En 1966 asiste como invitado al xxxvi Congreso Internacional de Americanistas que tuvo lugar en Mar de Plata (Argentina), y pudo



Fig. 7. Junto con Teresa Gisbert, José Mesa y Jorge Siles Salinas, durante los trabajos de la Misión Arqueológica Española en Jesús de Machaca (Bolivia). En la foto, portando el *iluchi* (gorro de colores) y el bastón de plata *hilacata*, obsequio de la comunidad (1969). Archivo EMD.

visitar Asunción de Paraguay y Caracas. En 1968, vuelve a Argentina para participar en el Congreso de Cooperación Intelectual convocado por los Institutos de Cultura Hispánica de Buenos Aires y Madrid.

También se valoraba su opinión en temas de conservación y restauración de monumentos (Fig. 7). Es destacable su participación en la Misión Arqueológica Española en América. Por dos años consecutivos, en 1968 y 1969, visitará Perú y Bolivia, para tomar parte de los trabajos de restauración de la iglesia de Jesús de Machaca (Bolivia) y de las excavaciones arqueológicas que se estaban llevando a cabo en Chinchero (Perú). Viaja también a Santiago de Chile para informar sobre la posible restauración de la iglesia de San Francisco de esa ciudad, y pronuncia conferencias en Quito y La Paz.

En 1970 es invitado por la Universidad de Puerto Rico para dictar un curso de Historia del Arte Hispanoamericano, y aprovecha la ocasión para recorrer parte de México. Dos años después, por encargo de la Junta de Relaciones Culturales y el Instituto de Cultura Hispánica, visita América Central, pronunciando conferencias en Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala. También comisionado por el Instituto de Cultura Hispánica toma parte en los actos de conmemoración del II centenario del terremoto que destruyó la ciudad de Antigua Guatemala en 1973, y visita además la República Dominicana. En 1975 recibe otras dos invitaciones im-

portantes: como representante del Instituto de Cultura Hispánica, toma parte en el I Congreso de Antropología y de la Defensa del Patrimonio Cultural de América Central celebrado en San José de Costa Rica. Ese mismo año, por invitación de la UNESCO, acude a Cuzco para dictar un curso en el marco del Proyecto regional de protección y conservación del Patrimonio Cultural de la Región Andina. Su último viaje tuvo lugar en 1977, cuando recorre parte de Méjico como asesor invitado por el Instituto Internacional de Restauración. Para entonces había visitado casi todos los países de Iberoamérica.

El traslado a Madrid no le impidió continuar con sus trabajos sobre fuentes documentales tanto en el Archivo de Indias como en otros archivos madrileños y americanos. Siguiendo la línea de sus *Fuentes* hay que destacar el libro *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela*, editado por la Fundación John Boultron con motivo del cuarto centenario de la ciudad de Caracas en 1967.<sup>23</sup> En el prólogo de la obra indica el autor que su objetivo es ofrecer datos para todos aquellos que no puedan trabajar directamente en el Archivo de Indias:

[...] No se trata de la monografía brillante, ceñida a un tema concreto y determinado, que puede consagrar a quien la escribe, sino de una recopilación hecha pensando en los que se ven forzados a trabajar lejos de las fuentes documentales, a quienes generosamente se les brinda por si puede servirles de guía para futuros trabajos.

En el libro, recoge en extracto más de 3000 documentos del Archivo de Indias relativos a la cultura en Venezuela. La utilidad del libro reside en que no se trata ni de un catálogo ni de una colección de documentos; es decir, no presenta la escueta referencia al documento, ni tampoco la transcripción completa del mismo, sino que ofrece un extracto del contenido extrayendo los datos y la información de interés sobre el tema, de forma que, en muchos casos, basta con consultar el libro para obtener la información que se busque, sin necesidad de acudir a la fuente. Una reseña firmada por José Joaquín Real Díaz destaca que «El acierto de la obra es tal que para muchos historiadores, ausentes del Archivo General de Indias, les bastará en algunos casos el manejo de la obra para conseguir los datos que buscan».<sup>24</sup>

Su publicación más importante de este periodo es *Arte en América y Filipinas* (1973), volumen XXI de la colección *Ars Hispaniae* de la editorial Plus Ultra.<sup>25</sup> En esta etapa de su vida tuvo que enfrentarse de nuevo al reto de elaborar un trabajo de síntesis, esta vez, en solitario, en el que logra recoger lo más significativo del arte hispanoamericano desde sus orígenes hasta época neoclásica, actualizando en buena medida los tres volúmenes de la editorial Salvat con los frutos de sus años de investigación.

Las reseñas que se hicieron a la obra la llenan de elogios, como los que recibió de su maestro, Diego Angulo, que lo calificó de «espléndido libro por su contenido y por su presentación», de ser «el mejor gran tratado puesto al día que hoy poseemos» y «la obra de consulta más útil de que hoy puede disponerse sobre este importante capítulo de la Historia del Arte».<sup>26</sup>

<sup>23</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828): documentos del Archivo General de Indias de Sevilla*, Madrid, Fundación John Boultron, 1967.

<sup>24</sup> REAL DÍAZ, José Joaquín. «Materiales para la historia de la cultura en Venezuela» [reseña], *Anuario de Estudios Americanos*, núm. 13 (1967), pp. 119-120.

<sup>25</sup> MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*, Madrid, Plus Ultra, 1973 (Col. *Ars Hispaniae*, vol. XXI).

<sup>26</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, «Marco Dorta, Enrique: *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973» [Reseña], *Archivo Español de Arte* (Madrid), t. XLVII, núm. 187 (1974), p. 343.

Otra reseña firmada por Jorge Bernales Ballesteros lo califica de libro «imprescindible y verdadero hito en la historiografía artística», al destacar la

admirable tarea de síntesis, actualización de muchos temas, gran número de ilustraciones y completísima visión del desarrollo del arte español en América y Filipinas. Resulta un texto ameno y fácil, pese a lo apretado de los conceptos y momentos de los que se hace historia, casi sin omitir nada, que es lo verdaderamente notable de este empeño del que ha salido airoso el autor.<sup>27</sup>

A parte de estos dos volúmenes, son numerosos los artículos publicados en revistas españolas y extranjeras, como *Archivo Español de Arte*, *El Museo Canario*, *Revista de Indias*, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, *Anuario de Estudios Americanos*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (Buenos Aires)*, *Revista de Historia y Cultura (Lima)*, etc.

También son destacables sus aportaciones en el campo del Arte Canario. Retomando sus palabras:

Siempre me sentí atraído por la historia del arte de las islas Canarias, mi tierra, y hace algunos años, encontrándome sin ningún trabajo a la vista, decidí estudiar la arquitectura en las Islas Canarias, precisamente por sus relaciones con América, pues creo que algunas formas artísticas de la península pasaron a las islas, allí se arraigaron para ser reexportadas a América. Es el caso de los balcones que pasaron de Sevilla y que de las Canarias se llevaron a Colombia, para difundirse a lo largo de toda América del Sur, hasta las orillas del Plata y Chile.<sup>28</sup>

Aprovechaba las visitas a su tierra natal para hacer investigaciones en los archivos y tomar fotografías de los principales monumentos de su tierra. Sus aportaciones se recogen en numerosos trabajos, así como en multitud de conferencias que pronunció en las Islas, donde era una persona muy querida, tanto que Santa Cruz de Tenerife le nombró Hijo Predilecto y le dedicó una calle.<sup>29</sup>

También el ambiente familiar de su niñez canaria despertó en él una afición por los barcos y las cosas del mar, fruto de la cual son sus trabajos sobre Tomé Cano. En 1967 editó un librito titulado *Arte de fabricar naos*, de Tomé Cano, marino tinerfeño que escribió el segundo tratado de construcción naval que se publicó en el mundo. Su familiaridad con los temas y vocabulario marítimo, y sus investigaciones en el Archivo de Indias, le permitieron completar la biografía del marino y estudiar este tratado que tuvo una gran repercusión en su tiempo, y que sirvió de base para las ordenanzas de construcción de buques promulgadas en el siglo XVII.<sup>30</sup>

Siempre tuvo la ilusión de hacer una travesía en barco de vela, y la ocasión le llegó en enero

<sup>27</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge. «Marco Dorta, Enrique: *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973» [Reseña], *Historiografía y bibliografía americanistas*, (Sevilla), vol. xvii, núm. 1 (1974), pp. 121-123.

<sup>28</sup> MARCO DORTA, «Curriculum Vitae», 1965.

<sup>29</sup> Entre ellos destaca: MARCO DORTA, Enrique. *Planos y dibujos del Archivo de la catedral de Las Palmas*, Las Palmas, El Museo Canario, 1964. MARCO DORTA, Enrique. *Alonso Rodríguez y la catedral de Las Palmas*, Tirada aparte de *Miscelánea de Arte*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1982, pp. 59-62. MARCO DORTA, Enrique. «Un proyecto de tabernáculo para la catedral de Las Palmas», *Museo Canario* (Las Palmas), 22-23, vol. 73-84 (1961-1962), pp. 123-127.

<sup>30</sup> MARCO DORTA, Enrique. «Tomé Cano, tratadista de arquitectura naval», *Museo Canario*, (Las Palmas), num. 73-4 (1960), pp. 315-326. MARCO DORTA, Enrique (ed. y prol.). *Arte para fabricar y aparejar naos 1611. Tomé Cano*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1964.

de 1970, cuando gracias a las gestiones de su amigo Agustín Guimerá pudo realizar la travesía Cádiz-Las Palmas a bordo del Buque Escuela Juan Sebastián Elcano. No desaprovechó la ocasión para ofrecer a los tripulantes una conferencia sobre arte iberoamericano en la cubierta del barco. Fue para él una experiencia inolvidable, hasta el punto de que el título de *Guardamarina de honor* era el único que colgaba enmarcado en su despacho.

Por todos los méritos aquí expuestos fue distinguido con varias condecoraciones y títulos honoríficos, tales como la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio y de la Orden del Mérito Civil, así como la Orden del Mérito por Servicios Distinguidos del Perú, entre otros. Fue correspondiente de varias academias españolas y americanas, como la Real Academia de la Historia de Madrid; de la de Historia de Cartagena de Indias; de la de Ciencias y Artes de La Paz (Bolivia); de la Franciscana de Washington; The Hispanic Society of America de Nueva York; de la de Historia de Venezuela en Caracas; de la Sociedad Geográfica e Histórica de Guatemala, etc.

En los últimos años de su vida su estado de salud le mantuvo apartado de la docencia, pero nunca abandonó el atento seguimiento de sus discípulos y sus investigaciones. La enfermedad fue cruel con él, pues atacó a sus principales herramientas de trabajo: primero la vista, con un grave desprendimiento de retina que llegó a superar, aunque le obligó a trabajar desde entonces con la ayuda de una lupa. Posteriormente perdió la voz por una afección de garganta, pero, privado del habla, nunca perdió su buen ánimo y entusiasmo. Dejó varios trabajos en preparación y otros tantos proyectos en el tintero, entre ellos, el tercer tomo de sus *Fuentes* al que nos hemos referido anteriormente, y un diccionario de artífices de arte hispanoamericano que no llegó a concluir.

Acercarnos a las figuras de Diego Angulo y Enrique Marco Dorta significa asomarnos a los orígenes de los estudios del arte iberoamericano, cuando todo estaba por hacer. Quienes se dedicaban a este campo del Arte se encontraban con serias dificultades y limitaciones, como la ausencia de una bibliografía especializada, la escasez de material fotográfico y, sobre todo, la distancia. Los pioneros debieron enfrentarse por un lado a largas horas de trabajo en los archivos buscando los datos más elementales sobre los principales edificios, sus artífices, su historia; y por otro lado, a largas travesías marítimas y viajes llenos de incomodidades para poder estudiar in situ los edificios y obras artísticas. Estas dos facetas —investigaciones documentales en los archivos y estudio directo de los monumentos— fueron ampliamente desarrolladas por Enrique Marco Dorta, reuniendo y sistematizando una importante cantidad de material documental y fotográfico sobre el que han elaborado sus trabajos tanto él como otros muchos investigadores.

Quisiera cederle la palabra recuperando un párrafo de la defensa de su currículum vitae ante el Tribunal de la oposición a la Cátedra de Madrid en 1965:

Nunca me gustó hablar de mi mismo y menos puede agradarme ahora, cuando la vida me pone en el trance de tener que responder de lo hecho y trabajado en los mejores años de ella. El bagaje que traigo conmigo no lo considero cuantioso ni brillante. Pero sí creo que ese montón de papel impreso me permite comparecer ante el tribunal con la cabeza alta, pues constituye una prueba de que no tomé la cátedra como poltrona para sestar agradablemente, ni tampoco como escabel para saltar hacia posibles medros en campos ajenos al estrictamente universitario. En 1941 me encargaron de la cátedra, entonces vacante, en la Universidad de Sevilla. En 1943 ingresé en el escalafón. Desde entonces no he hecho otra cosa que servir a la Universidad como profesor y como investigador, sin más paréntesis que los impuestos por algunos viajes de estudio. Los trabajos en los archivos, las horas en la biblioteca y en el seminario y los viajes por América, constituyen aspectos diversos y comple-



Fig. 8. En una de sus visitas a Cuzco (1969). Archivo EMD.

mentarios de una misma tarea. Algunos de los libros que aquí están no se hubieran podido escribir sin el estudio previo de los monumentos, lo cual exigió largos viajes, en muchos casos penosos. La reunión de una bibliografía dispersa y no especializada ha constituido siempre un trabajo ímprobo, pues esa es la mayor dificultad con que tropieza el americanista, sobre todo el que cultiva este campo analítico. Otros libros y trabajos han sido posibles gracias a largas temporadas de investigación en los archivos. Como resultado de todo ello, esas publicaciones que ahí presento constituyen la prueba tangible de una vocación y de la dedicación completa y entusiasta a un quehacer que ha llenado los mejores años de mi vida.<sup>31</sup>

Así pues, solo nos resta valorar en su justa medida sus aportaciones y las de toda una primera generación de historiadores del arte que allanaron el camino a los que vinieron después y crearon puentes de comunicación con especialistas de las dos orillas del Océano. Porque, al fin y al cabo, la investigación es una labor colectiva, más que personal. Así lo creía él y así lo transmitió a sus alumnos y discípulos. Y como muestra, un fragmento de una carta remitida por su amiga y colega boliviana, Teresa Gisbert:

Ojalá que, como tú nos enseñaste, sepamos buscar en el trabajo de nuestros colegas lo que hay de positivo para ir sumando y hacer de nuestro patrimonio cultural algo grande; que sepamos olvidar, como tú dijiste cuando empezábamos, las pequeñas ambiciones personales, pensando que al fin y al cabo cuanto hagamos es pasajero y solo tiene sentido como parte de una obra de conjunto; que es la obra, no de zutano ni de mengano, sino de toda una generación.<sup>32</sup> (Fig. 8).

<sup>31</sup> MARCO DORTA, «Curriculum Vitae», 1965.

<sup>32</sup> Carta de Teresa Gisbert, fechada en Cuzco, 16 de octubre de 1979. Archivo EMD.

# PERÚ EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DE ENRIQUE MARCO DORTA, CONSERVADO EN EL CEDODAL DE BUENOS AIRES

MARÍA DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE  
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla-CEDODAL, Buenos Aires

En el presente estudio analizaremos *la imagen artística* que tuvo el historiador del arte Enrique Marco Dorta sobre el patrimonio virreinal peruano a través de su archivo fotográfico —el cual reunió gracias a diversos viajes y aportaciones recibidas de colegas latinoamericanos— y de las investigaciones realizadas durante varias décadas.

En el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana-CEDODAL,<sup>1</sup> en Buenos Aires, se conservan los fondos fotográficos americanos de Enrique Marco Dorta, gracias a la donación de Carmen y Berta Marco, hijas del insigne investigador. El acervo contiene más de 8000 documentos —catalogándose más de 2000 fotografías de diversas ciudades y pueblos del actual territorio de Perú—<sup>2</sup> sobre pinturas, grabados, planos de ciudades y obras arquitectónicas, además de otras fuentes documentales que abarca, en términos cronológicos, un período comprendido entre los años cuarenta hasta bien avanzada la década de los setenta, del siglo pasado.

Este archivo es importante para la historiografía tanto española como americana dado el valor gráfico y documental de los registros fotográficos sobre el arte y la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, permitiendo generar una visión global —y a la vez detallada— del patrimonio iberoamericano.

Durante varias décadas, Enrique Marco Dorta (Fig. 1) hizo múltiples viajes a Latinoamérica con el objetivo de conocer y analizar las conexiones entre el entorno americano y el peninsular. Parte de su producción científica se encuentra en la obra *Historia del Arte Hispanoamericano*,<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe en el proyecto Archivo Fotográfico de Enrique Marco Dorta en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) en Buenos Aires. La investigación ha sido supervisada por los arquitectos e investigadores Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, a quienes agradezco especialmente su ayuda y generosidad durante la estancia en el CEDODAL en Buenos Aires.

<sup>2</sup> El archivo se identifica con la siguiente referencia: CEDODAL. EMD.

<sup>3</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego *et al.* *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1945-1956, 3 vols.



Fig. 1. Enrique Marco Dorta en el claustro del seminario de San Antonio Abad de Cuzco, 1975. CEDODAL. EMD. 01-17-09.

colaborando con su maestro don Diego Angulo Íñiguez y con don Mario Buschiazzo, además de su estudio *La arquitectura barroca en el Perú*,<sup>4</sup> entre otras aportaciones vinculadas a Lima, Arequipa, Cuzco y otras ciudades del antiguo Virreinato del Perú. Sin embargo, pese a que sus publicaciones fueron numerosas divulgó una mínima parte del material fotográfico que fue adquiriendo a lo largo de los años.

Estos fondos son relevantes puesto que nos permiten tener una visión más cercana a la mirada y los temas que atrajeron al propio autor. También abre nuevas líneas de investigación, tanto en la identificación de obras artísticas desaparecidas como en el aporte de información para la restauración arquitectónica y la transformación histórica de las ciudades registradas.

### Vida y viajes

De sus inicios e intereses por la investigación sobre el arte hispanoamericano tenemos información gracias a las noticias facilitadas por su maestro don Diego Angulo Íñiguez.<sup>5</sup> En 1931, Marco Dorta, con apenas veinte años, se trasladó de Tenerife a Sevilla para continuar sus estudios en la Universidad Hispalense. En ese mismo año, Angulo Íñiguez obtuvo la Cátedra

<sup>4</sup> MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957.

<sup>5</sup> A la muerte de Enrique Marco Dorta, su maestro don Diego Angulo Íñiguez le dedicó unas palabras en la revista *Archivo Español de Arte*, recordando la trayectoria del historiador del arte hispanoamericano. En la crónica, Diego Angulo Íñiguez muestra su aprecio y amistad a Marco Dorta, valorando las experiencias vividas durante cuarenta años y destacando la labor investigadora que tuvo a lo largo de su vida. Véase: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Enrique Marco Dorta», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 212/ 53 (1980), pp. 545-550.

de Arte Hispanoamericano,<sup>6</sup> momento de buena coyuntura por la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. En este ambiente transcurrieron los primeros años de Enrique Marco Dorta, iniciando sus estudios en el Archivo General de Indias.

Su labor investigadora pronto se complementaría con diversos viajes por el continente americano, pese a que las comunicaciones eran dificultosas y España estaba en pleno conflicto. Sin embargo, estas circunstancias no desalentaron al joven Enrique Marco Dorta, sino que por el contrario continuó sus estudios en varios países latinoamericanos, con especial interés en el territorio de los antiguos virreinos de Perú y de Nueva Granada. A través de las gestiones de Elías Tormo con Beigbeder —en este momento ocupaba el cargo de Ministro de Asuntos Exteriores— la Junta de Relaciones Culturales concedió a Marco Dorta una bolsa de viajes para que completase sus investigaciones sobre Cartagena de Indias y otros espacios geográficos del Sur de América. De esta forma, desde septiembre de 1940 hasta diciembre de 1941, se trasladó a multitud de ciudades y pueblos de los actuales países de Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, terminando su recorrido en Buenos Aires.<sup>7</sup> En este viaje inicial conoció de primera mano el arte y la arquitectura virreinal, además de establecer una importante red de investigación y de contactos que enriquecía la impronta americanista que se asentaba entonces, paulatinamente, en el antiguo Puerto de Indias.

Esta experiencia también le sirvió para ubicarse en el ámbito artístico como un importante especialista en los estudios hispanoamericanos, tal como se comprueba con el nombramiento de profesor auxiliar, apenas llegado de América, y la obtención de la Cátedra de Arte Hispanoamericano, dos años más tarde —dirigida previamente por su maestro Angulo— en la Universidad de Sevilla. A estas actividades académicas se unieron los cargos de decano y director del Laboratorio de Arte en la misma universidad, hasta que a finales de los años setenta se trasladó a Madrid tras ganar la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano, previamente del historiador el marqués de Lozoya.

Precisamente, desde Sevilla y Madrid partió hacia América durante más de tres décadas, estancias que le permitieron conocer *in situ* las obras artísticas y arquitectónicas para complementar sus estudios, de forma minuciosa, con la documentación que obtenía de diversos archivos españoles. Esta labor de investigación se vería mermada en los años setenta por su estado de salud, impidiéndole viajar con el anhelo y tesón —que se aprecia en su propio archivo fotográfico— de años atrás. Su última estancia se desarrolló en Cuzco en 1975 —gracias a una invitación de la UNESCO—, momento en que impartió varios cursos dentro de los programas de formación sobre restauración; permitiéndole este viaje visitar una vez más numerosas obras del entorno.

Pese a su estado de salud, su vida académica continuó en la Universidad de Madrid, formando a jóvenes, tales como su discípula Cristina Esteras,<sup>8</sup> sin olvidar su relevante aportación

---

<sup>6</sup> Diego Angulo Íñiguez, en una reseña, otorgó los méritos en la creación de la cátedra a don Elías Tormo. Sin embargo, el investigador Ramón Gutiérrez demostró la vinculación de Martín Noel con la cátedra a través del curso que desarrolló sobre arte hispanoamericano. GUTIÉRREZ, Ramón. «La Cátedra de Arte Hispanoamericano creada en Sevilla en 1929», *Atrio* (Sevilla), 4 (1992), pp. 147-152.

<sup>7</sup> GUTIÉRREZ, 1992, pp. 545-546.

<sup>8</sup> El profesor Enrique Marco Dorta dirigió la tesis doctoral de Cristina Esteras Martín, investigación que trató sobre la orfebrería en Teruel. La metodología de este trabajo le serviría a la investigadora Esteras para analizar y estudiar la orfebrería del otro lado del Atlántico, como bien le alentó su maestro. Respecto a la vinculación de ambos investigadores, véase: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. ESTERAS MARTÍN, Cristina. «Orfebrería de Teruel y su provincia», Teruel, 1980, *Archivo Español de Arte* (Madrid), 211/ 53 (1980), pp. 396-398.

en la investigación americanista en el Instituto Diego Velázquez en Madrid —además de la dirección de la Residencia de Estudiantes en la misma ciudad— y en la vida de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos en Sevilla.<sup>9</sup> En estas ciudades, Marco Dorta, junto a su maestro Diego Angulo Íñiguez y otros distinguidos historiadores, crearon un ambiente idóneo y participativo para investigar sobre el periodo colonial, ayudando y contribuyendo al conocimiento del arte hispanoamericano a escala tanto peninsular como global.

### Su obra y archivo

Si bien sus estudios comenzaron analizando documentos y planos del Virreinato de Nueva España, su vida académica le llevaría a ser uno de los especialistas más relevantes sobre el arte y la arquitectura de América del Sur. En la obra *Historia del Arte Hispanoamericano* su contribución se centró fundamentalmente en los virreinos de Perú y de Nueva Granada, centros que abordaría también en las publicaciones:<sup>10</sup> *El Barroco en la villa imperial de Potosí* (1949), *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos* (1951), *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano: estudios y documentos* (1951), *La arquitectura barroca en el Perú* (1957), *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828): documentos del Archivo General de Indias de Sevilla* (1961) y *Arte en América y Filipinas*, en *Ars Hispaniae* (1973), entre numerosas contribuciones en revistas y congresos nacionales e internacionales.

Como se refiere en el Boletín del CEDODAL, el archivo fotográfico se compone de su producción *in situ* en los países latinoamericanos y de la donación de investigadores de su tiempo.<sup>11</sup> Precisamente, esta red de contactos le permitió crear un grupo de trabajo más allá de las fronteras físicas de los propios territorios. El archivo se compone de algo más de 8000 fotografías, sin contabilizar las fuentes documentales, tales como contratos editoriales, transcripciones de manuscritos del Archivo General de Indias sobre México, Cuba, Panamá, Perú, Bolivia y Ecuador, entre otros recursos relevantes para la investigación.

El conjunto de fotografías fue ordenado por los miembros del CEDODAL, manteniendo la clasificación realizada, años atrás, por Marco Dorta, cuya primera división se centra en la localización geográfica: Perú (3 cajas), México (1 caja), Colombia (1 caja), Centro América y

<sup>9</sup> En 1946 se incluía en los estatutos de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos la sección de Arte Hispano-Americano, bajo la dirección de Enrique Marco Dorta. VV.AA. «Crónica de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos en 1946», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 3 (1946), p. 1272.

<sup>10</sup> Publicaciones de Enrique MARCO DORTA: *El Barroco en la villa imperial de Potosí*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1949; *Cartagena de Indias: La ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951; *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano: estudios y documentos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1951; *La arquitectura barroca en el Perú*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957; *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano: estudios y documentos*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1960; *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela (1523-1828): documentos del Archivo General de Indias de Sevilla*, Caracas, Fundación John Boulton, 1967; y *Arte en América y Filipinas*, (*Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. Tomo XXI), Madrid, Plus Ultra, 1973.

<sup>11</sup> Donación de fotografías por investigadores contemporáneos a Enrique Marco Dorta: Harold Wethey, Martín Soria, Manuel Toussaint, José Gabriel Navarro, Emilio Harth Terré, Pál Kelemen, Enrique Cervantes, Mario Buschiazzi, Armando Alba, Alfredo Boulton, Joaquín Weiss, y más recientemente por Teresa Gisbert, Graziano Gasparini, o Rodolfo Vallín entre otros corresponsales. También es posible encontrar importantes fotografías de Martín Chambi, Abraham Guillén, Max Vargas, M. González Salazar, Oscar Núñez de la Torre, Dacio Gutiérrez en el caso del Perú, de R. Noroña y Stein en el de Ecuador, de Linares y Abela en Bolivia, y de Lidner y Mangini en Colombia. Véase: GUTIÉRREZ, Ramón. «Archivo Enrique Marco Dorta», *Boletín CEDODAL* (Buenos Aires), 4 (1997), s.p.

Guatemala (1 caja), Venezuela y Caribe (1 caja), Bolivia (1 caja), Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay (1 caja), España, Portugal, Filipinas y otras fotos utilizadas en la publicación *Ars Hispanie* (1 caja) y fuentes documentales (2 cajas).

Dentro de cada una de las cajas o repositorios se localizan las fotografías ordenadas por tipología artística: pintura, escultura, arquitectura, retablos, sillerías; grupos de imágenes vinculadas a ciudades o bien a zonas territoriales. Siguiendo el criterio de Marco Dorta —en cuanto a la organización de las imágenes a través de la temática y los lugares— y la inclusión del archivo en los repositorios clasificados por los arquitectos Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales, se decidió mantener el orden establecido y proceder a la catalogación en una base de datos, así como también a la digitalización de las fotografías.

Dentro del amplio conjunto fotográfico, y como primera fase del proyecto, se dispuso registrar el fondo referente a Perú, contabilizando las instantáneas realizadas por Marco Dorta y los fondos que obtuvo por otros investigadores o fotógrafos. Las tomas se centran fundamentalmente en obras arquitectónicas, seguidas por obras escultóricas y pictóricas, conservando un porcentaje elevado del patrimonio de Lima, Arequipa, Ayacucho, Cuzco y de los pueblos de su entorno.

En la catalogación contemplamos los ítems o campos que permitieran clasificar las fotografías de forma minuciosa, tanto a nivel técnico como artístico. Para ello, se identifican los nombres de investigadores y fotógrafos que efectuaron las tomas, la fecha de realización, y en cuanto a lo artístico se incorporan los títulos —en arquitectura referentes a los propios edificios y en artes plásticas se registran los nombres de las obras artísticas—, y en la geo-referenciación se agrega información respecto a la localización de la obra arquitectónica dentro de la traza urbana, así como la ubicación de las pinturas y esculturas en las iglesias y conventos donde se conservaban las mismas, en los años que los que se realizaron las fotografías. Asimismo, se cataloga el tipo de bien que aparece representado, incluyendo para la arquitectura un tesoro: iglesia, convento, capilla, plaza, entre otros. En otro campo, asociado al anterior, se añaden categorías que identifican en concreto a la parte, tales como fachada, cúpula, bóveda, interior, etc, con el objetivo de conocer en mayor detalle los espacios fotografiados por él o por sus colegas latinoamericanos. En el caso de las artes plásticas se define, en la base de datos, la temática: mariana, cristológica, santoral, angélica, apostolado, trinitaria, retrato religioso, retrato civil, paisaje urbano, u otras categorías, a efectos de conocer los campos que le interesaron en mayor medida, al investigador canario.

Además de la catalogación, nos pareció también relevante transcribir las anotaciones realizadas por Marco Dorta, localizadas en el reverso de las fotografías, incluyendo esta información en un campo específico para ello, de forma que no se perdiesen estos datos. En la mayoría de las ocasiones se identifica el título de la obra pictórica, escultórica o arquitectónica, los nombres de las personas que le cedieron las fotografías, en su caso, el año en el que se realizó la propia toma, e incluso anotaciones que le servirían para ordenar su archivo en base a la selección de imágenes para sus publicaciones, así como datos respecto a los artífices o a la datación de la obra artística.

Tras realizar una primera aproximación al archivo, observamos que el mayor número de fotografías correspondía a Perú, continuándole los fondos de México, Colombia, Bolivia, el Caribe y en menor porcentaje, pero no por ello de menos valor, las imágenes tomadas en Islas Canarias y Filipinas.

En la catalogación se contabiliza un porcentaje de fotografías de Lima y Cuzco, seguido por varias sesiones realizadas en la población de Chinchero, y por el patrimonio edilicio de

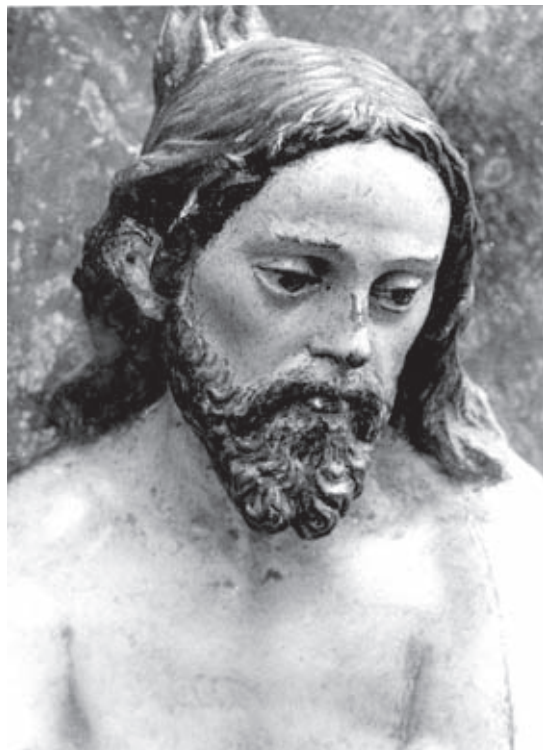


Fig. 2. Altar en la catedral de Lima.  
Juan Martínez Montañés, siglo XVII.  
Foto: Abraham Guillén.  
CEDODAL. EMD. 03-07-48.



Fig. 3. *San Pablo Apóstol*. Bartolomé Esteban  
Murillo o escuela, siglo XVII.  
Convento de San Francisco de Lima.  
CEDODAL. EMD. 01-11-09.

Arequipa y Ayacucho. También se conservan imágenes de Juliaca, Puno, Vilque, Juli, Pucará, Lampa, Tinajani, Asillo, Ayaviri, Chucuito, Zepita y Pomata en el Departamento de Puno; Cayma, Chiguata, Characato, Paucarpata y Yanahuara en el Departamento de Arequipa; Andahuaylillas, Chinchero, Calca, Urquillos, Oropesa, Huaró y Maras en el Departamento del Cuzco; Huanta en el Departamento de Ayacucho; Ica, Pisco, Nazca y Chincha en el Departamento de Ica; Chilca, Lunahuaná y Huaura en el Departamento de Lima; Tarma en el Departamento de Junín; Trujillo y Guadalupe en el Departamento de La Libertad; Cajamarca; Lambayeque y Saña en el Departamento de Lambayeque; Piura, Sechura y Catacaos en el Departamento de Piura.

La mayoría de las fotografías se centran en las obras arquitectónicas del período virreinal, de influencia europea e indígena, aunque no escapan a su mirada las obras pictóricas y escultóricas, fundamentalmente aquellas vinculadas a los artistas de la talla de Juan Martínez Montañés<sup>12</sup> (Fig. 2), además de pintores de las escuelas andaluzas,<sup>13</sup> tal y como encontramos en una

<sup>12</sup> El fotógrafo Abraham Guillén le envió a Enrique Marco Dorta varias fotografías de una obra realizada por Juan Martínez Montañés, conservada en la catedral de Lima, la cual previamente se localizaba en la iglesia de la Concepción de la misma ciudad. La toma es del año 1949. Véase: CEDODAL. EMD. 03-07-44, 03-07-46 al 03-07-54.

<sup>13</sup> Enrique Marco Dorta atribuye a Valdés Leal una pintura con el tema de *Cristo en la cruz con San Ignacio*, véase: CEDODAL. EMD. 03-01-37.

ilustración de San Pablo de mano de Murillo o su escuela<sup>14</sup> (Fig. 3). También estuvo interesado por la obra realizada en el espacio americano —Bitti y Medoro, entre otros artistas europeos radicados en Lima—, incluyendo los retratos de los emperadores incas y de las ñustas conservados en el Museo Arqueológico de Cuzco,<sup>15</sup> e incluso las pinturas americanas depositadas, en ese momento, en el Museo de América de Madrid.<sup>16</sup> En el archivo se conserva la carta que le envió José Tudela de la Orden —en ese momento como sub-director del Museo de América de Madrid— a Enrique Marco Dorta, solicitándole su opinión respecto a la pintura *Entrada del virrey Morcillo en Potosí*, comprada por el Museo de América en 1946.<sup>17</sup>

Además de las obras con temática americana en diversas ciudades españolas, Marco Dorta constituyó este archivo fotográfico, a lo largo de su vida, a través de los viajes efectuados en los años 1940, 1948, 1950, 1968, 1970 y 1975, como se desprende de los datos inscritos por el autor. También fueron importantes las conexiones que tuvo con colegas latinoamericanos como se muestra en la correspondencia o en los reversos ya citados de las fotografías, encontrándonos los nombres de Rodolfo Vallín, Teresa Gisbert,<sup>18</sup> Harold Wethey, Rubén Vargas Ugarte, Emilio Harth-Terré, Martín Soria y los fotógrafos M. González Salazar, E. Nishiyama, Domínguez Ramos, Abraham Guillén, Martín Chambi y Horacio Ochoa, además de un importante número de instantáneas enviadas por el Consejo Nacional de Restauración de Monumentos Históricos de Lima y el Departamento de Restauración de Monumentos Históricos-Corporación de Reconstrucción y Fomento del Cuzco.

Estas ilustraciones muestran la visión integral y globalizadora del investigador Marco Dorta. Su mirada no solo se ciñe al elemento particular o al detalle sino que son múltiples las imágenes que exponen la visión de conjunto y la importancia de la obra arquitectónica o de las artes plásticas dentro de su contexto y espacio. Su método formalista, en cuanto al análisis de cada una de las partes que componen el todo, no está aislado de su propia historia y de ahí la imperante búsqueda de documentos manuscritos que relatasen los acontecimientos y la vida de las propias ciudades y poblaciones.

Las múltiples reuniones y encuentros con investigadores de diversas disciplinas generaron un espacio de diálogo y de interacción sobre los métodos de trabajo, las miradas historiográfi-

<sup>14</sup> Enrique Marco Dorta identifica la pintura de San Pablo, sin hacer constar a la localización de la misma en el reverso de la fotografía. CEDODAL. EMD. -01-11-09. La imagen de San Pablo es copia idéntica del Santiago Apóstol, realizado por Bartolomé Esteban Murillo, conservado en el Museo Nacional del Prado, tan solo varía la iconografía al introducir una espada en vez del bastón de peregrino y al eliminar la concha que identifica a Santiago. UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel. *Pinacoteca de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Lima*, Lima, Banco del Crédito del Perú, 1986, p. 48.

<sup>15</sup> Se conservan del legado de Abraham Guillén ocho fotografías de pinturas localizadas en el Museo Arqueológico de Cuzco. CEDODAL. EMD. 03-04-01 al 03-04-08. Dentro del acervo fotográfico destaca la calidad de una serie de doce pinturas que se localizaban, en el momento de la realización de las tomas, en la población de Maras. CEDODAL. EMD. 03-01-24 al 03-01-35.

<sup>16</sup> CEDODAL. EMD. 01-03-01 al 01-03-30. Fotografías de pinturas al óleo y acuarelas creadas en el virreinato del Perú, localizadas en el Museo de América de Madrid. Las tomas se realizaron por el fotógrafo Domínguez Ramos.

<sup>17</sup> Carta de José Tudela de la Orden a Enrique Marco Dorta. Madrid, 27 de febrero de 1946. CEDODAL. EMD. 03-01-01.

<sup>18</sup> La investigadora Teresa Gisbert dedicó unas palabras de recuerdo y aprecio a Enrique Marco Dorta en el *Simposio sobre Barroco Hispanoamericano* celebrado en Roma del 21 al 24 de abril de 1980, puesto que el investigador canario no pudo asistir al encuentro por su grave enfermedad. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Simposio sobre el arte barroco hispanoamericano, en Roma», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 210/53 (1980-2), p. 284.

cas y los enfoques de los estudios americanistas.<sup>19</sup> En este ambiente, Marco Dorta aprendería otras metodologías de análisis e incorporaría nuevos enfoques en su corpus respecto a lo americano, fundamentalmente en la importancia de la naturaleza y en la geografía en la construcción cultural de sus habitantes, así como en la pervivencia de costumbres y técnicas previas a la llegada de los europeos al Nuevo Mundo.

### Arquitectura y marco visual

La toma fotográfica implica siempre una manera de ver al objeto fotografiado. No solo es un intento de explicación del mismo sino que también lo enmarca, lo acota, obligando a entenderlo e interpretarlo de una manera determinada. En paralelo, la foto traduce un cuerpo de ideas inherentes al autor, las que también explican su propia mirada, conjuntamente con un cuerpo conceptual y metodológico.

Una mirada detenida sobre el conjunto de tomas realizadas por Marco Dorta —y muy especialmente sobre las fotografías seleccionadas para sus publicaciones— puede indicar, o más bien exponer, la relación directa de las mismas con su propia conceptualización del arte. Nos referimos, en particular, al valor asignado a las formas, a la lógica estilística o su interés por identificar la procedencia y el origen ornamental, así como las técnicas constructivas, que constituyen siempre tópicos centrales dentro de su corpus historiográfico.

Importa destacar que Enrique Marco Dorta busca permanentemente una explicación a la arquitectura a partir de ciertas lógicas contextuales o territoriales, que implican aspectos físicos y culturales. Esto le permite dar razón al uso de determinados materiales o de técnicas constructivas y, a su vez, descartar otros posibles orígenes de los mismos. Por esto se perciben en su archivo fotografías que exponen detalles constructivos, muy especialmente cuando ciertas construcciones han sido afectadas por sismos que exteriorizan de manera visual la factura material y tecnológica de los mismos.

También el uso de formas puede traducir para Marco Dorta el modo de filiación con el discurso clásico, así como las incorporaciones de carácter local. El detalle fotográfico en el capitel o en el fuste de una columna explica de manera más clara esto último, así como la evaluación de referencia. También habla esto del peso de la formación clásica de Marco Dorta y de la consideración del clasicismo como eje vertebrador de la arquitectura. En este sentido, un número importante de imágenes intenta explicar los vínculos formales de algunas arquitecturas peruanas con paradigmas europeos, de tipo estilístico y —sobre todo— en cuanto a su origen clásico.<sup>20</sup> Al respecto, es importante referir los intereses y la mirada de Marco Dorta en relación a la búsqueda de motivos hispánicos y europeos en la arquitectura peruana, como fruto de las interrelaciones con el Viejo Continente, en un momento en que eran escasos los estudios del

---

<sup>19</sup> En el *XXXV Congreso de Americanistas*, realizado en México en 1962, se acordó celebrar las siguientes sesiones en Barcelona, Madrid y Sevilla, tal y como se efectuó dos años más tarde. En el encuentro se presentaron comunicaciones de antropología, etnografía, lingüística, historia, arqueología, historia de los Descubrimientos —como definían en la década de los años sesenta— Historia Moderna de América, Historia del Arte Colonial, Geografía Humana y Etnografía. En el comité organizador participaron Diego Angulo Íñiguez y Enrique Marco Dorta vinculados al arte virreinal, e insignes investigadores como José Alcina Franch. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. «Crónica», *Hispania* (Madrid), 24/94 (1964), p. 318.

<sup>20</sup> CEDODAL. EMD. 01-17-31. Fotografía de media-columna apareada, que responde al orden compuesto de acuerdo a su capitel y también a un tratamiento complejo de su fuste como respuesta a una lógica manierista.



Fig. 4. Detalle de la portada de la iglesia de Santa Cruz de Juli. CEDODAL. EMD. 01-07-46.

período virreinal en la Península. Sin embargo, su mirada no se ajustó a un discurso tradicional, de oposición centro-periferia, sino que sus estudios y viajes le permitieron tener una visión más global, inclusiva respecto de la idea de mestizaje artístico. Si bien su formación en España pudo estar marcada por el orden jerárquico de las obras consideradas maestras en Europa, su investigación y análisis se vieron enriquecidos por su propia experiencia en el sitio americano, permitiéndole entender procesos artísticos más complejos y propios de los reinos de ultramar.

En Sevilla y otras ciudades españolas tuvo la oportunidad de conocer a otros historiadores, antropólogos y arqueólogos interesados en el mundo precolombino —tales como José Alcina Franch—, quienes le influirían y aportarían la otra realidad americana, beneficiándole en el mejor entendimiento del período histórico en el que versaban sus trabajos. Esta sensibilidad por el mundo indígena y su implicación con el lugar en el que se construyeron las obras arquitectónicas está latente en sus estudios.<sup>21</sup> A manera de ejemplo, Enrique Marco Dorta define la misión de Juli como «La Roma indígena», destacando la riqueza compositiva en las formas decorativas y mostrando su aprecio e interés por la imaginería de los artistas locales del círculo de Pomata. Dentro del conjunto edilicio, considera a la iglesia de Santa Cruz de Jerusalén como la verdadera joya de Juli (Fig. 4), realzando los motivos ornamentales, elementos que asimila y asocia a los utilizados en la portada de la iglesia de San Juan:

<sup>21</sup> MARCO DORTA, Enrique. «La influencia indígena en el barroco del Perú: aspectos y problemas», *XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, Sevilla, 1966, pp. 195-211. Esta investigación se presentó en la primera sesión: «Aportación indígena al Arte Hispanoamericano», dirigida por el profesor Diego Angulo Íñiguez. Véase:

En las espiras, los decoradores volcaron su fantasía: junto a los pámpanos, característicos de la columna báquica, y a las flores de cantuta propias de la altiplanicie andina, vemos estilizaciones de frutas y animales propios de la tierra caliente, de los valles situados al otro lado de la cordillera tras de cuyos picachos ven salir el sol los habitantes del Collao. Los pajarillos picotean los racimos de uvas, los monos juguetones parecen encontrarse en su elemento, entre plátanos y granadas, haciendo presa en los frutos de cacao, y todo está labrado con la técnica anti naturalista propia de los artistas de la comarca, con aristas vivas, incisiones profundas y superficies rugosas que producen intensos contrastes de luces y sombras. Tallos ondulantes con flores de pétalos rugosos que parecen haberse secado al contacto con el aire del ambiente, llenan las pilastras, la rosa del arco y las enjutas, siempre labrados a bisel y sin rebasar la rasante del borde que los inscribe. Los artistas de Santa Cruz de Juli parecen haber estado poseídos del «horror al vacío», como los decoradores del plateresco.<sup>22</sup>

En ambos casos se refiere a la naturaleza como verdadera protagonista, asociando esta estética —en cierta medida— con el plateresco, en un intento por buscar formas similares a este lado del Atlántico. En general se vislumbra una preocupación muy marcada en Marco Dorta por el tratamiento de superficie del muro, básicamente en relación con la aplicación de ornamentación, tanto de específica base arquitectónica como también escultórica o pictórica. El peso de la mirada formalista no queda restringido, sin embargo, a la simple descripción de los contenidos formales, ya que muchas fotografías exponen —además de verificarse también esto en sus textos— la búsqueda de explicaciones diferentes. Algunas de ellas tienen que ver, como ya se ha planteado, con explicaciones de contexto —la disposición de materiales en el sitio donde se realiza la obra, el conocimiento de determinadas tecnologías, los efectos sísmicos del lugar, etc.— pero otras, en cambio, se orientan a aspectos de orden más funcional e incluso espacial.

En cuanto a la toma espacial del lugar, precisamente, se percibe cierto interés en los pueblos del entorno del Cuzco, de Puno y de otras regiones, como se atestigua en instantáneas donde aparecen las iglesias enmarcadas en el paisaje, a diferencia de las imágenes realizadas en Lima, estas últimas más vinculadas al «objeto» artístico. En este sentido, parecería que el paisaje de determinados lugares impactaría al investigador Enrique Marco Dorta, tanto por su relación con la obra edificada como por el espacio natural, configurando una unidad estética y cultural indisoluble. En el archivo fotográfico se conservan algunas imágenes totalmente paisajísticas de las inmediaciones de Chinchero, lugar que visitó en diversas ocasiones<sup>23</sup> y que no dejó de fotografiar durante sucesivas visitas.

---

BONET CORREA, Antonio. «El XXXVI Congreso Internacional de Americanistas», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 146/147, vol. 37 (1964), pp. 265-267. En la mesa participó el investigador peruano Harth-Terré, quien le facilitó fotografías a Marco Dorta, como se desprende en el archivo fotográfico. Véase: CEDODAL. EMD-02-09-04. Detalle de la portada de la iglesia de la Compañía de Pisco. EMD-02-09-18. Detalle de la portada de la iglesia de San Javier en Nazca. Además de estas fotografías, el investigador Harth-Terré le dio otras imágenes, como lo notifica el propio Marco Dorta en su artículo: «Iglesias renacentistas en la Ribera del Lago Titicaca», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 2 (1945), p.702; en este trabajo inserta varias fotografías del investigador peruano, concretamente las figuras 2, 4, 6, 8, 11, 12 y 18.

<sup>22</sup> MARCO DORTA, Enrique. *La arquitectura barroca en el Perú*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC, 1957, pp. 34-35.

<sup>23</sup> En 1968, como miembro de la Misión Arqueológica española, visita la población de Chinchero, estancia inicial de los diversos viajes que realizó a este lugar, como se desprende en las fotografías. En los reversos se datan las tomas en 1968, 1969, 1970, 1975. Este último año imparte un curso para la UNESCO en Cuzco, siendo el último viaje a Perú.

Las fotografías que parecen centrarse en la captura de ciertos espacios arquitectónicos merecen algunas reflexiones. En determinados casos, se trata de claustros o patios, o bien de edificios de importantes dimensiones interiores —iglesias, fundamentalmente— que se desea registrar de manera integral. Por su toma, el autor parece decidido a capturar el espacio e introducir algunos elementos que aportan escala: una columna en primer plano, o incluso personas en otros casos. En las tomas el peso reside en captar los motivos ornamentales dentro del espacio capturado, o la profusión de pinturas, o bien de las relaciones entre tratamientos superficiales de cubierta, paramentos y pavimentos. Nuevamente aquí se descubre ese interés marcado por la superficie del muro.

Aunque existentes, son más escasos que las fotografías de edificios los registros de planos edilicios dentro del archivo conservado en CEDODAL, ya sean estos el resultado de relevamientos propios del autor como de tomas fotográficas de planos antiguos detectados en sitio. Esto parecería acompañar, en realidad, la análoga proporción que se verifica en el conjunto de sus publicaciones realizadas, donde si bien están presentes distintos planos edilicios y urbanos, son considerablemente inferiores en número respecto de las fotografías impresas en las mismas. Este aspecto podría subrayar, al menos parcialmente, el menor valor de lo espacial dentro de su análisis, pero sin descartarlo por ello del cuerpo historiográfico o bien identificarlo como una línea no central dentro del mismo.

En relación a las fotografías de arquitectura y sus relaciones con el contexto urbano o paisajístico, el archivo permite formular algunas especulaciones y conclusiones. La captura del edificio tiene siempre un eje fundamental en el registro de la fachada. En algunos casos es esta lo único que permanece del mismo, lo cual no implica su desconocimiento integral.

Las tomas de fachada también hablan, en general, de una comprensión fuertemente axial. Casi siempre la lente se centra en el eje de la misma y expresa un equilibrio que evita, asimismo, incluir a los linderos dentro de ella. Otras veces, sin embargo, las características de inserción del edificio o la restringida capacidad de realizar una toma de este tipo lleva a puntos de vista escorzados o incluso a verdaderos contrapicados fotográficos. Esto sucede especialmente en las imágenes de grandes monumentos, de edificios singulares como iglesias o catedrales, pero también en el caso de algunos palacios urbanos. Sin embargo, cuando se trata de viviendas cambia esta postura y tiende a una mayor valoración del entorno a la misma. Otras arquitecturas se incorporan entonces, por cercanía al ejemplo seleccionado y la calle adquiere un valor protagónico dentro de la misma.

Si bien las fotografías hablan, por momentos, de una concepción fuertemente vinculada a lo monumental —una manera de ver la arquitectura del pasado y el patrimonio cultural que será de marcado acento en los años en que viaja Marco Dorta a Sudamérica— y una ausencia general de personas incorporadas al registro fotográfico, no nos permite esto ingresar en una banal generalización. Importa destacar, en este sentido, que también tiene lugar en este archivo la fotografía de interés ambiental y antropológico, que busca contextualizar el espacio urbano con la presencia de personas, vestidas o ataviadas bajo la impronta local, evocando la idea de sitio o lugar.

### **La fotografía como documento**

Si bien es cierto que numerosas fotografías de este archivo nos hablan de un interés por la captura artística del objeto, regodeándose a veces el autor en ciertos juegos de luces y sombras,

o bien en marcados contrastes entre primeros y segundos planos, podemos afirmar que para Enrique Marco Dorta la fotografía es, básicamente, un instrumento de registro documental, es decir un elemento de apoyo para el estudio de la Historia del Arte. Por tanto, la toma está sujeta a este rol funcional, más allá de ciertas limitaciones que la fotografía de la época presenta, como ser la ausencia de color que impide una adecuada comprensión de las pinturas registradas o incluso los múltiples tratamientos cromáticos de superficie —azulejos, pinturas o simplemente colores correspondientes a los materiales de base— incorporados a la arquitectura. Además de la fotografía como documento encontramos tomas que refieren al autor como artista o creador de una imagen poética del lugar y de los momentos que alberga. En el archivo existe una colección de imágenes de gran formato con diversas perspectivas de la plaza mayor de Cuzco, con algunas imágenes evocadoras y poéticas realizadas desde los campanarios de las iglesias mostrándonos a la vez la belleza patrimonial y natural del lugar.

A partir de esos registros comenzará la labor historiográfica, apoyada por la memoria y la detenida observación *in situ*. Por tanto, en la fotografía de Marco Dorta debe considerarse y tenerse en cuenta a la toma general tanto como al detalle, el reparar en aspectos observados de manera directa y llevar al papel fotográfico las mismas, de la manera más clara posible. Es de recordar que el registro realizado en el sitio cumplirá luego con un doble propósito: constituirse en la base visual para recomponer su relato desde el gabinete y, en paralelo, ser la materia prima para ilustrar sus futuras publicaciones.

En términos valorativos, podemos decir que este archivo fotográfico tiene una gran trascendencia, como relato visual y documental del patrimonio artístico de Perú, más en nuestros días, ya que nos permite vislumbrar y analizar los cambios propiciados en las últimas décadas en materia de reconstrucción, como se demuestra en la completa serie de fotografías sobre la transformación del convento de Santo Domingo de Lima<sup>24</sup> tras el terremoto de 1940 (Fig. 5), o bien como material gráfico de edificios que no se conservan, siendo un caso la iglesia de la Magdalena Vieja en Lima, cuya fotografía se remonta a 1931, por el fotógrafo González de Salazar.<sup>25</sup>

Las obras publicadas por Enrique Marco Dorta, como investigador único o colaborador, tuvieron una doble relevancia, por un lado poner a disposición de los especialistas los trabajos sobre la arquitectura y las artes plásticas de los virreinos americanos, así como mostrar visualmente los monumentos y las obras artísticas del lugar. Al respecto, el investigador Jorge Bernal Ballesteros elogiaba la obra *Arte en América y Filipinas* por la capacidad de «síntesis, actualización de muchos temas, gran número de ilustraciones —imprescindibles en todo libro de esta materia— y completísima visión del desarrollo del arte español en América y Filipinas»,<sup>26</sup> y Diego Angulo Íñiguez expresaba la importancia de las ilustraciones:

Espléndido libro por su contenido y por su presentación este [...] y al considerar lo que gracias a ella se ha renovado el conocimiento de nuestra historia artística y se han difundido en hermosas ilustraciones tantas obras inéditas o deficientemente reproducidas, solo conocidas por especialistas, no puedo resistir de rendir desde estas páginas mi sincero homenaje a su editor, don Cesar Cort.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> CEDODAL. EMD. 01-05-09 al 01-05-34.

<sup>25</sup> CEDODAL. EMD. 01-05-85.

<sup>26</sup> BERNAL BALLESTEROS, Jorge. «Enrique Marco Dorta: *Arte en América y Filipinas*», *Historiografía y Bibliografía Americanistas* (Sevilla), 1/18 (1974), p. 122.

<sup>27</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «MARCO DORTA, Enrique. *Arte en América y Filipinas*, Madrid, 1973», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 187/ 47 (1974), p. 343.



Fig. 5. Exterior del convento de Santo Domingo de Lima tras el terremoto de 1940.  
Foto: Consejo Nacional de Restauración de Monumentos Históricos de Lima.  
CEDODAL. EMD. 01-05-09.

El interés de Enrique Marco Dorta y de muchos de sus contemporáneos radicaba no solo en publicar en revistas especializadas sino en abrir nuevas vías de comunicación y divulgación a un público más amplio, como se demuestra en la presentación de una de sus obras.<sup>28</sup> Estos trabajos ayudarían a la revalorización del patrimonio iberoamericano tanto en España como en el propio territorio peruano, en un momento en el que eran escasas las publicaciones.<sup>29</sup> Estos trabajos fueron pioneros y es, por ello, que muchos investigadores de diversos países reseña-

<sup>28</sup> Marco Dorta presenta la obra *La arquitectura barroca en el Perú* con las siguientes palabras: «Con profusión de fotografías pueden ser admiradas por el gran público en este volumen las fachadas e interiores de los monumentos barrocos peruanos, apenas conocidos de unos pocos conocidos».

<sup>29</sup> El investigador Diego Angulo Íñiguez planteó en la mesa introductoria del *Simposio de Barroco Hispanoamericano*, celebrado en Roma en 1980, el estado de los estudios sobre el período virreinal, acentuando la escasa bibliografía histórico-artística existente anterior a 1930, así como valorando la aportación española en la investigación desde la citada década hasta el momento en el que suscribe el autor. ANGULO, 1980, «Simposium» p. 283. Asimismo, Diego Angulo Íñiguez en la crónica que escribió a Enrique Marco Dorta, recordaba la vinculación del historiador canario con América del Sur: «El Marqués de Lozoya, que tenía ya muy avanzada su *Historia del Arte Hispanoamericano*. Yo había recorrido Méjico en 1933 y 1934, contaba con abundante material gráfico y estaba dispuesto a recorrer ahora América Central y el Caribe. Pero se carecía de suficiente información sobre América del Sur, y era de esta parte de la que pensaba encargar a Enrique Marco. No preciso decir el entusiasmo con que acogió la idea de su colaboración cuando supimos que la casa Salvat estaba dispuesta a editar esta obra en varios tomos. A él se debieron todos los capítulos referentes a América del Sur, incluida Panamá, con excepción de los países de Río de la Plata y Chile», ANGULO, 1980, «Enrique Marco Dorta» p. 548.

ron sus obras,<sup>30</sup> siendo también hoy en día una fuente imprescindible tanto a nivel documental como gráfico para los investigadores que analizan alguna esfera del arte y la arquitectura vi-reinal. De esta forma, Enrique Marco Dorta nos ofrece una nueva mirada sobre lo americano, tanto en términos culturales como artísticos —alejado de la visión que consideraba lo americano como provinciano frente a las obras europeas, como planteó Graziano Gasparini— con el objetivo de insertar el barroco iberoamericano en los corpus hispánicos a escala mundial, a través de sus ilustraciones y publicaciones.

Además del valor de su archivo, también es válido especular con las dificultades que debió tener como viajero incansable y las correspondientes previsiones que debió considerar a efectos de ser eficiente en su recorrido. Previsiones en materia de notas, varias de las cuales están presentes en el archivo de CEDODAL y previsiones para mantener adecuadamente el conjunto de fotografías realizadas en los escarpados y dificultosos caminos de la América meridional, a mediados del siglo xx.

Por consiguiente, el archivo fotográfico de Enrique Marco Dorta es una fuente importantísima para conocer y analizar los cambios operados en materia urbana, así como para redescubrir la imagen de las ciudades a través de los palacios y las viviendas y la imaginería y los bienes muebles que arropaban iglesias y conventos. Este archivo, junto a los fondos de Diego Angulo Íñiguez y Mario José Buschiazzo, puede ofrecernos una imagen completa del estado del arte y el patrimonio durante el siglo xx.

Para terminar nos parece oportuno citar las palabras que le dedicó el investigador Jorge Bernal Ballesteros:

En resumidas cuentas, que nos hallamos frente a un libro básico y en el que bien se puede captar el profundo dominio de la materia por parte del autor; los frutos de la experiencia, ineludible, que han podido darle sus largos periplos por América; sus inolvidables años de estancia y conocimiento del arte canario y andaluz, de tantas secuencias en tierras indianas: y en fin, sus afectivos vínculos y recuerdos del mundo hispano-americano que hacían esperar de él este valioso aporte a la historia del arte en España y en América.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> GUERRERO LOVILLO, José. «ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*. Los capítulos III, VI, IX y XII, por Enrique Marco Dorta. El capítulo VII por Mario J. Buschiazzo. Tomo II», *Anuario de Estudios Americanos*, (Sevilla) Tomo VII, (1950), págs. 522-531. AZCÁRATE, José María. «Un libro sobre el arte hispanoamericano», *Arbor* (Madrid), 62/18 (1951), pp. 302-309; COOK, Walter. «Diego ANGULO ÍÑIGUEZ, Historia del Arte Hispanoamericano, Vol. II», *College Art Journal* (New York), 1/11 (1951), pp.55-58; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «MARCO DORTA, Enrique: Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 100/ 25 (1952), pp. 345-346; COBOS MANCEBO, Emilia. «Marco Dorta, Enrique: “Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos. Tomo II», *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 17 (1960), pp. 742-744; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «MARCO DORTA, Enrique: Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano», *Archivo Español de Arte* (Madrid), 135/34 (1961), pp. 281-282.

<sup>31</sup> BERNAL, 1974, p. 123.

# FOTOGRAFÍAS DE ARTE PORTUGUÉS EN EL LEGADO DE ENRIQUE MARCO DORTA AL INSTITUTO DIEGO VELÁZQUEZ DEL CSIC<sup>1</sup>

WIFREDO RINCÓN GARCÍA  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

## Una colección de fotografías de arte portugués en la fototeca del CSIC

A mediados de 2010, y con motivo de la solicitud al entonces Ministerio de Ciencia e Innovación de un Proyecto de Investigación que titulamos *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, al revisar someramente los fondos fotográficos de arte hispanoamericano existentes en el Archivo de la Biblioteca Tomás Navarro Tomás, del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC —procedentes de la fototeca del antiguo Instituto Diego Velázquez y luego Departamento de Historia del Arte, del Instituto de Historia del CSIC— advertimos la existencia de una serie de cajas conteniendo fotografías de arte portugués que, en un primer momento, vinculamos al legado de Angulo —de ahí el título que se dio al proyecto— aunque, posteriormente, pudimos constatar que se trataba de un donativo de Enrique Marco Dorta, del que desconocemos la fecha.

La colección de fotografías, copias en papel, de 18 x 13 cm, está integrada por 395 ejemplares. Cada una de las fotografías está pegada a una cartulina con anverso color verdoso-grisáceo y reverso blanco pautado, en el que figura impreso en la parte superior el siguiente texto: «CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ». Un recuadro está destinado para recoger la identificación de la foto. En la parte inferior, en la última línea aparece impreso: «Registro» y «Foto», haciéndose constar aquí el autor de la fotografía, si se conoce, o como ocurre en este caso, en un sello de caucho consta «DONATIVO ENRIQUE MARCO DORTA».

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, ref. HAR-2011-27352).

## Enrique Marco Dorta<sup>2</sup>

Nacido en Santa Cruz de Tenerife el 30 de enero de 1911, después de cursar su licenciatura en Derecho en la Universidad de La Laguna, se trasladó a Sevilla en 1931, estudiando Filosofía y Letras y vinculándose muy pronto a la figura de Diego Angulo Íñiguez, a quien siempre consideró su maestro. En 1940 se doctoró en Historia por la Universidad Central de Madrid con una tesis sobre la ciudad colombiana de Cartagena de Indias, que ha tenido distintas ediciones. Tres años más tarde, en 1943, ocupó la Cátedra de Arte Hispanoamericano en la Universidad de Sevilla, dirigiendo también el Laboratorio de Arte. Con posterioridad fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras y director del Colegio Mayor Santa María del Buenaire.

Obtenida por oposición en 1965 la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid (luego Complutense) y muy pronto se vinculó al Instituto Diego Velázquez del CSIC, de Historia del Arte, en aquellos momentos dirigido por Angulo, llegando a ser su director en 1972, hasta su fallecimiento, que tuvo lugar en Sevilla, en 1980.

Considerado como una de las máximas figuras en el estudio de la historia del Arte Hispanoamericano, que conoció en profundidad gracias a los distintos viajes efectuados a lo largo de los años, Angulo escribió a su muerte: «la Historia del Arte Hispanoamericano ha perdido uno de sus más ilustres cultivadores y, en España, el primero que de una manera decisiva y exclusiva se dedicó a estos estudios».

Colaboró en numerosas revistas, como *Arte en América y Filipinas* y *Revista de Indias*. Perteneció como correspondiente a la Real Academia de la Historia, y a las de Bogotá y Cartagena de Indias en Colombia; a la de Ciencias y Artes de Bolivia; y a las de Bellas Letras de Córdoba y de Bellas Artes de Sevilla. También fue correspondiente de la Hispanic Society of America, de Nueva York, entre otras instituciones. Fue vocal del Real Patronato del Museo del Prado.

Entre sus obras podemos destacar su colaboración en los tres volúmenes de la *Historia del Arte Hispanoamericano*, dirigida por Angulo (1945-1956); sus dos tomos de *Fuentes para la historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y documentos* (1951-1960) y *La arquitectura barroca en el Perú* (1957).

## El viaje de Marco Dorta a Portugal en septiembre de 1953: el *Cuaderno de viaje*

Al finalizar el mes de agosto de 2012 tuve la oportunidad de conocer a doña Berta García del Real Marco —nieta del historiador del arte Enrique Marco Dorta—, con motivo de una de sus visitas al Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC —acompañada del Vicepresidente del CSIC, Dr. José Ramón Urquijo Goitia— a propósito de una posible donación a la institución, por parte de las hijas del Dr. Marco Dorta, de la biblioteca y el archivo de su padre, además de algunos fondos fotográficos, particularmente negativos.

---

<sup>2</sup> Sobre la figura y la trascendencia del historiador del arte Enrique Marco Dorta véase el texto de Berta García del Real Marco, titulado «Enrique Marco Dorta y sus estudios de arte iberoamericano» y el de María de los Ángeles Fernández Valle, titulado «Perú en el archivo fotográfico de Enrique Marco Dorta, conservado en el CEDODAL de Buenos Aires» en esta misma publicación.

Durante nuestra conversación le manifesté la existencia, entre los fondos fotográficos del antiguo Instituto Diego Velázquez, de una importante colección de imágenes de arte portugués procedentes de un donativo de su abuelo. También de otra serie de fotografías de arte hispanoamericano con la misma procedencia, tal como figura en cada una de las fotografías. Todas ellas eran objeto del Proyecto de Investigación iniciado a principios del mismo año 2012.

Uno de los primeros aspectos que abordamos al iniciar la investigación, tras inventariar la colección, fue saber si la autoría de estas fotografías de arte portugués correspondía a Marco Dorta o habían sido adquiridas por él para alguno de sus trabajos de investigación. Sin embargo, revisada la extensa bibliografía de este autor, no encontramos ninguna publicación sobre arte portugués en la que pudiera haber utilizado estas fotografías. Y así lo manifestamos a la nieta del historiador que también desconocía estos extremos. Afortunadamente, poco después, nos comunicaba por correo electrónico que había encontrado referencias en el archivo familiar sobre dos viajes de su abuelo a Portugal, al parecer los dos en 1953. En un *Curriculum vitae* suyo indicaba que en 1953 viajó por el norte de Portugal pensionado por el CSIC y en un borrador de su presentación para la obtención de la Cátedra de Madrid, en el apartado de sus viajes a América hace constar: «Al año siguiente [1953] viajé por el norte de Portugal para conocer las fuentes del barroco brasileño, haciendo un recorrido de un mes desde Lisboa hasta Guimaraes, viaje que fue un complemento del anterior». Pocos días más tarde me daba a conocer la existencia de un *cuaderno* de un viaje a Portugal, en septiembre de 1953, que contenía una interesante información sobre el mismo, facilitándome una copia, lo que ha permitido la redacción de este texto.

Se trata de un pequeño cuaderno con espiral, con 101 páginas escritas, sin numerar, en el que Marco Dorta recogió, con minuciosidad, su recorrido por tierras portuguesas, desde su inicio a su salida de Sevilla el 11 de septiembre de 1953 hasta su regreso a Lisboa el día 30 del mismo mes, ciudad en la que se reencontraría con su esposa al día siguiente, 1 de octubre, desconociendo los días que el matrimonio permanecería en la capital lusitana antes de su regreso a Sevilla (Fig. 1). En el archivo familiar se conserva una fotografía de un almuerzo en un restaurante de Lisboa fechada el 3 de octubre del mismo año.

Una parte de los datos reflejados hacen referencia al propio viaje, días de llegada y salida de cada una de las ciudades que visitó (fecha y día de la semana), medios de transporte, hoteles donde se hospedó y, también, en muchos casos, lo que almorzó o cenó en distintos lugares. También visiones de algunas de estas ciudades y curiosos comentarios, en algunas ocasiones, a propósito de su soledad y el aburrimiento cuando pasaba tiempo sin hablar con nadie, como podemos constatar cuando se refiere a Coimbra y a la invitación cursada por el director del Museo Machado de Castro. Notable interés tienen algunas referencias a las fotografías que tiene que hacer o el comentario que escribe a propósito del percance sufrido con la «Leica», que debió arreglar en Coimbra.

Mayor interés tienen para nosotros los comentarios y descripciones que hace de muchos edificios artísticos de las ciudades visitadas, en algunos casos levantando una pequeña planta, y recogiendo también algunas inscripciones. También son interesantes las referencias que hace, y como luego podemos ver, a distintos edificios brasileños que pone en relación con estos de Portugal.

En las últimas páginas recoge algunos datos, como nombres y direcciones de algunas personas y de hoteles; una indicación de las últimas ciudades visitadas, desde el día 25; las cosas olvidadas, «chaleco de punto», en Lisboa y «americana piel tiburón», en Coimbra y, lo que es

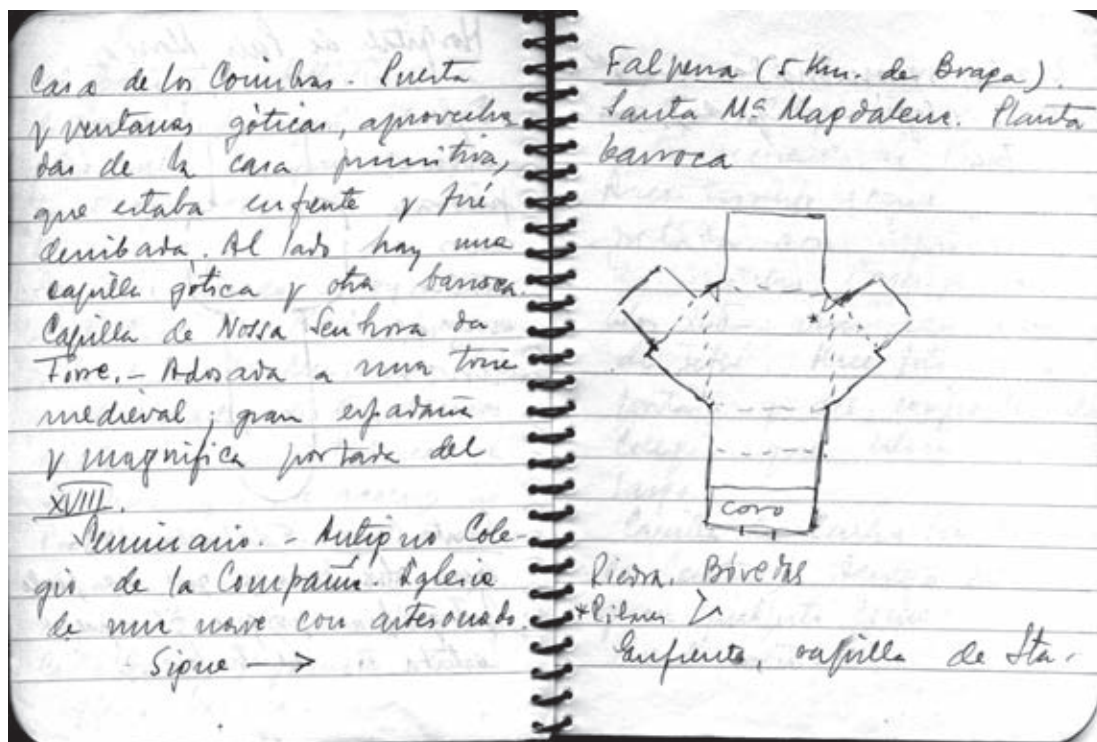


Fig. 1. Páginas del *Cuaderno de viaje por Portugal* de Marco Dorta, en septiembre de 1953.

más interesante, en muchas de las ciudades, los edificios que había fotografiado, con indicación de los carretes. En algunos casos apunta algún dato artístico sobre el edificio (inscripciones, fechas, etc.). En el carrete número 1, hace constar que las fotografías 1 y 2 correspondían a la iglesia de la Magdalena, de Lisboa y desde la 4 a la 20, fueron hechas en Alcobaça. El carrete 2 lo debió utilizar en el monasterio de Batalha, dando así indicaciones de hasta 14 carretes.

Seguindo las notas del cuaderno de viaje, destacaremos algunos de sus contenidos que consideramos de mayor interés para nuestro trabajo, entrecorriendos aquellos textos que transcribimos de su autor.

Comenzó Marco Dorta su viaje a Portugal el viernes 11 de septiembre de 1953, saliendo de Sevilla hacia Badajoz en el autobús de línea «La Estrella» y desde allí, en automotor, hasta Entroncamento —manifestando que «las formalidades de la frontera fueron fáciles»— donde cambió de tren, llegando a Lisboa, a la estación de Rocio [Rossio],<sup>3</sup> a las 11:15 de la noche [23:15].<sup>4</sup> En esta ciudad permaneció hasta el lunes 14, sin dejar en su *cuaderno* memoria de su estancia.

Mediada la tarde del lunes 14 de septiembre, a las 5:30 h [17:30 h] partía Marco Dorta desde la misma estación de Rossio, de Lisboa, en automotor, hacia Caldas da Rainha, «ciudad pequeña y limpia» a la que llegó a las 19:15 h. y dónde cenó después de dejar las maletas en

<sup>3</sup> Conservamos los nombres que recoge Marco Dorta, indicando entre corchetes alguna aclaración que permita al lector identificar el lugar del que se trata.

<sup>4</sup> Mantenemos la indicación horaria que hace Marco Dorta en su *cuaderno* poniendo entre corchetes la hora de 0 a 24 h.

la estación de autobuses «que es magnífica». Desde esta misma estación partió para Alcobaça a las 8:50 h [20:50 h], a dónde llegó a las 10:10 h [22:10 h], alojándose en la Pensão Corações Unidos, «buena pensión, muy comfortable y de buena cocina».

Menciona el martes 15 la «visita al Monasterio», sin dedicarle más atención en este momento en su cuaderno de viaje, en el que recoge que comió en la pensión en la que estaba alojado y que tenía pensado partir para Batalha «a las 5, en autobús» [17 h]. Encontramos en este momento la primera referencia a fotografías: «(voy por el n.º 14 del carrete)». Tras hacer una breve descripción de la ciudad y de su ubicación, se ocupa del monasterio cisterciense, que define como «grandioso», de su fachada hacia la plaza, de su «enorme» interior, manifestando que «hice fotografías de algunos capiteles del claustro», en el que destaca «una capilla barroca, con columnas salomónicas». Más adelante describe el refectorio —destacando las «columnas cilíndricas con basa ática y capiteles de sección octogonal con pencas», y manifestando que «se diría que de aquí proceden los de La Laguna (Concepción)»—, la «sala de las tumbas» —donde precisa «están los fundadores de Portugal»— y la bodega.

Antes de proseguir el viaje de Marco Dorta por Portugal, nos parece oportuno incluir aquí un curioso comentario recogido en su cuaderno de viaje sobre la ciudad de Alcobaça: «La ciudad, que apenas tienes unos 4 mil habitantes es preciosa. Da gusto ver sus jardines y sus calles, todo muy bien cuidado. En este aspecto, tenemos que aprender mucho de los portugueses. Portugal me parece un país dulce, con ciudades limpias habitadas por mujeres feas. Pero Alcobaça parece una excepción, pues he visto verdaderas preciosidades. La colección de damas que anoche tomaba café en el «Bau», era notable. La ciudad tiene una situación magnífica: en un precioso valle —atravesado por la carretera de Lisboa a Porto— cercado por colinas verdes. Hay un río subterráneo, con una derivación a la enorme cocina del monasterio, donde corre constantemente un caño de agua».

Tal como había escrito con anterioridad, a las 17 h del mismo martes 15 debió de salir en autobús hacia Batalha, recogiendo en su diario de viaje que «como llovía al pasar por Batalha y me pareció tarde para ver el monasterio, decidir seguir a Leiria», donde se hospedó en el Hotel Liz, junto al río Liz, escribiendo que «desde mi ventana se contempla el castillo» y que «al lado hay una bonita iglesia barroca, con espadañas a los lados de la fachada».

El miércoles 16, del que escribió que «el día esta espléndido», viajó Marco Dorta desde Leiria a Batalha: «El viaje es corto. El paisaje de pinares y viñedos en la mañana fría, me recuerda a Galicia» visitando a partir de las 9:30 h el «gran monasterio de Santa María de la Victoria, inmenso conjunto en el que los arquitectos labraron maravillas en una piedra de color amarillo rosado. Del conjunto monumental destaca la iglesia que «como la de Alcobaça, está casi desnuda de altares, sin la profusión de cuadros, retablos y rejas características de las españolas. Es grandiosa [...]»; la sala capitular, «cubierta con bóveda gótica estrellada»; las «Capillas inacabadas», que califica como «joya del arte manuelino» y donde indica «fotografié detalles, que evocan el recuerdo de [ilegible] » y la capilla real, en los pies del templo. También hace una breve mención a la iglesia parroquial de Batalha, con portada manuelina fechada en 1532.

De regreso a Leiria, y tras el almuerzo, inició el camino de subida al castillo, pasando por la Sé renacentista, cuyo interior describe, destacando la portada que «parece de la segunda mitad del siglo XVI y la parte alta de la fachada es posterior», prosiguiendo su camino: «La subida al castillo me dejó sudando», escribirá. Pasado un arco, junto a la torre de la catedral, cita a la derecha el Palacio Episcopal «(hoy cuartel) con sencilla portada del siglo XVIII». También

menciona que cerca del río está la iglesia de «Santo Agostinho (s. XVIII); el convento sirve de cuartel» y se ocupa con más detalle de la «Capilla de la Encarnación. En lo alto de una colina, con escaleras hechas en el siglo XVIII. Una nave formada de azulejos [...]», citando un atrio con arcos y columnas.

A las 9:10 h de la mañana del jueves 17 salió Marco Dorta de Leiria, en autobús, para Coimbra, recogiendo en su cuaderno de viaje comentarios sobre algunos edificios de las localidades por las que pasaba: «La iglesia de Condeixa me parece que tiene muros curvos en la fachada. Antes de esta linda villa, pasamos por Pombal. Tiene una gran iglesia barroca, que apenas pude ver al pasar el autobús. No ví el castillo».

A su llegada a Coimbra a las 11:15 h se hospedó en el Coimbra Hotel, en la ribera del río Mondego, escribiendo: «Me causa magnífica impresión esta famosa ciudad universitaria». Tras instalarse, «doy una vuelta por la ciudad baja para orientarme», mencionando en la plaza de San Bartolomé la iglesia de Santiago, «románica, tiene columnas que he de fotografiar, con fajas de ornamentación en espiral» y la de San Bartolomé, barroca, del siglo XVIII.

Tras el almuerzo y después de tomar café en el «Internacional» y de una pequeña siesta, recogerá en su diario de viaje una curiosa mención a la fotografía: «Al ir a cargar la máquina veo con gran disgusto, que al disparador se le ha “estragado” el muelle. ¡Como se pondrá Sancho<sup>5</sup> cuando lo sepa! Preguntando, me envían a la casa “Fragata”, donde encuentro un rapaz muy amable que me lleva a casa de un relojero en una estrecha rúa, cerca de San Bartolomé, que es quién les arregla los aparatos fotográficos. Me promete tenerla arreglada a las seis, por veinticinco escudos». Al final del día escribirá: «La “Leica” quedó arreglada»

Por lo que respecta a los monumentos de Coimbra describe, en primer lugar, con cierto detalle la iglesia de Santa Cruz, tanto su exterior como su interior, al igual que hace con la «Sé Velha», a la que llega pasando el arco de Almedina y subiendo por la «Rúa de Quebra Costas». De la catedral antigua destaca, del exterior, que tiene «aspecto de fortaleza» y que «la portada tiene columnas como las de Santiago» que había fotografiado, mientras que del interior, tras hacer una breve pero precisa descripción, anota: «Gran retablo mayor gótico (hacia 1500), que tiene en la parte izquierda del basamento, una sirena con la cola enroscada, como tantas otras barrocas de América del Sur». Proseguirá su recorrido por la ciudad: «Subo por las calles empinadas de la ciudad alta, que parecen estar deshabitadas. Escucho el eco de mis propios pasos», y destaca: «La casa de Misericordia tiene un bello patio (al parecer renacentista) que debo fotografiar. Paso por la torre de Antó y bajando, al pasar un arco me quedo sorprendido: una casa de Sobre Ripas<sup>6</sup> con portada y ventanas manuelinas. Parece reconstruida, incluyendo las portadas con paredes nuevas de cantería. Forma un rincón bellísimo».

Al acabar el día, escribirá en su cuaderno: «Noche con lluvia. Me aburro en un café. Compro un periódico y leo hasta los anuncios. Hace cuatro días que no hablo con nadie, salvo los cortos diálogos indispensables».

El viernes 18 de agosto tomó café «en un local que fue la antigua iglesia das Donas, gótica de finales del XV» escribiendo que «resulta extraño tomar la “bica” bajo unas espléndidas bóvedas de crucería» y después visitó las iglesias del Carmo; Graça, de la que dice «no pude fotografiar la fachada» y Santa Justa?, de la que hizo foto de la fachada, manifestando que estaba cerrada. Regresó al hotel por la plaza de San Bartolomé, «donde hago fotos del conjunto y unos detalles de las columnas y capiteles de la portada del templo de Santiago».

<sup>5</sup> Se refiere al historiador del arte Antonio Sancho Corbacho.

<sup>6</sup> Palácio Sub Ripas.



Fig. 2. Exterior de Santo Antonio dos Olivais, en Coimbra. Fotografía Marco Dorta, 1953.

Por la tarde, un tranvía le llevará al «Penedo da Saudade, donde hay poemas grabados en piedras y se disfruta un panorama bellísimo del valle y las sierras cubiertas de pinos», visitando desde allí el convento de Santo Antonio dos Olivais (Fig. 2), sin lugar a dudas uno de los edificios religiosos de Coimbra que más le interesó, escribiendo en su cuaderno de viaje: «Su exterior con escaleras y capillas, recuerda al Santuario de Congonhas do Campo» y del interior menciona los «retablos laterales con atlantes y capiteles en forma de cestos de frutas, como los de Ica». Esa misma tarde volvería a visitar la ciudad alta, escribiendo: «Fotografío la portada de la Sé Velha y la lateral llamada “Porta Especiosa”, de estilo renacentista» y mencionando también una pequeña iglesia junto al palacio episcopal, sede del Museo Machado de Castro y la *Sé Nova*, templo del que describe su exterior e interior. Al final del día escribirá: «Noche de aburrimiento. A las diez me voy a la cama».

En el último día completo que pasó en Coimbra, que fue el sábado 19, su primera ocupación fue «deambular por las calles», visitando después el Museo Machado de Castro, a dónde regresó por la tarde para ver a su director, Dr. Luiz Reis Santos, «un hombre amable y sumamente acogedor, que me habla muy bien de D. Diego Angulo. Me invita a pasar la velada en su casa, ofreciéndome así lo que tanto deseo: hablar con alguien. Por la noche, después de cenar voy a su casa donde paso dos horas muy agradables. Su esposa, D.<sup>a</sup> María es muy simpática y tiene un tipo parecido al de Berta. Los dos se entusiasman con mis “duas meninas”, cuyas fotografías les enseño. De allí salí a la una de la madrugada, volviendo hasta la plaza 8 de Maio (Santa Cruz) en el último tranvía. Me dejó una magnífica impresión el matrimonio y nunca podré agradecerles bastante su afecto y su cordialidad».



Figs. 3 y 4. Torre de los clérigos e iglesias do Carmo y de la Orden Terceira do Carmo en Porto. Fotografías Marco Dorta, 1953.

El domingo 20 de septiembre, después de oír la Santa Misa en Santa Cruz y de dar una pequeña vuelta por la ciudad, a las «once y cuarto me voy para la estación a fin de tomar el rápido de Porto, uno de esos trenes largos tirados por una magnífica locomotora “Diessel”. La mañana está lluviosa. A los pocos minutos cambio de tren en la estación “Coimbra C”. El “convoio” trae retraso. Viaje bueno y rápido».

Después de pasar por Aveiro «donde hay algunos monumentos dignos de verse», llegó a las «dos» a la estación de São Bento. Tras hospedarse en el Hotel Internacional y el almuerzo «se impone una siesta» y «deambulo por la ciudad y descubro la iglesia de San Pedro dos Clerigos (Fig. 3), con su esbelta torre barroca de 70 metros de altura, Carmo y la Orden Tercera. La ciudad está sobre una ladera en la orilla derecha del Duero, con su doble puente de dos niveles que la une con Vilanova de Gaia, en la otra orilla».

El lunes 21 visitó el Consulado de España, donde tenía una carta de su esposa, del día 17, escribiendo que el Cónsul, «D. José M.<sup>a</sup> Saro Posada, es simpatiquísimo y cordial y me dispensa una acogida magnífica. Se ofrece a pasearme con su coche por la tarde, citándome para las cinco».

En las siguientes páginas del cuaderno de viaje recoge Marco Dorta una breve pero precisa descripción de las iglesias de la Orden Tercera do Carmo y do Carmo (Fig. 4), destacando en la primera: «Capilla mayor. Profunda con tres ventanas a cada lado, que me recuerda las brasileñas».

El paseo en coche, ofrecido por el Cónsul de España a Marco Dorta, les llevo hasta Vila do Conde y Povoia de Varzim. De la primera de las localidades escribe: «A orillas del mar y del es-

tuario del río [Ave].<sup>7</sup> Elevada sobre una ladera. Limpia y con bellísimos jardines». De la iglesia matriz destaca: «Preciosa portada manuelina (fotografiada carrete 6, que me costó 30 \$)» (Fig. 5), mencionando otros edificios: la iglesia de Santa Clara y la «mole barroca del convento nuevo. Hoy es un establecimiento de Salesianos. Acueducto que llevaba agua al convento. Restos del claustro y fuente con sirenas». Escribe también: «Fotografío un edificio barroco, que hoy es Asilo de Ancianos».

Desde Vila do Conde, «seguimos en el coche a Pova de Varzim, playa de moda con casino», mencionando la iglesia de Santiago, antes de San Roque, barroca del siglo XVIII, de una nave con ángulos curvos. Al regreso hacia Porto se detuvieron en Azurara, fregresia de Vila do Conde, para ver su iglesia con portada manuelina.

El martes 22 prosiguió Marco Dorta su visita a distintos templos de Porto, mencionando en su cuaderno de viaje las iglesias de la Misericordia, São Joao Novo, San Bento da Victoria, Victoria, la Sé, Grilos (Seminario), Santo Domingo y un palacio barroco en el Largo de Santo Domingo «en calle que parte de allí, hago foto casa con ventanas góticas, como las de Las Palmas». Respecto al día siguiente, escribe: «23 (miércoles). Veo los Clérigos, la Se, la casa-museo de Guerra Junqueiro».

No sabemos si fue al día siguiente, 24 de septiembre, cuando viajó a Viana do Castelo, muy cerca de Porto, a 32 kilómetros, pues nada se dice de la fecha en las páginas destinadas a describir los edificios visitados, mencionando el Carmo, la iglesia matriz —tras cuya visita escribe: «Termino un carrete y comienzo otro, en una portada barroca que parece de Minas Gerais»—, Hospital de Caridad, Nuestra Señora de la Agonía —cuya planta dibuja—, iglesia de Almas y São Bento.

El viernes 25 salió en autobús hacia Braga, «ciudad que me causa magnífica impresión. Deambulo por ella y hago fotos. Por la tarde, tomo el tranvía para el Santuario de Bom Jesus», conjunto que tenía gran interés en conocer y cuyo interior describe, manifestando que «le precede un atrio con apóstoles, todo más grandioso que lo de Congonhas [...] Conté 250 escalones desde la plataforma más baja hasta la fachada del templo. No me cansé mucho» (Fig. 6).

De algunos de los edificios visitados el sábado 26 dará cuenta en el cuaderno de viaje: Palacio do Raio y Hospital de San Marcos, por la mañana y, por la tarde, «después de casi no almorzar, a la una me voy en camioneta a Falperra. ¡Que lugar! Carballeiras y granito. Gran iglesia barroca». De varios de los edificios visitados en este día dejará por escrito sus impresiones: del Hospital de San Marcos, con un dibujo de la planta de la iglesia; de Santa Cruz, gran obra barroca, de la que escribe «que no pude fotografiar porque siempre estaba en contraluz»; de la Casa de los Coimbras y otros edificios cercanos; del Seminario, antiguo colegio de la Compañía de Jesús y la iglesia del Seminario,<sup>8</sup> en la que encuentra «cierto recuerdo Sé Bahia», manifestando: «Hice fotos de la portada y del conjunto del colegio que cierra un largo»; de la capilla da Penha, con «gran púlpito como no recuerdo otro»; de Nossa Senhora da Branca; de São Victor y de los Congregados «gran templo barroco en contraluz». De la mencionada iglesia barroca de Santa María Magdalena de Falperra, que visitó el sábado por la tarde, dibuja la planta y hace algunas indicaciones.

Al atardecer, el mismo sábado 26 de septiembre, a las 8:30 h [20:30 h] salió Marco Dorta en autobús desde Braga hacia Guimarães, a donde llegó a las 9:25 h [21:25 h], «después de

<sup>7</sup> No lo pone. Dejó un blanco en el texto.

<sup>8</sup> En la actualidad, iglesia de São Paulo.



Figs. 5 y 6. Convento de Santa Clara en Vila do Conde y exterior del santuario del Bom Jesus do Monte en Braga. Fotografías Marco Dorta, 1953.

un viaje cómodo por una magnífica carretera». Hospedado en el Hotel do Toural, en la plaza del mismo nombre, frente a la iglesia de San Pedro, escribe: «¡Qué magnífica impresión me produce esta pequeña gran ciudad! Bellísima plaza, con una fuente luminosa. Hotel con apariencia de cómodo y rechinando de limpio y alegre. Un café sencillo, pero instalado con gusto y donde hasta me han dado tinta para la “caneta”. Me gusta la ciudad».

El domingo 27, en una mañana «hermosa y fresca», tras asistir a la Santa Misa en la iglesia de San Pedro, «gran iglesia con porche, nave con ángulos curvos y profundo presbiterio con tribunas», visitará por la mañana otros templos y edificios de la ciudad, como la iglesia de San Francisco, Santa María de Oliveira, Santa Clara «(hoy Liceo). Cerrado por ser domingo. Portada barroca con cariátides», Palacio de Bragança, Castillo y la Capilla de Santa María, junto al castillo. Tras el almuerzo, «salgo otra vez a la calle. Fotografío dos palacios del Largo de Joao Franco y detalles de la casa de los Lobos Machados», siguiendo su itinerario por las iglesias de Santo Domingo y de la Orden Tercera de Santo Domingo; San Sebastián, antiguo convento de dominicas, convertido en colegio; San Dámaso; otra capilla al final de la rua Joao IV y el convento de San Francisco, cuya iglesia había visitado por la mañana.

Por último se desplazará a Santa Marinha da Costa, «“Freigresia” a 5 km de Guimarães, iglesia de la que «Hice fotos del interior, ya que el fotómetro afirmaba que era posible».

El mismo domingo 27 a las 6:20 h [18:20 h] salió en autobús de Guimaraes hacia Porto «a dónde llego felizmente dos horas después», alojándose nuevamente en el Hotel Internacional. Al día siguiente, lunes 28, escribirá: «Hace dos semanas que salí de Lisboa». A las 9:40 h se puso nuevamente de viaje, aunque no indica el destino, que identificamos con Viseu por la

descripción de edificios que hace en las páginas siguientes: «me meto en un vagón de tercera bastante sucio. En Espinho alcancé por los pelos el automotor, pero tuve que pagar doble por ir sin billete. Me costó 64,20 \$ ¡Un golpe para el presupuesto de hoy! A eso hay que añadir, 10 \$ de taxi y 18 \$ que me costó ir a ver la “Cava de Viriato”. Sobre el viaje recogerá en su cuaderno lo siguiente: «El viaje ha sido precioso. Pinares. Las márgenes del Vouga constituyen uno de los lugares más bonitos que he visto en este viaje».

Tras el almuerzo y la siesta, visito la Sé y su museo, destacando de la primera que es «una mezcla de estilos» y, del segundo, una magnífica capa pluvial, del siglo XVI, recogiendo también que «cierra el “Largo da Sé”» el edificio barroco de la Misericordia, con su iglesia en el centro.

Al día siguiente, martes 29, reflejaba en su cuaderno de viaje: «La cama es muy dura. Parece llena de ese granito que tanto abunda en estas construcciones barrocas del norte». Durante la mañana visitó el museo «Grao Vasco» del que recoge que, «además de obras capitales de este pintor, hay porcelanas y lozas (Sèvres, Porto), bordados, esculturas, obras de pintores modernos y algunas de Benlliure, entre otras su autorretrato, el retrato de su mujer —Carmen, nacida en Viseu— y un precioso cuadro de J. Madrazo». También escribió algunos comentarios a propósito de la iglesia de Los Terceros y acaba las referencias a Viseu de esta manera: «Hago foto de una capilla de un palacio, que ya fotografié antes, en la rua do Comercio. La “Leica” marca el 32. Se está acabando el carrete».

Por la tarde, a las 4:25 h [16:25 h] salía en autobús hacia Coimbra, recordando el viaje de este modo: «El viaje es precioso y lo hubiera disfrutado más, si no me hubiese tenido encogido el compañero de asiento que me tocó en suerte hasta Luso. El paisaje de pinares y viñedos es amable y dulce. En Lombela<sup>9</sup> pasamos al pie de una fuente con tritones y una sirena con corona y dos colas. Solo pude verla al pasar por la calle. En todas las villas y “feigresias” se ven iglesias del siglo XVIII. En Santa Comba de Dão, alcancé a ver unas ventanas manuelinas. Atravesamos la famosa “Mata de Buçaco”, bosque frondosísimo y limpio, donde el sol poniente, filtrándose entre los árboles, producía un efecto maravilloso. ¡Qué lugar para disfrutarlo con Berta! Hay un gran hotel, en estilo pseudo-manuelino. Luso es otra villa pintoresca. Después recuerdo el paso por Mealhada, tierra del leitao<sup>10</sup> y a las 7:40 [19:40 h] llegué felizmente a Coimbra».

Ya en Coimbra, en el hotel en el que se había alojado durante su primera estancia y donde estaba guardado su “casaco” comenzará a organizar su regreso a Lisboa, donde debía encontrarse con su mujer: «Hablé con Berta. Después estudiado el itinerario, decidí volverla a llamar. Apenas la oí, aunque ella decía oírme perfectamente. La cité para el jueves día 1 en la estación de Rocio de Lisboa. Estoy nervioso esta noche por causa de esas conversaciones telefónicas. Me he tomado dos “brandys” con agua de Castelo. Tardo en dormirme».

El viaje de regreso a Lisboa lo inicia en Coimbra a las 10:55 h del miércoles 30 de septiembre de 1953: «salgo de la estación cercana al hotel y en la de “Coimbra B”, trasbordo al “Foguete”, un tren semejante a nuestro TAF. El viaje es comodísimo, con muy pocas paradas. Cambia el paisaje en Ribatejo, región llana donde se dilata el río. A las 13:40 llego felizmente a la estación de Santa Apolonia. El billete me costó 135 \$. Un taxi me trae al hotel Miraparque, donde me reuno con Palazón y almuerzo con él. Me han instalado en una habitación hermosísima».

<sup>9</sup> Se trata de Tondela.

<sup>10</sup> Lechón o cochinillo.

## La colección de fotografías de arte portugués

Como hemos indicado al comienzo de este trabajo, la colección de fotografías de arte portugués donada al CSIC por Enrique Marco Dorta está integrada por 395 fotografías, copias en papel. Después de la reciente donación realizada por las hijas de Marco Dorta contamos también con una serie de carretes fotográficos negativos de estas fotografías, identificados en su envoltura como “Portugal” y un número, aunque estos todavía no han sido objeto de investigación.

También mencionábamos con anterioridad que, el viaje de Marco Dorta a Portugal, tal como él mismo hacía constar, tuvo como finalidad «conocer las fuentes del barroco brasileño, haciendo un recorrido de un mes desde Lisboa hasta Guimaraes», realizando fotografías de todos aquellos edificios que despertaron su interés. En algunos casos, se trata solamente de una o dos imágenes, más o menos de conjunto, mientras que, en otros, capta el edificio en su totalidad y luego fotografía distintos detalles. En la mayor parte de los casos se trata de fotografías de exteriores, siendo muy escasas las que recogen interiores de estos edificios, como ocurre con la iglesia de Santa Marinha da Costa, próxima a Guimarães.

Del monasterio de Santa María de Alcobaça conservamos trece imágenes, correspondientes a la fachada de la iglesia, el claustro y los capiteles del dormitorio de los frailes. El mismo número de fotografías reproducen el monasterio de Santa Maria da Vitória, conocido como Batalha, de la fachada de la iglesia, del claustro y de las «Capelas imperfeitas» o inconclusas.

De Leiria contabilizamos dieciocho fotografías de distintos edificios, destacando entre ellos las iglesias de Santo Agostinho y Nossa Senhora da Encarnação y del castillo y la iglesia del castillo.

Un importante número de fotografías, casi medio centenar, corresponden a la ciudad de Coimbra y a sus más importantes monumentos, destacando en primer lugar varias vistas urbanas. Por lo que se refiere a edificios religiosos debemos mencionar varias fotografías del exterior de la Sé velha y de la Sé nova, además de otros templos y conventos: Sao Joao de Almedina, Santiago, Nossa Senhora da Graça, Santa Cruz, Santa Justa, Santa Clara-a-Nova (varias del claustro), Santo Agostinho y Santo Antonio dos Olivais, con cinco imágenes de su exterior, convento que compara con el santuario de Cogonhas do Campo, en Brasil. También debemos mencionar, entre otras fotografías, las de los distintos edificios que integran su prestigiosa Universidad.

Por lo que corresponde a la ciudad de Porto podemos constatar que se conservan setenta fotografías, gran parte de ellas de edificios religiosos como la Sé o las iglesias de Santo Antonio, Congregados, São João Novo, dos Clérigos, do Carmo y de la Orden Terceira, de São Francisco y de la Orden Terceira, São Lourenço dos Grilos, São Bento da Vitória, Santa Clara, Santo Ildefonso, da Misericórdia y de la capela das Almas, además de algunos edificios civiles. De Vila Nova de Gaia, ciudad que se encuentra en la margen izquierda del río Duero, frente a Porto, debemos recordar dos fotografías, del claustro y del exterior de la iglesia del antiguo monasterio da Serra do Pilar.

De Viana do Castelo, se conservan dos decenas de fotografías de varios edificios, destacando las de la Santa Casa da Misericórdia, además de otras de distintos palacios y de edificios civiles y la misma cantidad de Vila do Conde, reproduciendo la iglesia matriz, los conventos de Santa Clara, de Nossa Senhora da Encarnação y de São Francisco, además del acueducto.

Mayor número de fotografías, más de setenta, reproducen distintos edificios religiosos y



Fig. 7. Interior del santuario de Santa Marinha da Costa. Fotografía Marco Dorta, 1953.

civiles de Braga. Una de ellas reproduce el exterior de la cabecera de la catedral y otras del hospital y de la iglesia de São Marcos, de las iglesias de Nossa Senhora da Torre, de São Francisco y de la Orden Terceira y del Pópulo, destacando el elevado número de fotografías captadas por Marco Dorta (veintidós fotografías) del santuario del Bom Jesus do Monte, de gran belleza por su espectacular escalera. También otras imágenes del castillo, de los palacios episcopal y Raio o de la capilla y la casa de los Coimbras, además de otros edificios. Cercana a Braga, a 5 km, se encuentra la localidad de Falperra, con su impresionante iglesia de Santa Maria Madalena que Marco Dorta recogió en seis fotografías.

De Guimarães, la ciudad portuguesa más septentrional visitada por Marco Dorta durante su viaje, conocemos una veintena de fotografías que recogen distintos aspectos de varios edificios, entre ellos de la iglesia de Santo Domingos y la Orden Terceira y de la iglesia del cercano monasterio barroco de Santa Marinha da Costa (Fig. 7), tanto de su exterior, como, en este caso, de su interior, con dos fotografías.

De regreso hacia Lisboa, destacamos la serie de imágenes, más de treinta, captadas por el historiador en la ciudad de Viseu, la última visitada por este, destacando entre ellas las que



Fig. 8. Interior de la iglesia de Santo Antonio en Viseu. Fotografía Marco Dorta, 1953.

reproducen distintos aspectos de la Sé catedral y de las iglesias da Misericórdia, Santo Antonio (Fig. 8), dos Terceiros de São Francisco y da Nossa Senhora da Conceição.

Junto a estas fotografías a las que hemos hecho referencia, forman parte del donativo de Marco Dorta otra serie de imágenes de distintas ciudades portuguesas, todas ellas realizadas posiblemente en el viaje que nos ocupa, aunque no se encuentra ninguna referencia en el cuaderno de viaje que hemos utilizado. Destacan en primer lugar las cuatro de Lisboa que reproducen la fachada y el claustro de los Jerónimos, una vista de la ciudad desde Barreiro y la Plaza do Comercio. También mencionaremos otras cuatro de Sintra, dos del Palacio Nacional y otras dos del Palacio da Pena.

Tal vez en el viaje de regreso, del que no conocemos ninguna noticia, realizó Marco Dorta el resto de las fotografías que integran la colección. De Estremoz contamos con veintidós imágenes que reproducen distintos aspectos del convento de São Francisco, de la iglesia y convento de las Maltesas, de la iglesia y convento de los congregados, en aquel momento inacabada, y de la iglesia de Santo André, derruida en 1960. De Vila Viçosa destacamos diez fotografías de la iglesia del convento de Santo Agostinho además de otros templos. Por último, recogeremos otras diecisiete fotografías de Elvas, de las iglesias de la Orden Terceira de São Francisco, del convento de las dominicas y de otros edificios civiles.

# ESPACIOS Y SÍMBOLOS. EL ARCHIVO GRÁFICO DE SANTIAGO SEBASTIÁN

JORGE SEBASTIÁN LOZANO  
Fundación Mainel, Valencia<sup>1</sup>

Santiago Sebastián López (Villarquemado, Teruel, 1931-Valencia, 1995) desarrolló una rica trayectoria como profesor e investigador en historia del arte, que permitía augurar todavía múltiples frutos de su intensa producción científica, truncados por una muerte sobrevinida cuando estaba en plenitud de fuerzas. No han faltado las reseñas de su vida y su trabajo, de manos de autorizados colegas y amigos, así como de quien suscribe.<sup>2</sup> Esto nos va a permitir abreviar las referencias sobre su trayectoria académica y sus investigaciones, ya sobradamente desarrolladas en dichas reseñas, para centrarnos más bien en los contenidos de lo que, con las precauciones que después se señalarán, podríamos denominar el archivo gráfico de Santiago Sebastián.

Académicamente, y tras algunos escauceos con otras especialidades —como el derecho, o la cultura árabe—, su dedicación a la historia del arte se forjó en las aulas de la Universidad Complutense, bajo el siempre declarado magisterio de Diego Angulo. Atribuía una cierta influencia en esa decisión a su buena memoria visual, que le facilitaba la inmediata identificación de obras vistas rápidamente en clase, en un entorno —la universidad española de posguerra— en el que el acceso a las ilustraciones era especialmente escaso. Esa capacidad visual llamó la atención de sus compañeros de estudios, pero también del profesor Angulo, que dirigió su tesis doctoral y alentó sus investigaciones en el Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

---

<sup>1</sup> El autor agradece vivamente la información brindada por Pablo Sebastián Lozano, Joaquín Bérchez, Gonzalo Borrás, Rafael García Mahiques, Carmen Gracia, Víctor Mínguez, Pilar Pedraza, Joan Sureda y José Antonio Terán Bonilla.

<sup>2</sup> Cfr: JAIME LORÉN, José María de y JAIME GÓMEZ, José de. «Santiago Sebastián López. (Villarquemado, 1931-1995). Catedrático de Historia del Arte. Estudioso de la Iconografía. Aragonés», *Xiloca, revista del Centro de Estudios del Jiloca*, (Calamocha) n.º 16 (diciembre de 1995), pp. 39-86; BORRÁS, Gonzalo. *Cómo y qué investigar en historia del arte. Una crítica parcial de la historiografía del arte española*, Eds. del Serbal, 2001, pp. 81-84; SEBASTIÁN LOZANO, Jorge. Voz «Santiago Sebastián López», *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010 y SEBASTIÁN LOZANO, Jorge, y SEBASTIÁN LOZANO, Pablo. «Cautivado por Colombia. Santiago Sebastián, muchas páginas después», en Santiago Sebastián. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*, Corporación la Candelaria, Bogotá, 2006, pp. 25-39.

Tras doctorarse amplió estudios en Cali (donde residió 4 años) y en Yale. Su retorno a la universidad española no fue fácil, pero en noviembre de 1967 consiguió una plaza de profesor agregado en Palma de Mallorca (que dependía de la Universidad de Barcelona); después fue catedrático en Barcelona (febrero 1973 a diciembre de 1975), Córdoba (hasta mayo de 1978) y finalmente en Valencia (hasta su fallecimiento el 9 de febrero de 1995).

En cuanto a sus investigaciones, el título de este texto sintetiza de alguna forma dos temas a los que siempre estuvo ligado: el espacio arquitectónico, y el lenguaje de los símbolos. Hace referencia al título de uno de los libros en los que tempranamente fue decantando los resultados de esas orientaciones e intereses metodológicos.<sup>3</sup> Tales intereses le llevaron a ser, ante todo, un especialista en los estudios de iconografía, que contribuyó a implantar y difundir en España e Iberoamérica. Sus primeras investigaciones, bajo la dirección de Angulo, se habían orientado hacia los orígenes del Renacimiento en España. La difusión de los modelos ornamentales renacentistas le llevó a interesarse tempranamente por el mundo virreinal americano.

Compaginó las publicaciones de temática americana con investigaciones sobre el patrimonio de Teruel, su provincia natal, a la que siempre se mantuvo muy unido. Su conocimiento de primera mano del arte de la Nueva Granada, y más tarde de otros muchos países iberoamericanos, se tradujo en una copiosa bibliografía y en algunos descubrimientos de conjuntos decorativos. La temática virreinal se mantuvo como uno de sus principales objetos de investigación, coronada con importantes obras de conjunto en los años ochenta y noventa.

Desde los años setenta propugnó la extensión del método iconográfico-iconológico a múltiples campos de la investigación histórico-artística. Aunque lo aplicó especialmente al estudio de la arquitectura y el arte medieval, renacentista y barroco (con importantes publicaciones en cada uno de estos campos), también quiso extenderlo al arte moderno.

Posteriormente orientó en parte sus intereses iconográficos hacia el campo de la emblemática, propiciando ediciones de fuentes (como el *Emblematum Liber* de Alciato), la Sociedad Española de Emblemática y sus congresos, así como aportando sustantivas investigaciones sobre la relación entre las artes plásticas y la literatura durante la Edad Moderna.

Como herramienta para todo ese trabajo científico reunió un amplio archivo gráfico, con materiales diversos: planos arquitectónicos, grabados, fotografías, diapositivas. La preparación de publicaciones, particularmente las grandes obras de conjunto (como los dos volúmenes de la *Summa Artis*, o *El Barroco Iberoamericano* con Ediciones Encuentro) supusieron otros tantos capítulos importantes en la localización y organización de materiales gráficos. También su amplia labor docente motivó la recolección de un amplio archivo de diapositivas. Como cabe suponer, el contenido de estas imágenes abarca toda la amplitud de sus investigaciones, en cuanto a temas, regiones y épocas.

### **Su archivo gráfico**

Su biblioteca y archivo ocuparon parte del domicilio familiar hasta 1981. En esa fecha la familia capituló y se mudó a otra vivienda, permitiendo que los libros y el archivo se extendieran por todo el apartamento, que no era pequeño. Una década más tarde trasladó todo ese material a otro piso, justo debajo de la residencia familiar, el cual le sirvió como lugar de trabajo, archivo y biblioteca.

---

<sup>3</sup> *Espacio y símbolo*, Córdoba, Escudero Ediciones-Universidad de Córdoba, 1977.

En 2008, su biblioteca fue donada por sus hijos a la Universidad de Piura, donde es profesor de historia del arte el hijo mayor, Pablo. Allí se ha constituido un fondo específico dentro de la biblioteca universitaria. La donación incluye un número total de 3636 ejemplares —3261 libros y 375 ejemplares de revistas—.<sup>4</sup>

En cambio, los fondos gráficos han permanecido en manos de la familia. El presente texto es una primera aproximación —somera y apresurada— a esos fondos, particularmente a los de mayor contenido gráfico. Quedan por revisar no pocas carpetas de fotocopias y materiales heterogéneos. Los datos cuantitativos que damos son estimados y provisionales.

### Tipología de los materiales

Un primer grupo lo forman más de 50 dibujos de planos y alzados arquitectónicos. A veces en papel milimetrado, otras en papel vegetal o transparente, o en papel normal. Suelen ser plantas de iglesias, o esquemas de programas iconográficos (en techos, retablos, etc.). También hay alzados de columnas, pues uno de sus temas recurrentes de investigación fue la decoración de los soportes, especialmente los barrocos. Probablemente ninguno sea de su propia mano, pues no era especialmente diestro para el dibujo. Más bien se trata de trabajos de alumnos, o reelaboraciones —hechas por sus colaboradores— a partir de sus indicaciones, bibliografía precedente, etc. También hay copias encargadas a instituciones especializadas.

El fondo más abundante es el de diapositivas, más de 2100 en total, en color y en blanco y negro. Una parte importante está dispuesta en bandejas o cajas, ordenadas por temas iconográficos; en otros casos, parecen estar agrupadas por el contenido de algunas de sus publicaciones, conferencias, clases... A veces llevan en el marco anotaciones someras, en caligrafía que admite diferentes lecturas. Otras forman series y van en cajas de plástico, no siempre etiquetadas, de capacidad aproximada de 40 diapositivas. Cabe suponer que mucho de este material iba dirigido a la docencia y no tiene una rareza o valor especial.

Hay también algunas transparencias de 5x7 cm. Son pocas y están dispersas, casi siempre entre los materiales recogidos para sus publicaciones tardías.

Son abundantes los negativos fotográficos. La mayoría son de paso universal, conservados en rollos o en tiras, pero también los hay en tamaños mayores. En total, se trata de más de 80 sobres o rollos. Como curiosidad, dos sobres de estos negativos proceden de la «Filmoteca» del CSIC.

Un fondo similar, pero más pequeño, es el de los microfilms. Se trata de 9 rollos, copias de libros de emblemas, encargados a la biblioteca de la Universidad de Glasgow, que cuenta con un fondo especialmente rico, donado por el hispanista escocés Stirling Maxwell. Sebastián mantuvo una estrecha relación con dicha institución, y pasó el verano de 1991 investigando en la misma.

Las fotografías, los positivos, son un fondo muy heterogéneo. Son cerca de 2000 en total, y abarcan toda su trayectoria. Más abajo damos algunas indicaciones sobre sus contenidos y funciones.

Un apartado propio lo constituyen las tarjetas postales. No cuantificadas, son también abundantes. La mayoría son de monumentos, ciudades, colecciones y museos visitados, o que le

---

<sup>4</sup> TRELLES CASTRO, Nelly. «Las colecciones bibliográficas de José Antonio del Busto y de Santiago Sebastián López en Piura», *El Mercurio peruano*, (Piura), 522 (2009), pp. 177-180.

hubiesen provocado interés. Cabe aventurar que, en algunas épocas de difícil acceso a las ilustraciones, fuesen recursos baratos y de calidad aprovechable para sus publicaciones o investigaciones. Por referencias personales sabemos que era habitual este coleccionismo de postales, que algunos catedráticos utilizaban incluso para los exámenes escritos y orales de alumnos aislados. En unos pocos casos son envíos de amigos o colegas. No siempre es fácil deslindar las de interés profesional de las prioritariamente personales, o meramente anecdóticas. Un caso especial son los fajos de imágenes de la Virgen María, dispersas por toda España, enviados por asociaciones de devotos de la misma. Su origen es muy probablemente el proyecto, apenas iniciado en sus últimos meses de vida, de una magna enciclopedia de iconografía mariana.

Como ya se ha dicho, aparte de estos fondos principalmente gráficos, hay muchos otros fondos constituidos por fotocopias de bibliografía, mezclada a veces con materiales gráficos. Su dedicación a las fuentes literarias de la historia del arte se plasma en un enorme volumen de materiales fotocopiados, que a veces se tradujeron en ediciones de textos fundamentales, emprendidas bien por él mismo, bien brindándolas a sus compañeros o discípulos. Este último es el caso de la *Hypnerotomachia Poliphili*, y del Tratado de arquitectura de Filarete, cuyas primeras ediciones críticas en castellano realizó Pilar Pedraza, a invitación de Sebastián. Hay también alguna correspondencia, científica o administrativa. Por ejemplo, una solicitud de estancia de investigación en el Center for Advanced Study in the Visual Arts de la National Gallery en Washington, que no obtuvo resultado positivo. En algunos casos los materiales gráficos van acompañados de correspondencia que ayuda a ubicarlos, a precisar el autor de las imágenes o las circunstancias del encargo, etc.

### **Temáticas**

Dada la longitud de su vida académica, y la variedad de sus intereses, en realidad las temáticas del archivo gráfico son variadísimas. Además, los fondos se encontraban, ya en vida suya, en un relativo desorden, que se vio seriamente agravado en los años posteriores a su muerte, por las vicisitudes habituales en estos casos. Este desorden es la dificultad fundamental para abordar el inventario o catálogo del archivo, que ha perdido la disposición que tenía en el momento de su muerte, y con ella una información preciosa que, por contexto y ubicación, habría sido muy útil para poder valorar los fondos.

En pocos casos —además de los que se citan más abajo— es posible hablar de fondos temáticos. Un par de carpetas, probablemente antiguas, recogen materiales heterogéneos de temática común: «Teruel» (con algunas fotografías de interés etnográfico, además del monumental), «Biblia». Un fondo claramente distinguible son los alzados y plantas de conventos e iglesias mejicanas, de gran calidad, enviados o al menos copiados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). También hay algunas carpetas con materiales atípicos, dentro del abanico de sus intereses, como pueden ser las dedicadas a algunos artistas valencianos de los años setenta y ochenta del pasado siglo.

### **La docencia**

Como profesor, Sebastián daba muchísima importancia a visualizar la obra de arte: «tiene que entrar por los ojos», decía. No entendía las clases sin diapositivas. Antes de su llegada a la universidad de Valencia ya se utilizaban diapositivas, pero eran colecciones poco extensas y mal conservadas. Como catedrático, impulsó que cada profesor preparase su propio fondo

de diapositivas, dotándolo económicamente, y que las guardase bajo su custodia hasta que cambiase de asignatura.

Hoy puede parecer algo obvio la cantidad y calidad de las proyecciones en clase, pero en aquel momento no lo era tanto; en los años sesenta y setenta la docencia de historia del arte no siempre se acompañaba de proyecciones. Cambiar esa inercia suponía un esfuerzo añadido. Él nunca fue un fotógrafo cuidadoso, así que por encargo suyo algunos colaboradores en la universidad, y sus propios hijos, fuimos tomando esas diapositivas «docentes», a partir de libros que él seleccionaba. En otros casos recurría a los servicios de casas de reprografía o fotografía. El estudio de los orígenes de los motivos iconográficos le llevaba a comparar constantemente imágenes, siempre buscando determinar las fuentes visuales. Como consecuencia, con frecuencia exigía en congresos, conferencias y cursos dos proyectores y pantallas de diapositivas, para poder analizar simultáneamente dos reproducciones. Este recurso era habitual en la tradición germánica y anglosajona, pero no tanto en la española.

Daba mucha importancia a la documentación visual, y desde pronto se dotó de equipo fotográfico: su primera cámara fue una Minolta, con la que recorrió muchos pueblos de Teruel preparando el Inventario de la provincia, que publicó el Instituto de Estudios Turolenses. A quienes investigaban con él les insistía para que hubiese cuanto antes una documentación fotográfica completa, que le enviasen las fotografías sin esperar a la publicación, sabiendo que después no sería posible publicar todas las imágenes realizadas.

Parte de su práctica docente consistía en enseñar a los alumnos técnicas básicas para tomar medidas y dibujar sencillos planos de las iglesias que iban a estudiar. Esto llevaba a la producción de gráficos, planos, dibujos, etc. Debido a su impericia con el lápiz lo encargaba a colaboradores y alumnos. Su hijo Pablo le hizo muchos gráficos, como algunas de sus publicaciones atestiguan. Caso aparte fue la segunda edición de su estudio sobre la Lonja de Valencia, profusamente ilustrada por el dibujante Jaime Tello.

En su caso, no se debería exagerar la división entre investigación y docencia. Como ha relatado con palabras llenas de cariño su discípulo Víctor Mínguez, «su desconcertante planteamiento docente consistía en trasladar siempre a sus clases los últimos frutos de su investigación».<sup>5</sup> Tuvo verdadera obsesión por divulgar la investigación en el aula: sus asignaturas rara vez se ceñían a un temario convencional, y habitualmente difundía sus últimas aportaciones antes incluso de publicarlas.

Su dedicación a la iconografía y la emblemática, así como el amplísimo horizonte de sus investigaciones iberoamericanas, tuvieron como contrapartida una dedicación relativamente escasa a los estudios locales de las regiones por las que transcurrió su itinerario docente. Ciertamente publicó sobre el patrimonio balear o el valenciano, pero sobre todo alentó los estudios de sus alumnos y discípulos en estas regiones. Son testimonio de estas relaciones algunas series de fotografías. En otros casos, procuró aprovechar los recursos locales dentro del marco general de sus propias investigaciones e intereses. Por ejemplo, hay un grupo numeroso de fotografías de grabados, mayoritariamente portadas de libros españoles de la Edad Moderna, realizadas en la Biblioteca Pública de Córdoba. Parece que en la cátedra valenciana quiso crear un «fichero iconográfico», del que solo queda el testimonio de unas pequeñas fichas impresas.

---

<sup>5</sup> MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. «Philosophia vitae magistra. Horacio en emblemas flamencos», en José Manuel López Vázquez (coord.). *Virtus inconcussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida humana de Otto Vaenius*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 2013, pp. 23-24.

### Los vínculos personales y científicos

Como ya se ha repetido, la recogida de material fotográfico se basaba en muchos casos en la colaboración de alumnos y compañeros. También debió trabajar con fotógrafos profesionales, pero no han quedado muchos testimonios al respecto. Por ejemplo, durante los 4 años que pasó en Cali su mejor colaborador fue Mario Ponce, un fotógrafo local que le acompañó en muchos de sus viajes y realizó gran parte de las fotografías que después ilustraban sus publicaciones neogranadinas.<sup>6</sup>

De regreso a España, la continuidad de sus investigaciones iberoamericanas se veía gravemente dificultada por la lejanía y la nula disponibilidad de fotografías. Suplió este problema gracias a sus excelentes relaciones académicas y personales con investigadores de varios países sudamericanos, que le fueron proveyendo de los materiales necesarios. Así lo atestiguan las fotografías enviadas por Alfredo Boulton desde Venezuela; o las múltiples diapositivas de Rodolfo Vallín, el restaurador mejicano-colombiano; o los alzados arquitectónicos de Gisbert y Mesa y sus alumnos en Bolivia.

Fue un constante usuario de archivos fotográficos como el Arxiu Mas de Barcelona, el del Instituto de Estudios Turolenses, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, o el del Instituto Nacional de Antropología e Historia. La documentación adjunta a alguna de las fotos atestigua, por ejemplo, cómo algunas veces hizo encargos al archivo del INAH, durante una visita a México, que más tarde recogía alguno de sus colaboradores, el arquitecto José Antonio Terán Bonilla. La colaboración con este último, aparte de propiciar una estrecha amistad, llegó al punto de que suyas son muchas de las fotografías de una publicación póstuma de Sebastián.<sup>7</sup>

Un testimonio interesante son cuatro manuscritos en español de René Taylor, el prestigioso hispanista inglés, afincado en Puerto Rico. Por el mecanografiado y el papel, pueden ser anteriores a los años sesenta. Por la rapidez de nuestro estudio, no ha sido posible averiguar si corresponden con títulos concretos publicados o son inéditos.

### Las publicaciones y los proyectos editoriales

Como ya se ha dicho, algunos de los frutos principales de sus investigaciones fueron publicaciones de amplio alcance y serio empeño editorial, como los volúmenes de la colección *Summa Artis* dedicados al arte iberoamericano (números XXVIII y XIX; primera edición, 1985). Los redactó y coordinó, contando con extensas colaboraciones del matrimonio formado por los investigadores bolivianos José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa. Los dos volúmenes supusieron un importante esfuerzo de documentación gráfica, también por parte del equipo de Espasa Calpe. Son testimonio del mismo un buen número de fotografías, la mayoría en blanco y negro, de buena calidad, pegadas sobre una cartulina y rotuladas al pie con la limpia caligrafía de los archiveros de Espasa.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Vid. la mención en su artículo «Relación de los monumentos de Mompox con el arte venezolano», *Boletín del centro de investigaciones históricas y estéticas* (Caracas), 10 (1968), p. 92.

<sup>7</sup> *Iconografía del arte del siglo XVI en México: memoranda*, Zacatecas, Gobierno del Estado, Ayuntamiento, Universidad Autónoma, 1995.

<sup>8</sup> Cfr: el interesante texto del Prof. Sánchez Vigil en estas mismas actas, que brinda información complementaria sobre el contenido gráfico de esta misma publicación. Le agradecemos sus útiles comentarios sobre el proceso editorial de estas publicaciones.

Otro de sus grandes esfuerzos editoriales fue su volumen *El Barroco Iberoamericano: mensaje iconográfico*. Respondió a un deseo personal de hacer una aportación científica en preparación del quinto centenario de la llegada de Colón a América. Ediciones Encuentro, editorial con la cual ya había colaborado en otras ocasiones, acogió de forma entusiasta el proyecto, volcando en el mismo una importante cantidad de recursos. Principalmente, contratando a uno de los mejores fotógrafos de arte del momento, Marc Llimargas, para emprender una costosa campaña fotográfica por varios países de Iberoamérica, siguiendo las instrucciones de Sebastián. El resultado fue una publicación de extraordinaria belleza gráfica, tanto en sí misma como por las obras artísticas incluidas. Podemos afirmar que fue el libro del que más orgulloso se sentía el autor, y que su excelente contenido gráfico era parte importante en ese sentimiento.<sup>9</sup> Un testimonio del proceso editorial es un sobre con unas pocas fotografías, dirigido por Sebastián al editor José Miguel Oriol —responsable de Eds. Encuentro—, y seguramente devuelto por el mismo al autor una vez terminada la edición.

Dispersos por el archivo hay algunos conjuntos directamente vinculados con otras publicaciones. Ya hemos citado algunos ejemplos de carpetas «temáticas»; en estos casos, son carpetas «de publicación», como las etiquetadas «Arte y humanismo», o «Mensaje del arte medieval», y que corresponden a dos de sus manuales universitarios más difundidos.<sup>10</sup> Hay otra similar para el breve libro *El coro de la catedral de Orihuela*, publicado en 1986 por la Institució Alfons el Magnànim, más otra correspondiente a su artículo sobre el Palacio Zaporta publicado en la revista *Goya* (1983, nn. 175-176), y que resulta interesante como documentación sobre el proceso de maquetación de las fotografías.

Como ya se dijo, no son raros en estos fondos los croquis, planos, dibujos o calcos de conjuntos arquitectónicos o decorativos. En algunos casos los utilizó como sustitutivos a las fotografías, sobre todo en proyectos editoriales sencillos o económicos. En efecto, en momentos en que la impresión de fotografías en blanco y negro podía ofrecer resultados de calidad escasa, los dibujos de línea resultaban más baratos y clarificadores, a efectos didácticos. El catedrático de Valladolid Juan José Martín González había popularizado este mismo recurso en algunas de sus publicaciones. Un recurso similar y alternativo fue la búsqueda de grabados y dibujos antiguos, que ofrecían las ventajas ya citadas en cuanto a la impresión, además de la evidente información como documentos históricos.

## Conclusiones

Como colofón a esta aproximación —que reiteramos somera y apresurada—, cabe ofrecer nuestra valoración del conjunto de este «archivo» gráfico de Santiago Sebastián. El primer elemento sería la reflexión sobre su propia condición de archivo. Si consideramos que un conjunto tal deba definirse por un carácter sistemático u organizado, o responder a un plan preconcebido, desde luego el fondo que hemos analizado no es un archivo. No creemos que hubiese la intención de construirse un archivo fotográfico, como tal. Más bien, es el resultado

---

<sup>9</sup> La edición original (1990), en formato grande e impresa a todo color, testimonia todo lo dicho de forma mucho mejor que la edición (2007) en formato menor y con fondo gráfico abreviado, que lógicamente resulta de menor atractivo visual. Otro testimonio de la gran calidad fotográfica de la edición original fue el expolio de sus fotografías por algunas publicaciones de otras editoriales en años sucesivos.

<sup>10</sup> Publicado el primero por Eds. Cátedra (1978), y el segundo, en sucesivas ediciones ampliadas, por Escudero, El Almendro, Etor, y Encuentro.

de la simple acumulación de materiales gráficos, procedentes de sus investigaciones y su docencia. Era una herramienta de uso totalmente personal, que estaba en su casa y más tarde en su biblioteca personal, no en el despacho de la Universidad. De hecho, un motivo frecuente de asombro en la familia era su capacidad de encontrar lo que buscaba en medio de un caos no solo aparente, sino muy real. Él sabía dónde y cómo tenía las cosas. Se percibe que hubo intentos de dominar aquello, pero mandaban las circunstancias, los proyectos editoriales concretos, la docencia o los congresos y conferencias, no el hecho de constituir un archivo. Por otra parte, nada de todo esto es muy diferente a lo habitual en la mayoría de archivos personales, así que tampoco es cuestión de entrar en mayores discusiones sobre cómo denominarlo.

En segundo lugar, es posible que haya materiales de gran interés por su rareza; pero tampoco nos parece seguro, ni en cualquier caso serán muchos. Pensamos que aquello que hubiese llegado a sus manos y que él valorase como de especial interés, seguramente lo publicó sin demora. Es fácil creerlo así, vista su capacidad de trabajo y sus abundantes publicaciones.

En tercer lugar, el archivo presenta un reto notable, que es el gran desorden en que se halla, menos de dos décadas tras la muerte de su propietario. Como ya se ha dicho, en este aspecto el punto de partida ya era complicado, pero las circunstancias posteriores lo han empeorado. No solo hay materiales profesionales, sino también otros más bien personales, algo lógico teniendo en cuenta que su sede original era un espacio personal, adjunto a la vivienda familiar. Por traslados varios, se ha perdido mucho del contexto original, y con eso también se ha perdido información valiosa para saber qué es más interesante y qué es irrelevante. Por ejemplo, las diapositivas de la docencia generalista están ahora junto con las de investigación; sobres de fotografías o carpetas de épocas diversas están mezclados.

Todas estas consideraciones pueden ayudar a valorar adecuadamente el interés del archivo, que nos parece grande, pero no excepcional. Si se procede a ulteriores estudios o inventarios del mismo, convendrá proceder con cuidado para que no se siga perdiendo contexto. Seguro que una parte no pequeña de los materiales gráficos merecen digitalizarse, para hacerlos fácilmente disponibles en línea. El esfuerzo de catalogación, por otra parte, puede ser grande, y requerir de aportes muy especializados. Si así se hiciera, el paso previo sería establecer unas prioridades, para evaluar de antemano por dónde empezar, concentrando los primeros esfuerzos en lo que pueda parecer más relevante, y dejando para más adelante aquello de menor interés o rareza. Para realizar esa tarea sería imprescindible un conocimiento detallado de sus publicaciones, para entender e identificar los materiales del archivo, y diferenciar lo ya publicado de lo inédito, si se da ese caso.

Nos consta el aprecio e influencia de que siguen gozando las investigaciones de Santiago Sebastián, a pesar del paso del tiempo. Confiamos haber dado a conocer una pequeña parte de su legado, brindando también algunos elementos para entender mejor su trabajo como profesor e investigador. Ojalá haya continuidad para esfuerzos como los que impulsa el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, manteniendo viva la tradición de muchos investigadores en historia del arte formados en el mismo.

# ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA: PERCEPCIÓN HISTORIOGRÁFICA DE LA PRESENCIA DEL TARDOGÓTICO EN EL NUEVO MUNDO<sup>1</sup>

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN  
Universidad de Cantabria

Según se ha manifestado en numerosas ocasiones, el denominado fuerte *La Navidad* fue la primera edificación castellana en el Nuevo Mundo. Levantado ese día de 1492 con los restos del armazón de la carabela *Santa María*; allí Cristóbal Colón dejó un reducido grupo de hombres que no pudieron resistir a los indios que acabaron quemando el fuerte.<sup>2</sup>

A pesar de que existe constancia que durante el segundo viaje de Colón, que partía en agosto de 1493 y regresaba a Cádiz en junio de 1496, dentro de la flota compuesta por más de 1500 personas y armada por Juan Rodríguez de Fonseca,<sup>3</sup> tras ser nombrado para este fin por los Reyes Católicos el 23 de mayo de 1493, viajaban maestros constructores,<sup>4</sup> quince años

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte de los proyectos de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, ref. HAR-2011-27352) y *Arquitectura Tardogótica en la Corona de Castilla: Trayectorias e Intercambios* financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, ref. HAR2011-25138

<sup>2</sup> ALONSO RUIZ, Begoña. «“Mezclar el Mundo”». Los primeros constructores castellanos en el Caribe», en L. Sazatornil (ed.), *Arte y Mecenazgo indiano. Del cantábrico al Caribe*, Gijón, Trea, 2007, p. 89.

<sup>3</sup> Sobre este, véase SAGARRA GAMAZO, A. *La otra versión de la historia indiana: Colón y Fonseca*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1997. Un perfil biográfico de Juan Rodríguez de Fonseca, especialmente en su papel como administrador y gestor de todo lo concerniente a América desde 1493 hasta su muerte en noviembre de 1524 en ALONSO, 2007, pp. 90-93, quien aporta bibliografía sobre el mismo en la nota 3.

<sup>4</sup> Estos son citados por el doctor de la expedición con motivo de la fundación del fuerte La Isabela (2 de enero de 1494), en la carta original de Diego Álvarez Chanca, miembro de la misma: «hase comenzado a traer un brazo del río, el cual dicen los *maestros* que traían por medio del lugar, e asentaran en el molinos e sierras de agua, e cuanto se pudiera hacer con agua». A esto Las Casas añade que en esa segunda expedición se incluyó una brigada de obreros con acopio de ladrillos, cal y yeso» dirigidos por un aparejador llamado Zafra; y que estos viajarán con Colón al Cibao: «Trabajadores, albañiles y carpinteros y otros oficiales con las herramientas e instrumentos necesarios así para probar a sacar oro, como para hacer alguna casa fuerte, donde los cristianos se pudieran defender así

después, a fines del gobierno de Nicolás de Ovando y Cáceres como administrador en la isla de La Española, desde 1502 hasta 1509, una Real Cédula en 1508 informaba que «[...] las yglesias que se han fecho en esa isla hasta agora an seido fechas a costa de los pueblos e como han seido de paja, hanse perdido muchas veces e tantas se han tornado edificar, de que los pueblos han rrecibido trabajo e las yglesias están todavía por hacer [...]».<sup>5</sup>

Dos años después, en junio de 1510, se despachaba la expedición de canteros, con los cuales se había pactado pocas semanas antes en Sevilla, que «debían pasar a las Indias a hazer y hedificar las obras de las yglesias y otros labores que les será mandadas hacer».<sup>6</sup>

Y, dieciséis años más tarde, después de un problemático desarrollo de las obras de la catedral de Santo Domingo, Oviedo publica en 1526 su *Sumario* y describe al mundo la fábrica: «Hay asimismo una iglesia catedral que agora se labra [...] y según el aparejo que hay de materiales y la continuación de la labor, espérase que muy presto será acabada y asaz suntuosa, y de buena proporción y gentil edificio por lo que yo vi ya hecho de ella». Los testimonios anteriores ponen de manifiesto como, al margen de la construcción de nuevas fortalezas en la isla,<sup>7</sup> las primeras construcciones americanas de piedra fueron de carácter civil (Fig. 1); mientras que la primera arquitectura religiosa era aún de madera y paja. De hecho, a pesar de la aceleración de algunas obras, hay que destacar la significativa escasez de construcciones religiosas en piedra o en ladrillo levantadas durante los primeros treinta años de la colonización. Esto es algo que contrasta enormemente con la gran cantidad de fundaciones que se llegaron a contabilizar en el siglo XVI, más de 273, de las que 138 eran franciscanas, 85 agustinas y 50 dominicas.<sup>8</sup>

Palm, en su conocido estudio sobre *Los Monumentos Arquitectónicos de La Española*, recoge cinco iglesias identificables de este período, de las cuales tres eran los conventos de la Merced, San Francisco y los dominicos, además de la desaparecida Santiago de los Caballeros y la reformada catedral de Santo Domingo. De hecho, en la ciudad de Santo Domingo solo existían tres iglesias de piedra anteriores a 1520, y sería a partir del segundo cuarto de siglo cuando comience el trabajo en arquitectura religiosa en piedra.<sup>9</sup>

A esta llegada retardataria de las novedades arquitectónicas hay que añadir que la colonización hispana del Nuevo Mundo, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, se produjo en un momento complejo para la arquitectura europea cuando las formas renacentistas italianas están conviviendo con la renovación del último gótico. Este intenso y enriquecedor panorama

---

los indios intentaren algo». PALM, Erwin Walter. *Los monumentos arquitectónicos de La Española*, Ciudad Trujillo, Seix y Barral Hermanos, 1955, pp. 47 y 88. ALONSO, 2007, pp. 93-94, nota 15 y 16. La autora señala —tomando como base la data de Alonso de Morales sobre el segundo viaje colombino, según DE ANDRÉS DÍAZ, R. *El último decenio del reinado de Isabel I a través de la tesorería de Alonso de Morales (1495-1504)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 433—, referencias concretas sobre canteros en este viaje, como un Cristóbal Tirado, que estuvo en Indias desde su partida el 29 de agosto hasta su regreso a Cádiz en junio de 1496, con un sueldo mensual de 1000 mrs.; Francisco Ruíz, albañil, con un sueldo mensual de 1000 mrs y Miguel de Acebedo, «maestro de fortalezas y navíos». Asimismo, apunta como destaca también un «maestre Antonio, maestro de todas obras» en la cuenta tomada al escribano Antonio del Castillo, donde de nuevo consta el Miguel de Acebedo «maestro de fortalezas». ALONSO, 2007, pp. 94-95, nota 17 y 18.

<sup>5</sup> Archivo General de Indias (AGI), Indiferente, 1961, L. 1, registro de Sevilla, f. 71; PALM, II, 1955, pp. 25-26; ALONSO, 2007, p. 97, nota 31.

<sup>6</sup> Sobre la preocupación del rey Fernando por la construcción de iglesias de piedra en El Nuevo Mundo, v. ALONSO, 2007, pp. 97-103.

<sup>7</sup> Sobre este aspecto, véase ALONSO, 2007, pp. 95-97.

<sup>8</sup> KUBLER, Georges. *Mexican architecture of the sixteen century*. New Haven, Yale University Press, 1948, p. 36.

<sup>9</sup> ALONSO, 2007, p. 193, nota 52.



Fig. 1. Xilografía de la primera construcción en el Nuevo Mundo. Ilustración de la *Carta* de Giuliano Dati, Roma, 1493.



Fig. 2. Portada de Diego Angulo Íñiguez. *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. I, Barcelona, Salvat, 1945.

fue importado al ámbito americano y tuvo que coexistir, en un primer momento, con las tradiciones locales y las propias construcciones indígenas.

Un aspecto sumamente esclarecedor es el hecho de que, como ha señalado Gómez Martínez, la tradición arquitectónica mesoamericana, desconoció el arco y la bóveda,<sup>10</sup> fundamental para el desarrollo de la arquitectura tardogótica.

La historiografía del arte novohispano ha abordado la cuestión desde distintas perspectivas. A pioneras monografías sobre edificios como *La catedral de Santo Domingo* (1933), de Alemar,<sup>11</sup> continuaron obras de conjunto, como *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial period and since the american occupation* (1940)<sup>12</sup> y *Mexican architecture of the sixteen century* (1948) de Georges Kubler,<sup>13</sup> o la *Historia del Arte Hispanoamericano* (1945),<sup>14</sup> de Diego Ángulo (Fig. 2) que se ocupó, dos años después, de un modo más específico de esta

<sup>10</sup> GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier. «Aproximación al estudio de la construcción en la nueva España», en A. de las Casas et al. (eds.), *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Madrid, 19-21 de septiembre de 1996), Madrid, Instituto Juan de Herrera, 1996, pp. 243-246.

<sup>11</sup> ALEMAR, L.E. *La catedral de Santo Domingo*, Barcelona, Casa Editorial Araluze, 1933.

<sup>12</sup> KUBLER, Georges. *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial period and since the american occupation*, Colorado Springs, The Taylor Museum, 1940.

<sup>13</sup> KUBLER, 1948. La obra fue publicada en español con el título *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura económica, 1983 (con varias ediciones, la última en 2012).

<sup>14</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. I, Barcelona, Salvat, 1945, p. 85.

problemática en *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas* (1947),<sup>15</sup> iniciándose una estela que seguirán obras de referencia como los ya citados *Monumentos arquitectónicos de La Española* de Palm (1955).

Kubler, en su estudio sobre la arquitectura del siglo XVI, manifestaba que «resulta un abuso emplear el término “gótico” para aquellas construcciones que tomaron solo una de las estructuras relacionadas con dicho estilo, o sea la bóveda de nervaduras».<sup>16</sup> Sin embargo, la postura de Angulo es diferente al señalar en la *Historia del Arte Hispanoamericano*, como

al poner los españoles en la isla de Haití quedaban al estilo gótico en la Península unos treinta años de vida, y, refugiado en las bóvedas de los edificios renacientes, había de perdurar todavía otro tanto. El tiempo que restaba de existencia al viejo estilo medieval fue justamente el que disfrutó la isla de prosperidad económica y política. El gótico, fue, pues, el estilo dominante en la nueva provincia del arte español.<sup>17</sup>

Tanto de los elementos que toma de este estilo la arquitectura civil como de los aspectos góticos de la catedral de Santo Domingo se ocupa Palm en *Los Monumentos arquitectónicos de La Española*, obra en dos volúmenes, cuyo primer tomo se ocupa de una introducción a América, y un segundo propiamente a los monumentos.<sup>18</sup>

### Arquitectura civil en los primeros asentamientos

Respecto de la primera, hay que señalar que la arquitectura doméstica de La Española resulta ciertamente altamente conservadora. Los distintos elementos del vocabulario empleado transmiten el uso castellano y extremeño de los últimos decenios del siglo XV, al lado de manifestaciones netamente andaluzas. Así, entre algunos de los diferentes elementos decorativos podrían señalarse los siguientes: uso de motivos como el arco rebajado y las grandes dovelas en los portales; proporción sólida y cuadrada que se subraya por el uso del cordón o por el arrabá (Fig. 3);<sup>19</sup> que sigue empleándose hasta el segundo tercio del siglo y, si bien en forma abortiva, en algunas ventanas hasta entrado el siglo XVII (Fig. 4);<sup>20</sup> entre las ventanas, se da el tipo geminado con o sin tracería, al igual que las demás variantes de la ventana gótica con arco rebajado y arco de medio punto, a menudo decoradas por rollos, florones y lóbulos; el balcón volado de derivación gótica define el aspecto de la arquitectura doméstica hasta el siglo XVIII, e, incluso, algunas casas como la de Francisco Tostado estaban provistas de mirador.

En cuanto a la decoración, las sargas de bolas se repiten en la arquitectura civil como en la religiosa (donde el motivo aparece en el último tercio del siglo XVI o, quizá, aún más tarde, en la iglesia de Santa Bárbara). La reaparición de este ornamento románico en las postrimerías

<sup>15</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *El gótico y el Renacimiento en las Antillas*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-americanos, 1947.

<sup>16</sup> KUBLER, 1948, p. 273.

<sup>17</sup> ANGULO, 1945, I, p. 85.

<sup>18</sup> PALM, 1955.

<sup>19</sup> Motivo que seguirá empleándose hasta el segundo tercio del siglo e, incluso, en algunas ventanas, hasta entrado el siglo XVII.

<sup>20</sup> En el último tercio del XVI, la especie de alfiz apoyado en columnas, tal como lo ostenta la Puerta de San Diego, señala el maridaje de las formas de decoración suspendidas del repertorio hispanomusulmán con las del Renacimiento. Ya medio siglo antes, el alfiz torcido descansa en impostas de perfil renacentista.



Figs. 3 y 4. Santo Domingo. Portal del convento de San Francisco y Puerta de San Diego.  
 Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo.

del arte gótico no está limitada a España. Lo mismo que, por ejemplo, las columnas torsas, vuelven a emplearse en el gótico de fines del siglo xv en el sur de Alemania y en Austria.

Las realizaciones de la arquitectura civil se adelantan por más de una generación a la conclusión de los monumentos religiosos mayores del siglo xvi. Entre las casas edificadas en los años de 1502-1509, durante el gobierno de Ovando, se han conservado interesantes fachadas. A pesar de que la lacería del dintel está interferida en su relación al alfiz por un balcón moderno, el conjunto, transmite sin alteraciones las proporciones y características de la casa gótica tardía.

La tradición indica como propiedad de Francisco de Garay la Casa del Cordón, ubicada por Las Casas como «la más propinqua al desembarcadero sobre el río». Parece ser que se trataba de un núcleo de edificios construidos durante la gobernación de Ovando. En la portada, el imponente cordón con sus nudos y borlas, sustituye, como «alfiz naturalizado», la abstracción del arrabá. Los numerosos ejemplos de esta decoración peculiar del último cuarto del siglo xv, desde el Palacio de los Condestables en Burgos hasta el de los Duques de la Conquista en Zamora, integran la casa dominicana en aquella segura madurez de la Baja Edad Media española, a la cual, la península agradece el núcleo más hermoso de su arquitectura palaciega, liberada ya de las implicaciones militares y tocada por el primer aire del Renacimiento. El realismo del cordón que se destaca sobre la pared aporta un elemento extraestético. La misma mezcla de distintos planos de realidad puede observarse en el estilo manuelino portugués desplegado en El Monasterio de los Jerónimos de Belem y en la fachada del coro del convento de Cristo en Thomar (ca. 1515). Los baquetones góticos del portal dominicano, entre los cuales se extiende una franja de delicados rosetones, y las bolas que orlan el hueco de la puerta completan, en palabras de Palm, «el aire isabelino que a la Madre Patria y a la isla lejana envuelven en un tiempo común».

El estilo persiste en la isla por unos treinta años más, aún cuando ya la generación de los conquistadores y de la nueva aristocracia indiana ha cedido el paso a la burocracia y a los mayorazgos establecidos por los descendientes de los descubridores. Pero mientras, por ejemplo, Rodrigo de Bastidas, el hijo del Adelantado edifica su capilla en la catedral en el nuevo estilo



Fig. 5. Sepulcro de Rodrigo de Bastidas. Catedral de Santo Domingo.  
Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo.

renacentista (Fig. 5), la ciudad en 1538 «ha empezado ya una casa de piedra para estudio de gramática» la cual perpetúa las formas tardogóticas.

### **Catedral de Santo Domingo y arquitectura religiosa**

Por lo que respecta a la catedral de Santo Domingo (Fig. 6), después de aportar una sustanciosa información documental sobre el proceso constructivo de la misma,<sup>21</sup> Palm incide en como el hermoso sistema de la bóveda cuatrimpartita de la nave central acusa las corrientes del último momento del gótico. Otro aspecto propio del tardogótico, isabelino para Palm, lo constituyen los apoyos cilíndricos cuyos fustes macizos sin capitel reciben la penetración de los nervios en el arco. Simultáneamente con los de Santo Domingo, se emplean apoyos cilíndricos, si bien más esbeltos, en la iglesia modelo de las *Hallenkirchen* españolas, la colegiata de Berlanga de Duero, en Lerma (Burgos), y, algo más tarde en la catedral de Las Palmas.

Las columnas torsas del ábside al igual que los numerosos ejemplos coetáneos se integran en la transformación decorativa del estilo gótico. Mientras tanto, los motivos decorativos de duende y puerco o demonio y lobo pertenecen aun plenamente a la fantasía medieval. En lo alto del ábside, la ventana de arco de herradura aporta el testimonio de otra de las integrantes que constituyen el isabelino.

<sup>21</sup> PALM, II, 1955, pp. 23-51.

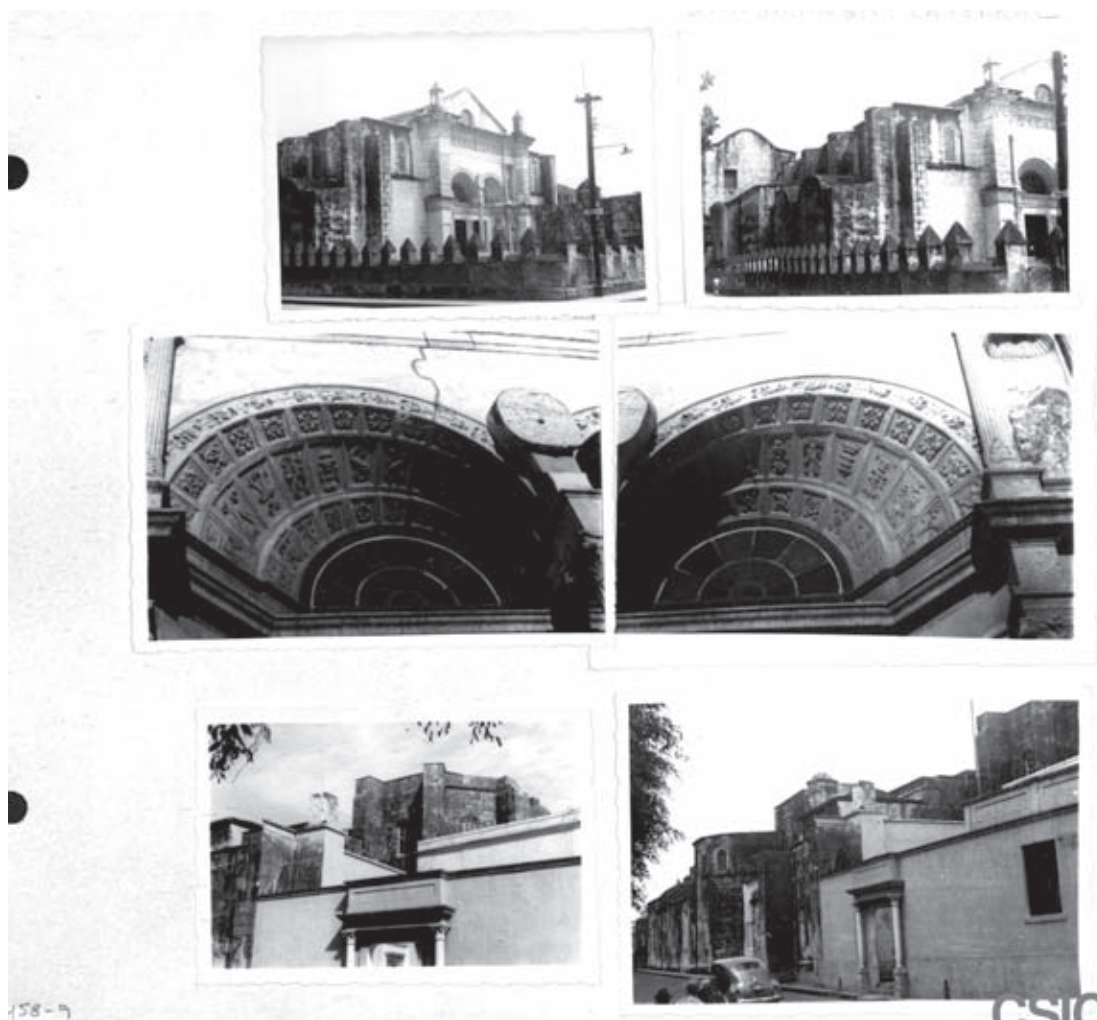


Fig. 6. Hoja de álbum con diversas imágenes de la catedral de Santo Domingo. Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo.

En las Capillas posteriores a 1540 el gótico se deshace en los juegos ya puramente ornamentales de las bóvedas que dibujan sobre la superficie del techo las complicaciones de sus nervios. La capilla del Sacramento ostenta una bóveda reticulada, parcialmente dorada sobre columnillas adosadas. El extremo irracionalismo del gótico tardío ha llegado, si bien por otro camino, a la misma solución que el Renacimiento: el techo plano. Una carta del Cabildo eclesiástico, de 1577, menciona «el edificio del sagrario quedará comenzado», fechando así los trabajos en el último cuarto del siglo. El arco de crestería calada, se debe a aquella interpretación plateresca de la herencia mudéjar, a la cual el siglo XVI en España agradece algunas de las más finas tracerías arquitectónicas.

Esta persistencia del gótico no constituye una singularidad de Santo Domingo, y ni siquiera del arte colonial, puesto que tanto en España como en Ultramar, interiores góticos se dan durante todo el siglo XVII. En el área del Caribe, y en la inmediata vecindad de Santo Domingo, se producen casos como el del plano para la catedral de Santiago de Cuba que prevé una girola

poligonal y capillas absidiales, proyecto presentado en 1784 y rechazado por la Academia de San Fernando. Asimismo, pueden demostrarse supervivencias en todo el área (Venezuela, Colombia) y en Centroamérica (particularmente en Nicaragua) incluso en el siglo XIX. El gótico se acusa también en algunas fachadas, como en el curioso portal de la iglesia de Umán (México) de 1766 que reprodujo Angulo.<sup>22</sup> También fuera de España sobrevive el gótico como *estilo devocional*; influyendo por ejemplo, en el aspecto de las iglesias jesuíticas de Alemania. Al lado de esta tradición ininterrumpida, el barroco y, en particular, Guarino Guarini proclaman la estructura gótica como más ligera y más elástica que las sólidas construcciones romanas, una teoría defendida a menudo por los arquitectos españoles en los siglos XVI y XVII —algo que fue abordado para las provincias americanas en las opiniones acerca del abovedamiento de la catedral de Lima, formuladas en 1614 y luego en 1677—,<sup>23</sup> después que ya Borromini había experimentado con el sistema gótico y había vuelto a integrar detalles ornamentales como el arco conopial y otras expresiones anticlásicas en el idioma arquitectónico de la época.

Distintamente, de esta barroquización consciente del gótico, que se refleja en otras partes del imperio de ultramar, el gótico en provincias como Santo Domingo conserva su carácter prístino, gracias a una disposición psíquica que permite la reproducción de formas moralmente válidas, si bien estéticamente superadas.

Asimismo, resultan de gran interés las reflexiones realizadas por Santiago Sebastián en el vol. XXVIII de la colección *Summa Artis, Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte)*,<sup>24</sup> donde, tras analizar el tardogótico desde una perspectiva ideológica —como «expresión eminentemente nacional» que supo «condensar en forma material la heroica etapa del tanto monta» y estética, partiendo de la expresión de Chueca Goitia como «Siglo de Oro de la arquitectura religiosa», en contraposición a la peyorativa utilizada por algunos historiadores de «gótico decadente»—, realiza un sugerente análisis de sus espacios y sus formas más características, en especial de aquellas que pasaron al continente americano.

Para él, si los espacios arquitectónicos góticos se cubrieron en la mayoría de las veces como en el resto de Europa, con bóvedas de crucería o bóvedas nervadas, en muchas ocasiones se recurrió a la cubierta en madera, en par y nudillos con tirantes a la vista, en artesón, o bien plana y con alfarjes. Este sistema de cubrir los espacios tuvo en América una gran acogida, no solamente se limitó a los pocos ejemplos góticos sino que traspasó las fronteras estilísticas en un anhelo de persistencia, el cual se prolongó a través del Renacimiento, el manierismo y el barroco.

Junto a una acusada «tendencia a lo horizontal» frente a la verticalidad de la arquitectura gótica inglesa o francesa, determinada a su vez por las composiciones decorativas de la arquitectura hispanomusulmana, donde el cuadrado ejerció una gran atracción, y su transposición a la cubicidad volumétrica y al ámbito de lo decorativo —escasez de formas agudas; uso de diferentes arcos (rebajados, carpaneles, polilobulados, mixtilíneos); aparición de molduras horizontales— Sebastián señala cómo ciertas soluciones de orden espacial, como las antecapillas

<sup>22</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, Barcelona, Salvat, 1950, fig. 646.

<sup>23</sup> HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, S.A., 1945, p. 76; BUSCHIAZZO, Mario. *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944, p. 122 y MARCO DORTA, Enrique. «Las catedrales peruanas. Arquitectura civil» en ANGULO, 1945, I, p. 690.

<sup>24</sup> SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. «El arte iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador», Santiago Sebastián López; José de Mesa Figueroa; Teresa Gisbert de Mesa, *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (primera parte)*, Colección *Summa Artis, Historia General del Arte*, vol. XXVIII, Madrid, Espasa Calpe, 1985, pp. 33-39.

o espacios cubiertos, obtenidos al retrotraer el imafrente del templo, para crear una adecuada transición entre el exterior y el interior —como puede observarse en Santo Tomás de Ávila, San Pablo o San Gregorio de Valladolid, la catedral nueva de Salamanca— se ha de ver en muchos casos de Hispanoamérica. Según él «esos espacios y esas formas, en lo que respecta a Hispanoamérica, se repitieron sin que apareciera la intensidad cualitativa, emocional y volumétrica, características en el arte hispánico».<sup>25</sup>

Con todo, concluye, no pensemos que el gótico hispanoamericano supuso una repetición del peninsular. El teórico español Simón García recoge la práctica de un maestro tan calificado como Rodrigo Gil de Hontañón, y sus ideas las podemos comparar con lo realizado en la Nueva España, según los estudios de Kubler. El tratadista decía que la anchura de la nave debía de guardar con respecto a la longitud la relación 1:5, mientras que cada brazo del crucero debía de tener una profundidad igual a la mitad de la anchura de la nave. Sin embargo en la práctica mejicana fue 1:4 la relación entre la longitud y la anchura.

El rasgo gótico más llamativo fueron las bóvedas de crucería estrellada, que se construyeron en la Nueva España desde 1550; rara vez aparecen empinadas, tienden en general a las formas, cupuliformes y más o menos horizontales. Se ha podido constatar que la luz de las bóvedas de crucería rara vez excede los trece metros y en general están por debajo; son pocos los templos cubiertos totalmente y los agustinos reservaron la mencionada bóveda para el presbiterio y el crucero.

A pesar de ello la bóveda de crucería persistió hasta el siglo xvii, más que por razones estilísticas, por otras de la mecánica estructural, ya que ellas les permitían contrarrestar mejor los movimientos sísmicos, y esto determinó su pervivencia en el Perú<sup>26</sup>.

### Recientes aportaciones

De este modo, comienza una trayectoria historiográfica que llega hasta nuestros días en los estudios de Cómez Ramos —«San Miguel de Huejotzingo. Gótico y Medidas del Romano en la Nueva España» (1988)—;<sup>27</sup> Ugarte —*La catedral de Santo Domingo. Primada de América* (1992)—;<sup>28</sup> Gómez Martínez —«Aproximación al estudio de la construcción en la nueva España» (1996)—;<sup>29</sup> Navascués Palacio —*Las Catedrales del Nuevo Mundo* (2000)—;<sup>30</sup> Pano Gracia —«El modelo de planta de Salón: origen difusión e implantación en América» (2004)—;<sup>31</sup> Flores Sasso —«Obra de fábrica de la catedral de Santo Domingo, Primada de América. Sus 20 años de construcción, desde 1521 a 1541» (2006) y «Técnicas constructivas utilizadas en las bóvedas de las primeras construcciones españolas en Santo Domingo» (2009)—<sup>32</sup>; Lara

<sup>25</sup> SEBASTIÁN, 1985, p. 39.

<sup>26</sup> SEBASTIÁN, 1985, p. 39.

<sup>27</sup> CÓMEZ RAMOS, R. «San Miguel de Huejotzingo. Gótico y Medidas del Romano en la Nueva España», *Boletín de Arte* (Málaga), 9 (1988), pp. 217-228.

<sup>28</sup> UGARTE, María. *La catedral de Santo Domingo. Primada de América*, Santo Domingo, 1992.

<sup>29</sup> GÓMEZ, 1996, pp. 243-246.

<sup>30</sup> NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Las catedrales del Nuevo Mundo*, Madrid, El Viso, 2000.

<sup>31</sup> PANO GRACIA, José Luis. «El modelo de planta de salón: origen, difusión e implantación en América», en M.<sup>a</sup> del C. Lacarra Ducay (coord.), *Arquitectura religiosa del siglo xvi en España y Ultramar*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004.

<sup>32</sup> FLORES SASSO, Virginia. «Obra de fábrica de la catedral de Santo Domingo, Primada de América. Sus 20 años de construcción, desde 1521 a 1541», tesis doctoral, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en

Gutiérrez —«La arquitectura gótica de la Nueva España» (2007)—<sup>33</sup> o Alonso Ruiz —«“Mezclar el Mundo”. Los primeros constructores castellanos en el Caribe» (2007)—<sup>34</sup> entre otros.

Unas de las más recientes aportaciones, abordando el estudio de la presencia del Tardogótico en el Nuevo Mundo desde las perspectivas historiográficas actuales, se realizaron en el I Congreso Internacional *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, celebrado en Santander en febrero de 2010<sup>35</sup> y cuyas ponencias y comunicaciones fueron publicadas al año siguiente en un volumen de referencia.<sup>36</sup> Partiendo de la premisa que el tardogótico fue la primera arquitectura que se exportó a los nuevos dominios americanos, esto se concreta a través de ejemplos como la catedral de Santo Domingo, abordada nuevamente por Alfredo J. Morales;<sup>37</sup> el debate estilístico sobre esta asimilación en Nueva España, con un estudio de Cuesta Fernández<sup>38</sup> o el papel de los primeros constructores castellanos en El Caribe, realizado por Flores Sasso.<sup>39</sup>

Morales insiste en como la isla de La Española en las Antillas mayores aun conserva un importante conjunto de edificios que demuestran la extraordinaria difusión del gótico tardío español; repitiendo soluciones que ya estaban consolidadas en la Península e incluso en las islas Canarias; reproduciendo en América el «ambiente y los modelos referenciales de la sociedad hispana». <sup>40</sup> No obstante, en esta utilización de formas se produjo un interesante proceso de selección, adaptación y transformación. Tras una primera etapa caracterizada por arquitecturas provisionales que empleaban materiales vegetales, se dio paso al levantamiento de edificios definitivos en piedra y ladrillo; momento coincidente con la presencia de alemanes en la isla; por los privilegios que Carlos I les había concedido por los servicios prestado como banqueros.<sup>41</sup>

---

México, 2006; eadem. «Técnicas constructivas utilizadas en las bóvedas de las primeras construcciones españolas en Santo Domingo», en S. Huerta *et al.* (ed.), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, (Valencia, 21-24 de octubre de 2009), Madrid, 19-21 de septiembre de 1996), Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2009, pp. 467-477.

<sup>33</sup> LARA GUTIÉRREZ, Ana M.<sup>a</sup>. «La arquitectura gótica de la Nueva España», en A. Jiménez Martín (ed), *La piedra postrera. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2007, pp. 281-303. En este estudio, la autora aborda en el estado de Hidalgo los conventos agustinos de Ixmiquilpán, Actopán y el templo dedicado a San Nicolás de Tolentino; en el estado de México, el convento de San Agustín de Acolmán y en el estado de Oaxaca, el convento dominico de San Juan Bautista de Coixtlahuaca, el convento de Santo Domingo de Yanhuilán y San Pedro y San Pablo de Teposcolula. Finalmente, concluye con la catedral metropolitana de la ciudad de México.

<sup>34</sup> ALONSO, 2007, pp. 89-104.

<sup>35</sup> Este congreso fue una actividad de difusión promovida por el *Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica* ([www.tardogotico.es](http://www.tardogotico.es)) en el marco del proyecto de investigación de Plan Nacional I+D+i *Arquitectura y poder: el tardogótico castellano entre Europa y América* (ref. HAR2008-09412/ARTE) para lo que se contó con el apoyo de una Acción Complementaria del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. HAR2009-06030-E/HIST), y del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia del Conocimiento de la Universidad de Cantabria.

<sup>36</sup> ALONSO RUIZ, Begoña (ed). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid, Silex, 2011.

<sup>37</sup> MORALES, Alfredo J. «La proyección del tardogótico castellano. La catedral de Santo Domingo», en ALONSO, 2011, pp. 573-589.

<sup>38</sup> CUESTA HERNÁNDEZ, Luis. «Arquitectos castellanos en Nueva España: ¿tardogótico, protorrenacimiento, manierismo», en ALONSO, 2011, pp. 591-608.

<sup>39</sup> FLORES SASSO, Virginia. «Primeros constructores españoles en el Nuevo Mundo, 1492-1550», en ALONSO, 2011, pp. 609-619.

<sup>40</sup> MORALES, 2011, p. 573.

<sup>41</sup> MORALES, 2011, p. 573. Como indica Morales, el asunto es desarrollado en OTTE, E. «Die Welser in Santo Domingo», en VV.AA., *Homenaje a Johannes Vincke*, Madrid, 1962, CSIC, pp. 475-518.



Figs. 7 y 8. Fachada principal y exterior de la cabecera de la catedral de Santo Domingo. Archivo CCHS (CSIC). Legado Diego Angulo.

Plantea igualmente la singularidad de la catedral de Santo Domingo y como la ausencia documental ha llevado a dificultar su estudio, manifestando la vigencia de los trabajos de Angulo<sup>42</sup> y Palm (Fig. 7).<sup>43</sup> Asimismo, un aspecto interesante es la desvinculación arquitectónica que hace de esta catedral respecto a su supuesta dependencia con la de Sevilla,<sup>44</sup> que basa tanto en el análisis de las planimetrías como de los elementos constructivos. La incorrecta relación tenía su origen en la copia incompleta de un documento realizada por Llaguno y Ceán,<sup>45</sup> apuntando que en 1510 el maestro mayor de la catedral sevillana Alonso Rodríguez<sup>46</sup> había embarcado en Sanlúcar de Barrameda para residir en tierras americanas durante cuatro años, lo que supuso la atribución al arquitecto de la traza de la catedral de Santo Domingo, pasándose de inmediato a relacionar el diseño de ambos edificios.<sup>47</sup>

Entre los profesionales que integraron la expedición estaban los maestros Juan de Herrera y Ortuño de Bretendon y los oficiales de cantería Ortuño de Arteaga, Pedro Correa, Pedro Matienzo, Francisco de Albaida, Alonso de Herrera, Juan Danero, Juan de las Molinas, Juan de Oña, Juan de Olivares, Juan Gallego y Juan Valenciano; pero se trató de una «empresa frustra-

<sup>42</sup> ANGULO, 1945 y 1947.

<sup>43</sup> PALM, 1955.

<sup>44</sup> La dependencia entre ambas catedrales la fija Morales únicamente en la estructura organizativa del cabildo y en las normas reguladoras de su funcionamiento, que aparecen ya establecidas en 1511 en la bula *Romanus Pontifex* de Julio II que dio origen a la diócesis de Santo Domingo. Este documento fundacional recogía también las cuestiones relativas a la liturgia y al culto, para lo que debía seguirse «la costumbre de la iglesia de Sevilla». Estos aspectos son lógicos ya que tanto la diócesis de Santo Domingo, como las de Concepción de la Vega y San Juan de Puerto Rico, surgen como sufragáneas de la metropolitana de Sevilla. (Sobre este aspecto, véase CASTAÑEDA DELGADO, P. «Carrera de Indias, camino de Dios (la evangelización de América)», en VV.AA. *Magna Hispalensis. El universo de una iglesia*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992, pp. 303-321). MORALES, 2011, p. 574.

<sup>45</sup> LLAGUNO Y AMIROLA, E. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustrada y acrecentada con notas, adiciones y documentos por don Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1899, pp. 140-141.

<sup>46</sup> Sobre este, v. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. Clemente. «El maestro Alonso Rodríguez», en B. Alonso Ruiz (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, Marta Fernández Rañada, 2010, pp. 271-359.

<sup>47</sup> Como ha señalado Morales, el documento fue publicado íntegro con posterioridad por Chacón y Calvo (CHACÓN Y CALVO, J. M. *Cedulario Cubano. Colección de documentos inéditos para la Historia de Hispanoamérica*, vol. I, Madrid, s/f). El texto lo estudió Muro Orejón, quien puso de manifiesto la incorrecta interpretación del mismo (MURO OREJÓN, A. «Alonso Rodríguez primer arquitecto de las Indias», *Arte en América y Filipinas*, (Sevilla), I, 1936, pp. 76-88). MORALES, 2011, pp. 574-576.

da del gótico caribeño», al desentenderse las autoridades locales del proyecto, lo que impidió la difusión del gótico de la catedral de Sevilla en las Antillas.<sup>48</sup>

A pesar de señalarse la falta de relación entre Alonso Rodríguez y la traza de la catedral dominicana, Morales interpreta la cabecera de la misma como un eco del proyecto del maestro para la catedral hispalense —un ábside de cinco lados de los que solo tres sobresalían de la línea de los muros del templo— (Fig. 8),<sup>49</sup> señalando igualmente como ocurre lo mismo en el diseño de la catedral de México por Claudio de Arciniega.<sup>50</sup> Asimismo, Morales también considera que la solución adoptada en Santo Domingo puede ser un reflejo de los ábsides poligonales de varias de las iglesias surgidas en las dos últimas décadas del siglo xv como consecuencia del gótico de la catedral de Sevilla en algunas poblaciones gaditanas —parroquia de Santiago de Jerez de la Frontera y de la prioral de El Puerto de Santa María—, templos en cuyas obras debió participar Alonso Rodríguez con anterioridad a su incorporación a la catedral de Sevilla.<sup>51</sup> Sin embargo, manifiesta como los alzados de la capilla mayor de la catedral antillana difieren de los utilizados en esas y otras construcciones del área hispalense; siendo especialmente ajenos los pilares torsos con capiteles vegetales e historiados que apean los nervios de la bóveda, donde figuran una serie de claves pinjantes con decoración tanto gótica como renacentista. Estos pilares torsos habría que relacionarlos con el gótico levantino, desarrollando su expresión más destacada en la lonja de Valencia.<sup>52</sup>

Un aspecto de interés es como la cabecera de la catedral de Santo Domingo se trazó con un concepto de edificio gótico diferente al cuerpo de nave; lo que lleva a pensar en la suma de dos proyectos diferentes, uno, al que correspondería la capilla mayor con el arco triunfal y otro que desarrollaría el cuerpo de naves. Y otra cuestión rebatida en el estudio es la defendida existencia de detalles mudéjares en la catedral de Santo Domingo, «distintos arcos de herradura» existentes en el templo.<sup>53</sup> En realidad, el diseño corresponde a una solución propia del gótico tardío castellano, existiendo numerosos ejemplos similares en distintos edificios de la península ibérica que hay que desvincular con el mudéjar.<sup>54</sup>

A fin de aclarar la posible condición de *hallenkirche*, sobre lo que no existe acuerdo entre los investigadores y teniendo en cuenta el hecho de que las tres naves no se cubren a la misma

<sup>48</sup> Sobre esta empresa, RODRÍGUEZ, 2010, pp. 313-317.

<sup>49</sup> MORALES, 2011, pp. 574-576.

<sup>50</sup> Sobre este arquitecto, CUESTA HERNÁNDEZ, L. J. *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España. «Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la obra de la Yglesia Catedral de esta ciudad de México»*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, pp. 175-210. MORALES, 2011, pp. 576-577.

<sup>51</sup> Sobre esto, RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. Clemente. «El gótico catedralicio. La influencia de la catedral en el arzobispado de Sevilla», en A. Jiménez Martín (ed), *La piedra postrera. Simposium internacional sobre la catedral de Sevilla en el contexto del Gótico Final*, Sevilla, Cabildo Metropolitano, 2007, pp. 175-255. MORALES, 2011, pp. 576-577.

<sup>52</sup> MORALES, 2011, pp. 576-577.

<sup>53</sup> Estos son distintos ventanales abiertos en el edificio, correspondiendo los primeros a los que se disponen en el muro perimetral del templo —en el paramento de los pies de las naves laterales y sobre los arcos de acceso a las capillas adosadas a ellas—, mientras el último corresponde al central de los existentes en el ábside. A las ventanas mudéjares, habían aludido Angulo (ANGULO, 1945, I, p. 88), Palm (PALM, 1955, II, p. 39); Gutiérrez (GUTIÉRREZ, R. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 15) y Ugarte (UGARTE, M. *La catedral de Santo Domingo. Primada de América*, Santo Domingo, 1992, p. 20). Este último se refiere al «arco de herradura de acento mudéjar» (p. 44) y a la ventana «central en forma de herradura, de evidente influencia mudéjar» (p. 108). MORALES, 2011, p. 578.

<sup>54</sup> MORALES, 2011, p. 578.

altura,<sup>55</sup> siendo la central un poco más alta, Morales —siguiendo a Pano— concluye en defender la utilización de dicho tipo, argumentando que la diferencia de naves es tan mínima que resulta prácticamente imperceptible en el interior del templo y que la iluminación del mismo se realiza mediante los ventanales abiertos en los muros perimetrales.<sup>56</sup>

La desvinculación de la catedral antillana con el modelo hispalense se reafirma también en lo referente a su cuerpo de naves, portadas y ventanas; pero pueden establecerse, por el contrario, paralelismos y similitudes con otras existentes en construcciones castellanas: los pilares circulares, coronados con dos molduras góticas con una hilera de perlas entre ellas, con los soportes rematados por capiteles renacentistas de las colegiatas de Berlanga de Duero y Lerma —tal y como ya señaló Angulo—;<sup>57</sup> o las semejanzas de la portada norte con portadas segovianas y zamoranas, como la de la iglesia de San Ildefonso de Toro<sup>58</sup>. Por lo que respecta a las bóvedas, en el presbiterio se dispuso una bóveda de terceletes y ligamentos según la fórmula que es habitual en el tardogótico; las naves laterales se cubren con bóvedas cuatrimpartitas, con nervios cruceros y clave lisa y la nave central presenta nervaduras diagonales que parecen entrecortarse a la altura de las claves de los arcos perpiaños, determinando unos espacios romboidales recorridos por nervios de espinazo y ligaduras. Para Angulo, esta fórmula se relacionaba con la bóveda de la iglesia de San Cristóbal de Granada<sup>59</sup> y para Palm con la galería superior del claustro de San Juan de los Reyes.<sup>60</sup> Morales valora dichas apreciaciones, sobre todo la relación con las soluciones próximas a Juan Guas, pero encuentra parecido con los sistemas de abovedamientos empleado en algunos edificios portugueses;<sup>61</sup> en especial, con el construido sobre el tramo del presbiterio de la capilla mayor del monasterio de Batalha.<sup>62</sup> El estudio se concluye con una interesante argumentación acerca de la discutida cronología de la catedral antillana, de los maestros que pudieron intervenir en ella y de las importantes restauraciones acometidas, especialmente en los dos últimos siglos, lo que oscurece la historia de una catedral surgida «en tierras americanas a partir de algunas experiencias del tardogótico castellano».<sup>63</sup>

El aludido trabajo de Cuesta Hernández supone una interesante reflexión sobre el uso de la bóveda de crucería en la arquitectura novohispana del quinientos —algo que tuvo un gran arraigo en la capital del virreinato en el entorno del 1600—, donde el estudio de sugerentes

---

<sup>55</sup> Palm la consideró como tal, señalando que es característico el remate rectangular de las naves laterales, añadiendo que en Alemania existen iglesias que conservan el esquema basilical de naves laterales más estrechas y una nave central ligeramente más alta, con un escalonamiento imperceptible en el interior (PALM, 1955, I, p. 184). Marías utilizó el argumento de la diferente altura de naves para negar esa condición y considerarla ejemplo tradicional de arquitectura moderna (MARIAS FRANCO, Fernando. «Reflexiones sobre las catedrales de España y Nueva España», *Ars Longa*, (Valencia), 5 (1991), p. 46). Finalmente, Pano indica que si la diferencia de alturas entre las naves central y laterales no permite abrir vanos de iluminación directa en la nave central es correcto hablar de *Hallenkirche*, aunque escalonada, y califica la catedral dominicana como pionera de este tipo en el continente americano (PANO, 2004, pp. 39-40 y 44); consideración que sigue Morales. MORALES, 2011, p. 579.

<sup>56</sup> MORALES, 2011, p. 579.

<sup>57</sup> ANGULO, 1945, p. 85.

<sup>58</sup> MORALES, 2011, p. 579.

<sup>59</sup> ANGULO, 1945, p. 85; MORALES, 2011, p. 580.

<sup>60</sup> PALM, 1955, II, p. 38. MORALES, 2011, p. 580.

<sup>61</sup> MORALES, 2011, p. 580.

<sup>62</sup> Este fue identificado por Chicó con la «voutê à ramifications» tipificada en el oeste de Francia y en Inglaterra desde el siglo XIII. CHICÓ, M.T. *História da Arte em Portugal*, Oporto, 1948; *idem. A arquitectura gótica em Portugal*, Lisboa, 1968.

<sup>63</sup> MORALES, 2011, pp. 581-586.

ejemplos,<sup>64</sup> le permite concluir que «los trazos, las monteas y los tipos de bóveda que nos encontramos en el Virreinato de Nueva España no presentan diferencias demasiado notables con sus contemporáneas de Castilla», manifestando que quizá sea la técnica constructiva lo que más deba a la idiosincrasia local; a pesar de que la talla de nervios, claves o jarjas respondan al mismo *ars* constructiva de los maestros castellanos. La necesidad del maestro para tallar los elementos, sería argumento suficiente para cuestionar el tópico de los «frailes arquitectos» y de los indios canteros.<sup>65</sup>

Junto a las bóvedas, se ocupa de otros elementos en la arquitectura novohispana del siglo XVI que deben calificarse como tardogóticos: aspectos formales —persistencia de motivos de ventana geminada (en Acolman, Atotonilco, Yanhuitlán, etc); o los «rosetones/óculos» (Yecapixtla)—; persistencia de los alzados de salón (catedrales de México, Mérida, o la Asunción de Nuestra Señora del obispado de Nueva Galicia (fund. 1543) en la actual Guadalajara)<sup>66</sup> y organismos centralizados. Respecto a estos últimos, aunque en Nueva España no existen grandes cimborrios ni capillas nobiliarias, hay algunos edificios en los que parece que al menos la idea del organismo centralizado tardogótico llegó al virreinato y se desarrolló hasta sus últimas consecuencias, como demuestran la capilla abierta de San Pedro y San Pablo Teposcolula y la catedral de Pátzcuaro, donde se observa una expresión del tardogótico tanto en las bóvedas como en el concepto espacial manejado.<sup>67</sup> El estudio del Romano en Nueva España,<sup>68</sup> le permite concluir la coexistencia de varios componentes distintos en la arquitectura novohispana del quinientos: el tardogótico, el clasicista, el manierista, e incluso, concepciones espaciales y soluciones técnicas relacionables con la arquitectura mudéjar.<sup>69</sup>

Analizar, desde los actuales planteamientos historiográficos, el modo en que se produjo la llegada de las formas góticas al Nuevo Mundo, procedentes de la reinención que habían operado en Europa, «mezclando el mundo y dando a aquellas tierras extrañas forma de la nuestra», tal y como se habló en relación al segundo viaje americano de Colón, en una expresión que de modo muy afortunado ha recuperado recientemente la profesora Alonso; mostrar su convivencia con otras manifestaciones artísticas, y exponer cómo ha sido estudiado durante el siglo pasado y parte del presente, supone un interesante ejemplo de los distintos enfoques abordados en las redes de investigación y estudio del arte.

---

<sup>64</sup> CUESTA, 2011, pp. 593-597. La información y los dibujos los toma de Martínez del Sobral, M. *Los conventos franciscanos poblanos y el número de oro*, Puebla, Gobierno del estado de Puebla, 1988.

<sup>65</sup> CUESTA, 2011, p. 597.

<sup>66</sup> La construcción de este último ejemplo se ordena por Real Cédula en 1561, la primera piedra se pone en 1571 y se consagra en 1618. CUESTA, 2011, p. 599.

<sup>67</sup> CUESTA, 2011, p. 599.

<sup>68</sup> CUESTA, 2011, pp. 602-604.

<sup>69</sup> CUESTA, 2011, p. 604.

# IMÁGENES DE LA TRAGEDIA: EL DERRUIDO PATRIMONIO ARTÍSTICO DE ANTIGUA (GUATEMALA) EN EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL CSIC<sup>1</sup>

ÁLVARO PASCUAL CHENEL  
Instituto de Historia, CCHS, CSIC, Madrid

«No fue menos horroroso el estrépito y ruido subterráneo,  
que continuamente sonaba y se oye,  
como si la tierra bramara enfurecida, o como si desde su  
superficie se desplomase un gran espesor para su centro;  
todo fue turbación, todo horror, todo congoja».<sup>2</sup>

La historia de las diferentes ciudades que fueron capital del reino de Guatemala está indefectiblemente unida a la catástrofe, la destrucción y el traslado, pero paradójicamente también a la belleza y la exhuberancia de los diferentes parajes donde sucesivamente se fueron ubicando tras la destrucción de la ciudad anterior. Efectivamente se trata de un lugar paradisiaco y fértil con un clima benigno, abundante agua y vegetación que, no en vano, recibe el calificativo de país de la eterna primavera.

Aunque lógicamente no nos podemos detener en ello, si parece conveniente al menos comentar brevemente los diferentes emplazamientos que ocupó la capital y las vicisitudes por las que atravesó para hacernos una mejor idea de lo que suponen las fotografías de las que aquí tratamos.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el Patrimonio Artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, ref. HAR HAR2011-27352).

<sup>2</sup> Del informe remitido en 1773 por el Ayuntamiento de Guatemala al rey Carlos III en el que se describe el estado anterior de la ciudad de Santiago de los Caballeros y se narra el terremoto de Santa Marta de 1773 que la redujo a ruinas. Archivo General de Centroamérica, Documento A1 10, expediente 18.773, legajo 2.444; en GALICIA DÍAZ, Julio. *Destrucción y traslado de la ciudad de Santiago de Guatemala*, Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968, p. 10.

Como es bien sabido y acabamos de mencionar, la capital ha sufrido a lo largo de su historia varios traslados motivados por la acción destructora de las fuerzas de la Naturaleza. En 1527 la ciudad de Santiago se instaló en el valle de Almolonga, en la falda del volcán del Agua. En 1541 tras un terremoto, un corrimiento de tierras provocó una colada de agua, tierra, árboles, lodo y piedras que, proveniente del volcán, se precipitó ladera abajo sepultando la ciudad. Esta se trasladaría en 1543 al vecino valle del Panchoy, levantándose de nueva planta con el nombre de Santiago de los Caballeros. La nueva ciudad se ubicó en una planicie a 1500 m de altitud rodeada de los volcanes de Agua, de Fuego y el Acatenango, todos ellos rondando los 4000.<sup>3</sup>

A partir de entonces y durante los dos siglos siguientes la ciudad que hoy conocemos como Antigua fue creciendo, desarrollándose y adquiriendo una notable prosperidad y esplendor hasta su ruina y definitivo abandono tras los tristemente famosos terremotos de Santa Marta de 1773. La nueva ciudad fue trazada siguiendo un plano hipodámico por el arquitecto italiano Giovanni Francesco Antonelli. Durante esos poco más de dos siglos de existencia se construyeron los magníficos edificios cuya ruina podemos admirar hoy. El empuje constructivo hubo necesariamente de convivir con los frecuentes temblores y terremotos que periódicamente sacudían —y sacuden— la zona, pues Guatemala está ubicada en una región de elevada actividad sísmica, sobre la unión de tres placas tectónicas de la corteza terrestre.<sup>4</sup> De este modo la historia de Antigua —y la de Guatemala en general— está pues ligada a los terremotos. Desde 1526 se cuentan más de 150 de gran magnitud así como innumerables temblores menores. Algunos de los más destructivos tuvieron lugar en 1565, 1586, 1607, 1651, 1663, 1717, 1751 y 1773. Inevitablemente pues la historia del arte en esta zona está indefectiblemente ligada también a los terremotos y es ejemplo del tesón de sus habitantes, es la historia del contante construir y volver a construir o reparar sobre lo arruinado. Ello tiene varias consecuencias lógicas que determinan tanto el aspecto estético como el estilo arquitectónico de las construcciones. Por un lado, influyó en las técnicas y los métodos constructivos pues las autoridades impusieron una serie de ordenanzas en relación con la limitación de altura de los edificios con el fin minimizar los efectos de los movimientos telúricos. Consecuentemente son construcciones de aspecto macizo y robusto, con muros de gran grosor. Sin embargo ello no es óbice para que alcancen un elevado grado de belleza, elegancia y exhuberancia decorativa.<sup>5</sup>

A pesar de que muchos de los más bellos edificios religiosos cuyas ruinas podemos contemplar hoy en Antigua comenzaron a construirse entre finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, en realidad, tal como se ha señalado en varias ocasiones, resulta tremendamente complejo discernir con claridad lo que corresponde a las primeras épocas debido a la constante reparación y reconstrucción tras los sucesivos terremotos que arruinaban los edificios recién construidos.<sup>6</sup> A partir de finales del siglo XVII tiene lugar un importante impulso constructivo que continuará durante los primeros años del XVIII. Es entonces cuando en 1717 tuvo lugar el

<sup>3</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Terremotos y traslados de la ciudad de Guatemala», *Arbor*, 35 (1948) pp. 193-206 y PARDO GALLARDO, Joaquín; ZAMORA CASTELLANOS, Pedro y LUJÁN MUÑOZ, Luis. *Guía de Antigua Guatemala*, Guatemala, segunda edición, 1968 (primera edición de 1934), pp. 13-23.

<sup>4</sup> OLVERA, Carlos. «Terremotos anteriores en Guatemala», en Juan Carlos Villagrán (ed.). *Diagnóstico de la prevención de desastres naturales en Guatemala con motivo del XX aniversario del terremoto del 4 de febrero de 1976*, Guatemala, 1996, pp. 367-376.

<sup>5</sup> ANNIS, Verle. *The architecture of Antigua, Guatemala, 1543-1773*, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968; HIBBITTS, Jhon. *Estado de conservación de las iglesias de Antigua Guatemala*, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1968, prólogo de Luis Luján Muñoz, II-III.

<sup>6</sup> PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, pp. 30-31.

gran temblor de San Miguel que destruyó buena parte de la ciudad, planteándose por primera vez la posibilidad del traslado a un lugar más seguro. A partir de esos momentos, con la reconstrucción como revulsivo, tuvo lugar el gran auge constructivo de Antigua Guatemala que habría de durar hasta el definitivo traslado y abandono de la ciudad tras el terremoto de Santa Marta en 1773.<sup>7</sup> De este modo, las sucesivas restauraciones y reedificaciones de los primigenios edificios inciden decisivamente en su estilo arquitectónico. Es así que, debido a las razones expuestas, las ruinas de los edificios que podemos contemplar actualmente en Antigua corresponden mayoritariamente al periodo comprendido entre los dos grandes terremotos mencionados, tratándose fundamentalmente de construcciones barrocas en las que el elemento de exhuberancia decorativa constituye una de sus características principales.<sup>8</sup> Tal como señalaba fray Felipe Cadena al describir la ciudad antes del terremoto de Santa Marta, «En el corto espacio de ventidos años [se refiere al terremoto de 1751 que de nuevo obligó a reparar los construido], que promediaron entre las dos últimas ruinas que padeció esta infeliz Capital, de suerte se renovaron sus antiguas fábricas y creció tanto el número de las nuevas, que con verdad se decía que era nuevo todo Guatemala».<sup>9</sup>

Todo ello se vio interrumpido en el verano de 1773 cuando los famosos terremotos de Santa Marta sellaron para siempre el destino de la ciudad de Santiago de los Caballeros que, tras el desastre y el abandono, comenzó a conocerse primero como la «arruinada ciudad» y, más tarde, como La Antigua Guatemala. Son bien conocidas todas las circunstancias posteriores al terremoto que llevarían finalmente a las autoridades —no sin importantes resistencias al respecto por parte del Cabildo, el Ayuntamiento y buena parte de la población— a ordenar el abandono de la ciudad y su traslado forzoso al valle de la Ermita a unos 28 km de distancia para crear *ex nihilo* la nueva capital del reino que recibiría el nombre de Guatemala de la Asunción, distante unos 40 km de Antigua. Son varios los textos de la época en los que se narra la catástrofe y se describe con detalle las consecuencias del terremoto refiriendo sus efectos. Entre ellos citaremos el famoso informe de agosto de 1773 enviado por el Ayuntamiento al rey Carlos III y con el que abrimos el presente estudio. Muy gráfico es también el mencionado relato de Cadena, así como los varios folletos e informes del oidor de la Audiencia Juan González Bustillo de 1774.<sup>10</sup>

El proceso de traslado y abandono fue largo, complejo y nunca completado del todo. En él, además de la innegable influencia del terremoto, comparecieron otros muchos intereses políticos y económicos que no viene al caso detallar aquí. Tras el decreto real de 1775 que autorizaba el desalojo, se sucedieron durante varios años después otras tantas medidas, bandos y órdenes drásticas del presidente de la Real Audiencia, gobernador y capitán general Martín de Mayorga con el fin de presionar y forzar bajo amenazas a la población que quedaba en Antigua y que se resistía a dejarla, a que la abandonase de modo definitivo y se trasladase al nuevo establecimiento. Se dieron instrucciones que prohibían obras de reconstrucción o

<sup>7</sup> ANGULO, 1948, pp. 198-203; PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, pp. 30-35; ANNIS, 1968 y MAGAÑA JUÁREZ, José María, «La Arquitectura Monumental de la Antigua Guatemala», *Apuntes*, 24, 1 (2011), pp. 92-105.

<sup>8</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; MARCO DORTA, Enrique y BUSCHIAZZO, Mario. *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo III, Barcelona-Madrid, 1956, p. 13; PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, pp. 34-35; ANNIS, 1968 y HIBBITTS, 1968.

<sup>9</sup> CADENA, Fr. Felipe. *Breve Descripción de la noble ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala y puntual noticia de su lamentable ruina ocasionada por un violento terremoto el día veintinueve de julio de 1773, 1774*, reimpresión para el museo guatemalteco, Guatemala, 1858, p. 7.

<sup>10</sup> GALICIA, 1968.

reparación, se impidió el comercio y la entrada de abastecimientos, se gratificó a aquellos que abandonaran la antigua capital en el plazo fijado con solares similares en la nueva ciudad, etc. Incluso se amenazaba con arrasar lo poco que quedaba en pie. De hecho, en 1777 se publicaba el famoso bando en el que Martín de Mayorga ordenaba que «No permitiendo el que subsistan por más tiempo en aquel temible suelo, se ha servido resolver [...] que en el preciso termino de un año, se concluya, y finalice la traslación de la antigua Goathemala, y el desamparo total de dicho territorio, demoliendo las ruinas que se hallasen en pie [...] y que la población de Goathemala debe quedarse enteramente extinguida y asolada».<sup>11</sup> Aún así y pese a desaparecer como tal, nunca llegó a estar despoblada del todo y pese a las prohibiciones y amenazas de los poderes seculares, siempre quedó e ella un pequeño reducto humano que se concentró en las áreas más cercanas al centro e hizo caso omiso de las mismas continuando en la arruinada ciudad, si bien se vieron obligados a vivir en difíciles condiciones. Efectivamente la ciudad desapareció como tal dando lugar a una realidad completamente diferente. Perdió todos sus privilegios, nombre, infraestructuras, servicios, sus funciones institucionales y políticas y su estructura socioeconómica. A partir de aquellos momentos la ciudad cayó en una especie de lánguido letargo, pasando de los deseos de aniquilación por parte del poder político a un progresivo desinterés y olvido, permaneciendo durante mucho tiempo sin autoridades. Con el tiempo, poco a poco la «arruinada ciudad» se fue recuperando lentamente dándose pequeños pasos para el resurgimiento urbano. Fundamentales en este sentido fueron a finales del siglo XVIII la restitución de un gobierno local con su Ayuntamiento, así como la concesión el título de villa oficializando el nombre de Antigua con el que ya se la venía conociendo desde hacía años; recuperando finalmente en 1813 los privilegios de ciudad.<sup>12</sup>

Como en tantas ocasiones se ha repetido, paradójicamente fue la misma causa que motivó su destrucción y abandono, la que permitió que el conjunto monumental permaneciese prácticamente intacto, en una especie de instantánea congelada tal como era en 1773. El abandono detuvo en el tiempo la lógica evolución urbana con lo que ello lleva aparejado en cuanto a transformación y modificación. Efectivamente, aunque la ciudad desapareció, conservó inalterados los principales rasgos físicos que la definían, con su estructura y trazado urbano original así como las ruinas de los monumentos.<sup>13</sup>

En cualquier caso, los problemas de conservación de Antigua han sido muy graves y el estado de los edificios ha ido empeorando a lo largo del tiempo. Mal compañero de la conservación es el abandono que, poco a poco y unido al inexorable tiempo, determina la ruina de los edificios —el ensanchamiento de la ruina en este caso— por falta de uso y, por tanto, de mantenimiento. Es así que las ruinas han padecido importantes deterioros posteriores a 1773 provocados por diversos factores que se han ido sumando a los estragos producidos por el terremoto que provocó su abandono. En primer lugar podríamos citar la acción destructora del hombre. Ya desde la misma época del traslado se inició un proceso de mutilación y despojo

<sup>11</sup> GALICIA, 1968; PARDO, José Joaquín, *Efemérides de La Antigua Guatemala 1541-1779*, Guatemala, 1984; ZILBERMANN DE LUJÁN, Cristina, *Aspectos socio-económicos del traslado de la ciudad de Guatemala (1773-1783)*, Guatemala, 1987; JOHNSTON AGUILAR, René, *De Santiago de Guatemala a la villa de La Antigua Guatemala. Transformación y vida social ante una crisis*, Universidad del Valle de Guatemala, Ediciones Superiores, Guatemala, 1997; JOHNSTON AGUILAR, René. «La villa de Antigua después del abandono», en *V Congreso Centroamericano de Historia*, 2000 y HERRÁN ALONSO, Marta. «Pasado y presente de una ciudad colonial: La Antigua Guatemala», *Eria*, 62 (2003), pp. 350-362.

<sup>12</sup> JOHNSTON, 2000 y HERRÁN, 2003, pp. 350-362.

<sup>13</sup> PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, p. 25; HIBBITTS, 1968 y HERRÁN, 2003, pp. 350-362.

de materiales constructivos provenientes de los edificios monumentales con el fin de reutilizarlos para las edificaciones de la nueva ciudad, práctica que ha venido siendo habitual hasta bien entrado el siglo xx.<sup>14</sup> El presidente Mayorga ordenó que todo el material que pudiese ser aprovechable o útil para la nueva capital se extrajese de los edificios arruinados y se trasladase a la Nueva Guatemala. De este modo se arrancaron puertas, ventanas, rejas, balcones, vigas, clavazón, basas, columnas, cerrajería, dinteles, madera, tejas, etc., que se fueron almacenando para llevarlos al nuevo emplazamiento. Incluso llegó a ordenar que «si falta piedra en la nueva capital, se arranquen las piedras de las calles».<sup>15</sup> Las ruinas eran también usadas para obtener salitre con el que fabricar pólvora.

A partir de 1825 se produjo una reactivación de la vida urbana de Antigua así como un aumento demográfico vinculado al despegue económico como consecuencia de la introducción de varios tipos de cultivo. Primero se trató del añil y la grana cochinilla. Una vez que cayó la demanda de estos debido a la aparición de tintes industriales se propició el cultivo de café. Ello tuvo importantes consecuencias para las ruinas. Muchas fueron utilizadas como espacios de cultivo y para secar el añil, la grana y el café. La ciudad y los solares en ruinas se inundaron primero de nopales para la cochinilla y más tarde de plantaciones de café con sus gravíleas para proporcionarles sombra.<sup>16</sup>

A todo ello hemos de sumar el pernicioso efecto y acción de los elementos y fenómenos naturales a que se hallan expuestas las ruinas: la lluvia, la erosión del agua y el viento, la vegetación que crece en las grietas, los insectos, las aves, etc., sin olvidarnos de los nuevos temblores y seísmos que han tenido que soportar durante el siglo xix y el xx.<sup>17</sup> Entre ellos mencionaremos por su fuerza destructiva los de 1917-1918 o 1976 que contribuyeron a ensanchar la ruina de los ya de por sí debilitados edificios.

Con el resurgir de la ciudad se produjo un redescubrimiento de su pasado y fue creciendo el interés por proteger su legado. De esta manera, poco a poco iba cobrando fuerza la conciencia de que era necesario actuar para preservar y consolidar la enorme riqueza del conjunto monumental que suponían las ruinas de La Antigua, con el fin de detener su progresiva destrucción y evitar así su definitiva pérdida. En 1829 se formó la Sociedad Protectora de las Ruinas de La Antigua Guatemala. En 1944 La Antigua Guatemala fue declarada Monumento Nacional adquiriendo el Estado la mayoría de las ruinas y monumentos. En esos momentos se descombraron, limpiaron y adecentaron las principales ruinas, aunque al parecer sin el deseable criterio de rigor científico. En la década de 1930 comenzó a llegar el turismo organizado a través de la empresa norteamericana Clark Tours. Así, a partir de mediados del siglo xx se comienza a plantear el turismo como una alternativa económica frente al declive de la exportación cafetera si bien los conflictos armados en el país desde los años sesenta impidieron su despegue hasta que en 1996 se puso fin al enfrentamiento armado.<sup>18</sup> A pesar de las complejas circunstancias de un país que libraba una guerra civil, no se abandonó el interés por preservar los tesoros artísticos y el patrimonio monumental de La Antigua. En 1965 la VIII Asamblea General del Instituto

<sup>14</sup> PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, pp. 36, 69 e HIBBITTS, 1968.

<sup>15</sup> JOHNSTON, 2000 y MELCHOR TOLEDO, Johann Estuardo. *El arte religioso de la Antigua Guatemala, 1773-1821. Crónica de la emigración de sus imágenes*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 119.

<sup>16</sup> HERRÁN, 2003, pp. 357-360.

<sup>17</sup> HIBBITTS, 1968, pp. 1-2.

<sup>18</sup> HERRÁN, 2003, pp. 360-361.

Panamericano de Geografía e Historia la declaró Ciudad Monumento de América; elevándose a precepto constitucional la necesidad por parte del Estado de protegerla y conservarla.

Este reconocimiento oficial del valor del legado patrimonial de La Antigua hacía necesario el establecimiento de un marco de reglamentación legal y el establecimiento de una serie de medidas para planificar la conservación del patrimonio histórico-artístico. Estas se plasmaron en el Plan regulador de La Antigua Guatemala de 1967 y en la ley Protectora de conservación de La Antigua Guatemala. Se creaba también el Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala (CNPAG) cuyas oficinas se instalaron a partir de 1972 en las ruinas del complejo de las Capuchinas. Se trata de una entidad estatal cuyo cometido es la protección, conservación, consolidación, restauración y mantenimiento de los bienes muebles e inmuebles de la ciudad de La Antigua Guatemala y sus áreas circundantes.<sup>19</sup> Dichas labores fueron temporalmente interrumpidas por los terremotos de febrero de 1976 que afectaron de nuevo a los dañados monumentos poniendo de relieve su fragilidad debido al abandono durante más de dos siglos. Finalmente, en 1979, la UNESCO declaraba la ciudad Patrimonio de la Humanidad. Desde entonces, los proyectos de rehabilitación<sup>20</sup> tienen como objetivo primordial la consolidación de las ruinas para frenar el deterioro y evitar su colapso, garantizando así su conservación futura.

Lo que aquí presentamos y tratamos de poner en valor es un importantísimo y abundante conjunto de fotografías sobre las ruinas de la ciudad de Antigua Guatemala que pertenecieron al profesor Diego Angulo Íñiguez. Forman parte del amplio fondo fotográfico sobre arte Hispanoamericano reunido por el profesor Angulo y donado al CSIC, custodiado hoy día por la Biblioteca Tomás Navarro Tomás del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Las fotografías forman parte de un álbum cuyo grueso lo componen las imágenes dedicadas a la arquitectura de Antigua, tanto de monumentos religiosos como civiles, si bien también se incluyen algunas otras referidas a paisajes y tipos humanos. Nosotros nos centraremos tan solo en mostrar algunos pocos ejemplos de las referentes a edificios religiosos, sin pretensión de exhaustividad. Por supuesto no es el objetivo estudiar edificio por edificio —a los que se han dedicado ya importantes trabajos— sino poner en valor este importante conjunto fotográfico y su tremenda utilidad en algunos casos como extraordinario y único documento visual. Efectivamente estas fotografías, muchas de ellas nunca publicadas, aparte de su importancia artística intrínseca y como objeto de estudio en sí mismas, se convierten en documentos históricos de inestimable valor al tratarse, en algunos casos, de las únicas fuentes visuales con que contamos para poder conocer, estudiar y poner en valor monumentos alterados o modificados sucesivamente; así como el estado anterior de las construcciones a los últimos terremotos ocurridos.

Como decimos, se trata de un álbum en el que las fotografías están pegadas en hojas de papel taladradas. Este ha sido desmontado por cuestiones de conservación. Son unas 185 fotografías referentes a arquitectura religiosa de exteriores e interiores de las ruinas. Hay que señalar que muchas de las fotografías son en realidad postales fotográficas de elevada calidad, todas ellas curiosamente con los datos por detrás en inglés. Quizá esto nos de una pista de la procedencia y el motivo de su realización, que tal vez tenga que ver precisamente con la mencionada empresa turística norteamericana que empezó a organizar viajes turísticos a Antigua en los años treinta. Hay alguna del fotógrafo Eichenberger, del que contamos en el mismo

<sup>19</sup> PARDO, ZAMORA y MUÑOZ, 1968, p. 36, 69; HIBBITTS, 1968 y HERRÁN, 2003, pp. 360-361.

<sup>20</sup> Muchos de ellos subvencionados por empresas y gobiernos extranjeros.

fondo con algunas otras bellas instantáneas en las que aparecen personajes ataviados con sus vestimentas tradicionales colocados en pensadas poses y composiciones.

Resulta también curioso constatar cómo en muchas ocasiones, junto a las postales se incluyeron fotografías propiamente dichas tomadas ex profeso, en las que se intenta reproducir en la medida de lo posible la toma o vista de la postal y son casi todas ellas de menor tamaño y de evidente inferior calidad. Cabe pensar que fueran tomadas por el propio Angulo. Hay también algunos recortes de periódico en los que aparecen los edificios o alguna cuestión con ellos relacionada. En cuanto a las fechas de las fotografías es probable como decimos que fueran realizadas por Diego Angulo durante su viaje a Guatemala en 1946 gracias a una subvención de la Junta de Relaciones Culturales.<sup>21</sup> Las postales son sin duda anteriores —probablemente de los años treinta— y es de suponer que fueran adquiridas por el profesor Angulo en aquel mismo viaje. Angulo quedó impresionado con Antigua enamorándose de su belleza y pudiendo admirar sus ruinas recién limpiadas de escombros, llegando incluso a afirmar en sus últimos años que era el lugar en el que le gustaría poder gozar de un descanso.<sup>22</sup> A la vuelta de aquel viaje es cuando publicó su artículo ya citado sobre «Los terremotos y traslados de la Ciudad de Guatemala».

## Calvario

El conjunto del templo del calvario fue construido entre 1618-1655. Destaca la fachada exterior que da acceso al recinto de la ermita, con una estructura de triple pórtico y tres espadañas como remate. Con un carácter escenográfico se levanta al fondo de una bella alameda arbolada que recibe el mismo nombre y cuya construcción data de 1679.<sup>23</sup> En esa misma época se colocó una fuente que puede verse aún hoy día. La cruz de piedra que se encuentra delante de la fachada exterior lleva la fecha de 1688. La ermita quedó destruida en el terremoto de 1717, restaurándose y reinaugurándose en 1720.<sup>24</sup> Sufrió los estragos de los seísmos de Santa Marta en 1773 describiéndose así los daños sufridos en el informe sobre los mismos elaborado por Juan González Bustillo: «La iglesia del Calvario, dice el ingeniero, [teniente coronel Antonio Marín], que la halló desplomada y cuarteada, amenazando ruina; y el escribano expresa, que con los temblores de diciembre, cayó parte de la media naranja, en que estaba el patio de la crucifixión; se hizo pelo en la clave del arco del camarín nuevo; se arruinó el pasadizo al púlpito; y se ven varias rajaduras horizontales, habiéndose caído en la anteportada, o campanario, una bóveda, y gran pedazo de su arco».<sup>25</sup>

Contamos con tres vistas diferentes de la fachada de la ermita y una de la fuente de la alameda (Figs. 1 y 2). En la fotografía, la fuente aparece en plano y sin los escalones que hoy tiene. Se puede apreciar cómo en alguna restauración relativamente reciente se ha rebajado el

<sup>21</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «Biografía de Diego Angulo Íñiguez», en Isabel Mateo Gómez (coord.). *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*, Madrid, 2001, pp. 34-35.

<sup>22</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, 2001, p. 35.

<sup>23</sup> ANGULO, MARCO y BUSCHIAZZO, 1956, pp. 39-40.

<sup>24</sup> PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 233-236 y SEBASTIÁN, Santiago. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia. El arte iberoamericano del siglo XVIII: El barroco tardío, Summa Artis*, vol. XXIX, Madrid, 1985, p. 299.

<sup>25</sup> «Razón particular de los templos, casas de comunidades, de edificios públicos [...] y del deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres», 16 de mayo de 1774, Apéndice «C» en GALICIA, 1968, p. 68.



Fig. 1. Fachada de acceso al recinto de la ermita del Calvario, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

terreno hasta construir una especie de gran pilón dejando al descubierto los escalones. Lo mismo podemos apreciar en la fachada exterior del recinto de la ermita. En dos de las fotografías se puede observar cómo para acceder a las puertas a manera de pórticos o propileos que dan acceso al recinto en el que está la verdadera fachada de la ermita, hay que franquear dos escalones, mientras que aparece solo uno en la otra, lo cual nos habla de dos momentos diferentes de la toma de la fotografía (ninguna de estas es postal, salvo la de la fuente). Del mismo modo, la cruz que está delante del pórtico aparece a ras de suelo en las fotografías. En la actualidad se



Fig. 2. Fuente en la alameda del Calvario, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

aprecia cómo toda la zona se ha rebajado, eliminando los escalones para dejar a la vista tanto los arranques y las basas de las pilastras que secuencian la fachada, como las de los arcos. Ello determina que tanto la cruz como los bancos corridos de los muros que prolongan la fachada estén ahora a diferente altura.

### Candelaria

Data en origen de 1550 aunque fue ampliamente reformada en 1615.<sup>26</sup> A principios del siglo XVIII se enriquece y embellece la fachada con la colocación de profusa decoración a base de magníficos estucos.<sup>27</sup> Tras el terremoto de 1717 se inició la reconstrucción del templo, que quedaría arruinado por completo tras el de Santa Marta en 1773. Cadena relata que «Mas, aunque á toda la Ciudad, sin escepcion alguna, estendió sus daños el furioso terremoto, en la estensa población del barrio de la Candelaria y su Iglesia [...] fue donde, vomitando la tierra en mayores cóleras, hizo más lastimosos estragos: aquí fue donde apareció la mayor tragedia, donde se igualaron los edificios con el suelo».<sup>28</sup> Por su parte el informe de González Bustillo refiere que «La parroquia de la Candelaria, dice el ingeniero haberse caído en la mayor parte; y el escribano Sánchez expresa no haber dejado el primer estrago, en que repetirlo los de la tarde del 13 de diciembre».<sup>29</sup> Efectivamente casi nada es lo que queda del bello templo, reduciéndose a fragmentos de la fachada y restos de muros. Se halla en crítico estado de deterioro,<sup>30</sup> incrementado por el terremoto de 1976. En 2003 se elaboró un proyecto de restauración.<sup>31</sup> A pesar de que se ha afirmado que no se había hecho ninguna intervención de consolidación estructural, sin embargo las fotografías nos permiten comprobar que sí que se realizaron algunas.

<sup>26</sup> PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 158-160.

<sup>27</sup> ANNIS, 1968.

<sup>28</sup> CADENA, 1774 / 1858, p. 20.

<sup>29</sup> «Razón particular de los templos, casas de comunidades de edificios públicos [...] y del deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres», 16 de mayo de 1774, Apéndice «C» en GALICIA, 1968, p. 66.

<sup>30</sup> HIBBITS, 1968, p. 9.

<sup>31</sup> CAMPO RAMÍREZ, Juan Carlos, *Propuesta de restauración y reciclaje de la parroquia de la Candelaria y revitalización de su entorno inmediato. La Antigua Guatemala*, Guatemala 2003.



Figs. 3 y 4. Ruinas de la iglesia de la Candelaria,  
La Antigua Guatemala.  
Fondo Diego Angulo Íñiguez,  
Biblioteca Tomás Navarro Tomás,  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

Contamos con dos fotografías de la fachada, una general y otra de una de las puertas con un bellissimo arco conopial (Figs. 3 y 4). Comparando con el aspecto actual de las ruinas del templo del que se conserva poco más que la fachada, se puede advertir cómo el arco de la puerta izquierda, totalmente destrozado en la foto antigua, se ha reconstruido en fecha indeterminada con la intención sin duda de consolidar la ruina ofreciendo el apoyo necesario al empuje del arco roto. Del mismo modo, se han colocado rejas a modo de elemento de seguridad para evitar el acceso al interior.

### Capuchinas

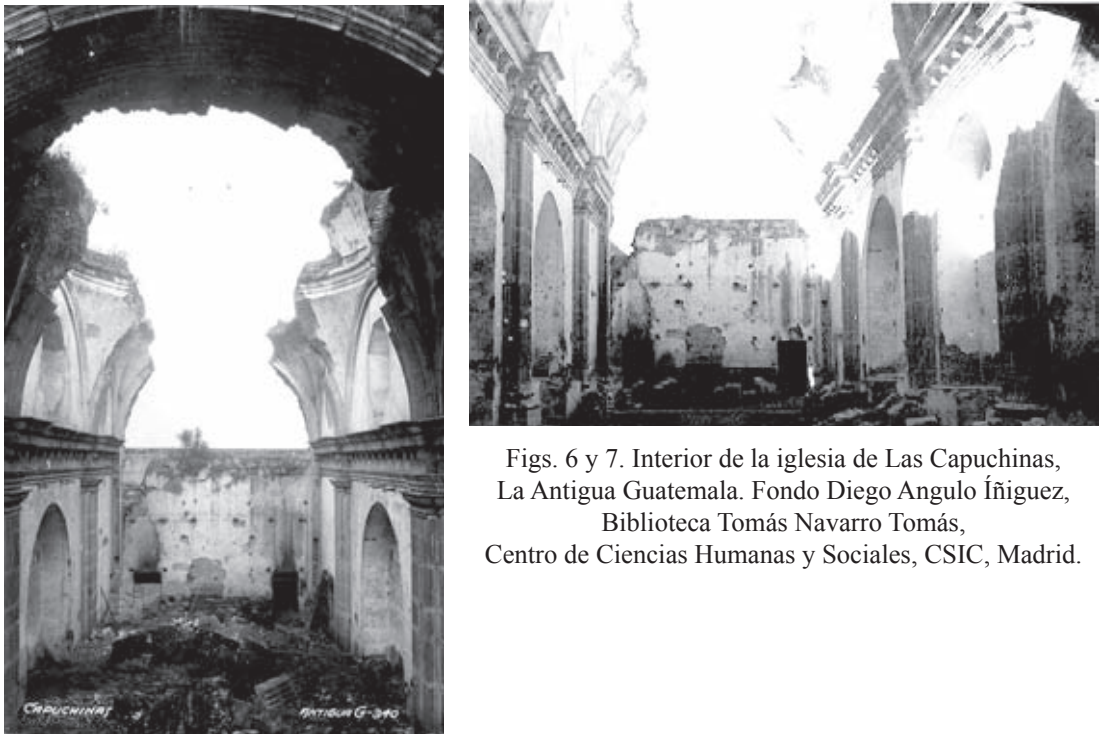
Está formada por tres partes que integran un interesantísimo complejo arquitectónico: la iglesia conventual, el claustro y la Torre del Retiro, llamada también claustro de Novicias, la parte más singular del conjunto.<sup>32</sup> Su compleja construcción data de 1736 aunque enseguida fueron necesarias diversas reparaciones. De nuevo los terremotos de 1773 maltrataron la fábrica si bien el deliberado grosor y escasa altura de las columnas del claustro principal debieron cumplir su función en esa zona. En cambio, tal como relata González Bustillo «en el de capuchinas, dice el ingeniero, que halló su iglesia bastante cuarteada y parte arruinada y todo el interior del convento totalmente derribado».<sup>33</sup> Contamos con dos imágenes de la fachada de la iglesia, una postal y otra fotografía (Fig. 5). Resulta evidente que corresponden a momentos diferentes y que la postal es anterior en el tiempo, pues se observa perfectamente cómo la puer-

<sup>32</sup> ANGULO, MARCO y BUSCHIAZZO, 1956, p. 43; PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 217-222 y SEBASTIÁN, 1985, p. 297.

<sup>33</sup> «Razón particular de los templos, casas de comunidades de edificios públicos [...] y del deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres», 16 de mayo de 1774, Apéndice «C» en GALICIA, 1968, p. 74.



Fig. 5. Fachada de la iglesia de Las Capuchinas, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.



Figs. 6 y 7. Interior de la iglesia de Las Capuchinas, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

ta está tapiada con ripio y en estado de completo abandono. Del mismo modo, el espacio que se encuentra delante está colmatado con tierra y escombros llegando casi a alcanzar la altura de la base de las columnas de la parte derecha, cubriendo prácticamente los plintos sobre los que se sustentan. Sin embargo en la fotografía la portada ha sido liberada y la plazuela vaciada. Algo muy parecido sucede con las cuatro vistas del interior derruido de la iglesia. Dos corresponden a fotografías y las otras dos a postales (Figs. 6 y 7). De nuevo, podemos comprobar cómo en una de las postales que muestra una vista general del aspecto y estado del interior se aprecian perfectamente en el suelo los cascotes y escombros de las cúpulas derruidas. Sin embargo,



Figs. 8, 9 y 10. Fachada de la iglesia del Carmen, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

en las fotografías el suelo ha sido limpiado y está libre de escombros, con algunos materiales apilados junto a los muros. Resulta evidente que tanto las postales de la fachada del templo como las que muestran el interior son anteriores a 1943-1944 cuando se limpiaron y desescombraron las ruinas. Las fotografías en cambio muestran el aspecto posterior tras dichas labores, tal como las debió ver Angulo en 1946. De hecho, el propio Angulo en el artículo mencionado sobre los terremotos y traslados de la ciudad resultado sin duda de la honda impresión que le causó, afirma expresamente que «hace pocos años se retiraron esos escombros, se adecentaron las ruinas sin impertinentes restauraciones».<sup>34</sup> Hay además otras bellas imágenes del claustro principal y de la torre del Retiro con algunos detalles de la misma.

Como dijimos antes, el edificio es la sede del Consejo Nacional para la Protección de La Antigua Guatemala. Fue restaurado gracias al apoyo económico de la república de Taiwán, que permitió también hace pocos años inaugurar el museo de Capuchinas.

### El Carmen

La fachada de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen es probablemente una de las más bellas que pueden admirarse en La Antigua. Su historia constructiva arranca en el siglo xvii, si bien los terremotos de 1717 destruyeron casi por completo el templo, que hubo de reedificarse tras él, completándose en 1728. De ese momento data la imponente fachada con esa sensación de masa y robustez conseguida a través de los pares de columnas en distintos planos (Fig. 8). Destaca sin duda la profusión y riqueza decorativa a base de fino trabajo de estuco con motivos vegetales; así como la utilización del arco conopial en la puerta que nos lleva a relacionarla con la fachada de la Candelaria.<sup>35</sup>

Con los terremotos de 1773 sufrió profundos daños y se vinieron abajo las bóvedas, los campanarios y la cúpula. Hasta febrero de 1976 podía observarse una imagen de Nuestra Señora del Carmen colocada en la ventana octogonal del coro alto tal como podemos apreciar en las fotografías (Fig. 9 y 10).

En el terremoto que tuvo lugar en dicha fecha, desapareció toda la zona superior del entablamento, justo encima de la ventana.

### Compañía de Jesús

El que fuera conjunto de iglesia y convento de la Compañía de Jesús ha sufrido enormes daños con los sucesivos terremotos. Construido en 1626, hubo de ser reconstruido a partir de 1695 bajo las órdenes de José de Porres, acabándose en 1698. De nuevo en 1717 tuvieron que realizarse reparaciones. Tras la expulsión de los jesuitas en 1767 y el terremoto de 1773, el templo quedó abandonado y reducido a la ruina. Desde 1865 se instaló entre lo que quedaba de sus muros una fábrica de tejidos y a partir de 1912 se ubicó en su interior un mercado que funcionó durante muchos años.<sup>36</sup> Tal como indica Marco Dorta en una carta dirigida a Angulo

<sup>34</sup> ANGULO, 1948, p. 205.

<sup>35</sup> ANGULO, MARCO y BUSCHIAZZO, 1956, pp. 28-30; PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 229-231; AGUILERA ROJAS, JAVIER. «Antigua. La ciudad de Dios», en Javier Aguilera Rojas (ed.). *Antigua. Capital del Reino de Guatemala*, 2002, p. 150 y MAGAÑA, 2011, pp. 101-102.

<sup>36</sup> PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 176-179.



Figs. 11, 12 y 13. Ruinas de la iglesia de la Compañía de Jesús, fachada e interior, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

desde Antigua en 1972: «van a desalojar el Mercado de la antigua casa de la Compañía».<sup>37</sup> Al poco tiempo, los sismos de 1976 causaron gravísimos daños en el templo, desplomándose el único arco que quedaba en pie en el presbiterio, que en su día formó parte del conjunto que sostenía la cúpula, amén de otros muchos daños estructurales.<sup>38</sup> Era muy destacable también la policromía que presentaba la fachada, apenas ya visible hoy en día.<sup>39</sup>

Las fotografías con las que contamos nos muestran varios de los aspectos que acabamos de mencionar así como el estado anterior del edificio a los últimos temblores que han amenazado la integridad del mismo (Figs. 11, 12 y 13). Además, en el verso de una de las fotografías en la que se ve a la gente en el mercado aparece la fecha de octubre de 1942, constituyendo uno de los escasos ejemplos en que contamos con una datación precisa. Tal como comentaba, se puede apreciar en ellas aún el arco de la bóveda que desapareció con los últimos temblores, así

<sup>37</sup> SOTOS SERRANO, Carmen. «La vocación americanista de Diego Angulo y Enrique Marco», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 97 (2010), p. 125.

<sup>38</sup> MAGAÑA JUÁREZ, José María. «Breve historia de la restauración en la Antigua Guatemala», en Aguilera Rojas, Javier (ed.), 2002, p. 50.

<sup>39</sup> BONET CORREA, Antonio. «Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII», en *El país del quetzal. Guatemala maya e hispana*, cat. exposición, Madrid, 2002, p. 128.



Figs. 14 y 15. Fachada de la iglesia del convento de la Concepción, y ruinas de la Recolección, La Antigua Guatemala. Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

como el cerramiento de una de las ventanas de la nave lateral, que desapareció en fecha incierta, pero antes de 1968.<sup>40</sup> El conjunto ha sido objeto de importantes labores de consolidación en los últimos años a cargo de la AECID.

### Concepción

Fue el primer convento femenino de Antigua, cuya edificación data de 1578-1620, si bien no se terminó por completo hasta 1729. Con los terremotos del siglo XVIII se produjo la ruina física y el abandono del recinto conventual en 1774, sirviendo durante algún tiempo de canteira<sup>41</sup>. Del conjunto solo queda en pie sus paredes laterales soportadas por grandes contrafuertes. Comparando las fotografías antiguas con el estado actual de la fachada, podemos apreciar que su fábrica hubo de sufrir los efectos del temblor de 1976 en que se debió desplomar toda la parte superior central de la misma (Fig. 14).

Podríamos seguir repasando los principales monumentos en ruinas de Antigua a través de este fondo fotográfico, pero los ejemplos mostrados parecen suficientes y altamente significativos de la importancia del mismo como documento visual, a veces único e insustituible. Aún así, no me resisto a dejar de mencionar la bella ruina del conjunto de la Recolección en el que a los destrozos sísmicos se unió la constante extracción de materiales (Fig. 15). O el complejo de San Francisco con la imponente fachada de su iglesia flanqueada por potentes torres, apreciándose en alguna de las fotografías el estado anterior a la cuestionable reconstrucción llevada a

<sup>40</sup> HIBBITS, 1968, p. 4.

<sup>41</sup> PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 201-206 y BONET, 2002, p. 126.



Figs. 16a y 16b. Fachada de la iglesia de San Francisco, La Antigua Guatemala.  
Fondo Diego Angulo Íñiguez, Biblioteca Tomás Navarro Tomás,  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.



Figs. 17 y 18. Interior de la iglesia de Santa Clara y  
fachada de la iglesia de Santa Rosa,  
La Antigua Guatemala.  
Fondo Diego Angulo Íñiguez,  
Biblioteca Tomás Navarro Tomás,  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC, Madrid.

cabo en los años sesenta<sup>42</sup> (Fig. 16). Entre otros muchos podríamos también citar el recinto de Santa Clara, muy dañado con los terremotos de 1976 tras los cuales fueron necesarias labores de apuntalamiento y consolidación que se verificaron gracias al apoyo económico del gobierno canadiense<sup>43</sup> (Fig. 17). Finalizaré con un pequeño comentario sobre la iglesia de Santa Rosa, pudiéndose observar en la fotografía una escultura de la Virgen cobijada bajo el vano central de la fachada en forma de arco, y que cayó de su emplazamiento con motivo de los seísmos de 1976 (Fig. 18).

<sup>42</sup> PARDO, ZAMORA y LUJÁN, 1968, pp. 166-172 y BELL, Elizabeth. *La Antigua Guatemala: La ciudad y su patrimonio*, La Antigua Guatemala, 1999, p. 61.

<sup>43</sup> MAGAÑA, 2002, pp. 46-47.

# LOS ÁLBUMES DE FOTOGRAFÍAS DEL ARCHIVO DE DON DIEGO ANGULO: LAS ANTILLAS<sup>1</sup>

MARÍA PAZ AGUILÓ ALONSO  
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

Ya hace cincuenta años se comenzó a destacar la importancia que las iniciativas de don Diego Angulo Íñiguez habían tenido para el avance de la Historia del Arte. Una de las más relevantes fue sin duda la apertura de la investigación sobre las realizaciones hispanas en los virreinos americanos. Sus inicios allá por los años veinte, determinaron como premisa fundamental la necesidad de documentar fotográficamente la situación real de los monumentos y demás obras de arte conservadas en territorios americanos, muchas de las cuales se remontaban a casi cuatro siglos de antigüedad. Una de las primeras glosas o puestas al día sobre la ingente labor comenzada fue la de José Antonio Calderón Quijano, quien en 1987 dedicaba uno de los primeros reconocimientos a su actividad investigadora respecto al área americana,<sup>2</sup> destacando la temprana fecha de 1933 para el inicio de la edición de los siete volúmenes de los *Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas del Archivo de Indias de Sevilla* (1933-1939).

El conocimiento directo de los monumentos iniciado en sus dos viajes de 1933 y 1946 y el acopio del material fotográfico fue completándose durante años. Las relaciones que estableció con los investigadores americanos, como Manuel Toussaint, los Mesa o Buschiazzi fueron esenciales para la recepción de un abundante número de fotografías que le permitieron completar el conocimiento y de este modo poder armar su esencial y pionera obra *Historia del Arte Hispanoamericano*. Esta publicación no fue, sin duda, el fin único del ingente acopio de fotografías. Conociendo, como tuvimos el privilegio de conocer, el interés recopilador y siste-

---

<sup>1</sup> Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Imágenes del Nuevo Mundo: el patrimonio artístico portugués e iberoamericano a través del legado fotográfico de Diego Angulo Íñiguez al CSIC*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación (MICINN, PN I+D+i, 2008-2011, Ref. HAR-2011-27352).

<sup>2</sup> CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. «Don Diego Angulo y la historia del arte Hispano-Americano», *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, núm. XV, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, (Sevilla), (1987), pp. 53-61.

matizador del profesor Angulo, el «haga Vd. grupos de fotografías para extraer características comunes», no es de extrañar la confección de una serie de álbumes por países en los que las fotografías se agrupan siguiendo un orden perfectamente definido y que utilizó a lo largo de toda su vida incluso para otro tipo de materiales.

Muy posiblemente sean los álbumes —se conservan cinco en total—, la primera aportación de tipo documental realizada por don Diego desde su cátedra sevillana y que por el gran volumen que alcanzaron, pasaron a acumularse al Archivo de Arte Antiguo, creado en el seno del Centro de Estudios Históricos, convirtiéndose en el Archivo Fotográfico del Instituto Diego Velázquez del CSIC al finalizar la guerra civil.

Los cinco álbumes que se analizan aquí se componen de todo tipo de material fotográfico: postales, recortes de prensa y sobre todo de fotografías pequeñas, la mayoría de las cuales tomadas entre 1925-1947, que fueron desde el principio reunidas, pegadas e identificadas por el propio don Diego, como así lo atestiguan las anotaciones realizadas en ellas. Los álbumes comprenden todo lo que pudo conseguir entonces de Centro y Sudamérica, tras superar las dificultades de la inestabilidad política que le impidieron en un principio visitar todos los lugares, siendo ayudado para gran parte del territorio por Mario Buschiazzi y por otros envíos, como él mismo aclara en varios de sus trabajos.

Estos cinco álbumes objeto de este estudio, contienen una información a primera vista «menor». No hay en ellos grandes y magníficas fotografías de los más importantes grandes monumentos de México, Perú Portugal o Brasil, sino reportajes fotográficos de la isla de Cuba, Honduras, Nicaragua, Puerto Rico, Venezuela, Argentina y Guatemala.

Los álbumes han sido desmembrados eliminando sus grapas originales y numeradas y digitalizadas las láminas y las fotografías. Lamentablemente en este proceso se ha invertido el orden de los primitivos álbumes, apareciendo en primer lugar, en la primera caja DAH 31, ciento cincuenta fotografías correspondientes a Argentina, Brasil, Filipinas Perú, Uruguay y Venezuela y a continuación la segunda parte de las correspondientes a Cuba, también en la misma caja DHA31, referentes a las ciudades de la R a la Z, mientras que el tercer álbum DAH 32 comprende el primer álbum perteneciente a Cuba, cuyo índice reza: *Paisaje. Tipos, Arquitectura* y, dentro de esta, *Fortificaciones y Ciudades: B-Habana*. En los siguientes, recogidos en la caja DAH 33, se continúa con las fotografías relacionadas con Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Perú, dedicándose las cajas DAH 33 y DAH 34 a Guatemala. En esta última se incluyen las fotografías relacionadas con Puerto Rico y Santo Domingo, correspondiendo la última caja de nuevo a Argentina, Venezuela, Bolivia, Perú, Chile y a otras sin identificar hasta un total de cinco álbumes.<sup>3</sup>

En la estructura de los álbumes originales se observa idéntica distribución interna: paisajes, fortificaciones, arquitectura, escultura, pintura, orfebrería y azulejería, a los que en algunos casos se añade el mobiliario, la vidriería y la rejería, esta siempre dispuesta tras un apartado dedicado a las casas, en las que se mostraban fachadas de casas y palacios. La ordenación cronológico-espacial sigue el mismo sistema que *El Arte Hispanoamericano*. Comenzando por las Antillas en el siglo XVI, Santo Domingo, Puerto Rico y Cuba para pasar en los últimos a Guatemala, Venezuela, Argentina Chile, Ecuador. De este mismo modo comenzaba el artículo «Gótico y Renacimiento en las Antillas» aparecido en el número 4 de la revista *Anuario de*

---

<sup>3</sup> Dado que las fotografías han sido numeradas y digitalizadas de este modo, no representan problemas para la búsqueda de las imágenes, aunque aquí hemos preferido seguir el orden que tuvieron en origen para mayor coherencia del discurso.

*Estudios Americanos* en 1947.<sup>4</sup> En la introducción del mismo, el profesor Angulo explicaba que, tras la imposibilidad de la visita, gracias a la abundante información fotográfica lograda por conducto de fray Cipriano de Utrera, gran conocedor de la historia de Santo Domingo, con la que pudo escribir el capítulo de la arquitectura del siglo XVI en la *Historia del Arte Hispanoamericano* de Salvat. Según comentaba, a los dos años de publicado el libro, a la venta desde 1944, aunque con pie de 1945, realizó su segundo viaje y justificaba la redacción de este artículo por no haber el resto de documentación sobre el siglo XVI en el tomo segundo de la *Historia del Arte Hispanoamericano* dedicado ya al siglo XVIII.

Siguiendo esta publicación es fácil hacer el mismo recorrido en los álbumes. Por razones de espacio se estudian en este artículo solo los que comprenden información sobre Centroamérica y más concretamente de las islas de Santo Domingo y Cuba, dejando para otro momento la rica información de los relacionados con Sudamérica.

El primer álbum correspondería al rotulado como «Santo Domingo-Puerto Rico» que comprende doscientas dieciocho láminas.<sup>5</sup> Las primeras fotos insertas en este álbum permiten su datación, ya que la fecha de 1947 ilustra la visita del buque *Juan Sebastián Elcano* y el desfile de su dotación por las calles de la ciudad.<sup>6</sup> Las ruinas de Jacagua, La Vega Vieja y la portada de la iglesia del Carmen, dejan paso a un reportaje exhaustivo sobre la catedral con cuarenta fotografías, entre las que se incluye alguna postal con el nombre dado entonces a la ciudad, «Ciudad Trujillo». Con la misma cuantía se recorren las iglesias de San Francisco, Jesuitas, Santa Clara, Santo Domingo con abundante número de fotografías que sin ser de calidad, al menos documentan el estado y las características de los que en su día fueron grandes templos reflejo del estilo andaluz en América, así como de la fortaleza y las puertas, deteniéndose con diversas tomas en la casa del Almirante (nueve fotos, incluidos dibujos). La arquitectura civil a continuación muestra los patios con arcos rebajados con alfiz característicos de la ciudad que fueron ya destacados por Angulo en ese artículo. Añadiendo algunas de edificios modernos, se recogen los retablos y monumentos civiles, además de cuarenta fotografías de la magnífica orfebrería de la catedral. Algunas de estas mismas fotografías fueron publicadas simultáneamente en la obra citada, sobre todo las referentes a la custodia del segundo cuarto del siglo XVI, o la sevillana arca del Santísimo fechada en la temprana fecha de 1519, incluyendo la joyería del tesoro catedralicio.<sup>7</sup>

Lo mismo sucede con el grupo de fotografías correspondientes a Puerto Rico. Postales norteamericanas de las fortificaciones, San Cristóbal del Morro y palacio recogiendo también edificios modernos como el Arsenal. Las casas de Ponce, San Germán y San Juan de Puerto Rico (AH5154), casas con balcones y rejas cuidadosamente referenciadas (AH5162- AH5194) y del cementerio. Se incluyen fotos grandes del retablo de San Germán (AH5204), de la platería de la catedral, del frontal de plata del Cristo de San Juan y de los azulejos de San Juan, en un recorrido conciso, en el que quedan resaltados los más importantes aspectos que ambos países presentaban en torno a 1947.

Los dos álbumes dedicados a Cuba<sup>8</sup> tienen un origen parecido. Formados con las fotografías enviadas por fray Cipriano de Utrera, junto con postales de las ediciones norteamericanas

<sup>4</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. «Gótico y Renacimiento en las Antillas (Arquitectura, Escultura, Pintura, Azulejos, Orfebrería)», *Anuario de estudios Americanos*, 4, (Sevilla), (1947), pp. 1-102.

<sup>5</sup> F/17 c/58 AH 5092- AH5210.

<sup>6</sup> Una fotografía de la iglesia de Guanabacoa (AH5097) aparece inserta por error en este álbum.

<sup>7</sup> ANGULO, 1947, pp. 52 y ss., figs. 73-76.

<sup>8</sup> F17/C53y F17/C54, correspondientes a las Cajas 31 y 32, contabilizadas 932 fotografías.



Figs. 1 y 2. Camagüey, iglesia de la Soledad, y Cienfuegos, Hotel San Carlos.

realizadas en la década de los veinte y algunas grandes de estudio realizadas por la *American Photo C° Obispo TC Havana* en las que suele aparecer la fecha de 1927.

Comenzando por el que correspondería al primero de ellos que comprende fotografías desde la AH4479 a la AH4627, el álbum recorre ciudades y monumentos siguiendo un esquema igual al empleado en Santo Domingo y Puerto Rico. Dos láminas con cinco fotografías y postales en color recogen el Morro y el resto de las fortificaciones de Santiago de Cuba. Las fotografías de monumentos religiosos suelen responder al tamaño grande, 13 x 18, de la *American Photo Studio*, como sucede con las iglesias de Bayamo (AH4453) y Camagüey. Junto a ellas como continuidad temática, aparecen algunas fotos pequeñas, que incluyen edificios no históricos o simplemente modernos. A la iglesia de la Soledad de Camagüey (Fig. 1) corresponde una fotografía de tamaño y condición similar a la anterior junto con una tarjeta postal y otra de la Iglesia del Carmen (serie American Photo 4171).

De las veinte fotografías incluidas de fachadas de casas de Camagüey (AH4488-4492-03) varias han sido identificadas y figura su ubicación en la cartulina, lo mismo que las catorce correspondientes a rejas, dos de las primeras con alero y rejas de madera, fotografías que aparecen utilizadas en el tomo III de la *Historia del Arte Hispanoamericano*.<sup>9</sup> A Cárdenas corresponden las cinco fotografías siguientes (AH4496-97) a la iglesia parroquial y al parque de Estrada Palma, en postales de Ediciones Miró. Mejor representada está Cienfuegos en las que junto a la catedral y el parque Martí aparece un «Templo bautista», tres postales del castillo de Jagua y varias de edificios posteriores: el colegio de San Lorenzo, el cementerio, el Ayuntamiento, el

<sup>9</sup> ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat Editores, S.A., Barcelona-Buenos Aires, T. I, 1945, T. II, 1950 y T. III, 1956. T. III. figs. 176-177.



Fig. 3. Cienfuegos, Náutico y Club de Cazadores.

Casino español y una en color el hotel San Carlos inaugurado en 1923 (Fig. 2 ) así como del Club de Cazadores y Náutico en rutilante estilo andaluz (AH4502) (Fig. 3).

Tras un plano de la ciudad de la Habana de 1926 marcando la situación del hotel «Ambos Mundos» acompañado de una pequeña reproducción del de 1857 en el que se puede observar la desaparición de la muralla, algunas postales editadas en Nueva York muestran el panorama de la ciudad. A partir de aquí, ciento veintidós láminas documentan la ciudad de La Habana (HA4505-4627). Fotos grandes del *American Photo Studios* de edificios religiosos a las que se adjuntan otras referenciadas. Por ejemplo la iglesia de los belenitas,<sup>10</sup> si bien ninguna de las dos es la utilizada en el libro y se acompañan de otras dos con una fachada del «Antiguo Belén» como figura al reverso la de los Carmelitas «hoy Banco de Comercio». De la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje utiliza en el libro una fotografía distinta.<sup>11</sup>

Una serie importante de fotografías corresponden a la catedral, con vistas del exterior y del interior, acompañadas de pequeñas fotografías con andamios que documentan obras en su interior y entre ellas, dos a la iglesia Episcopal que figura al reverso como «Neptuno –Angulo. Destruído» (AH4512).

Dos fotografías grandes de exteriores y siete postales documentan el interior de la iglesia y claustro de la Merced (AH 4521), cuatro el templo de San Francisco, otras cuatro el de Santo Domingo, cuya torre ya no existía en O'Reilly (AH4534) y el mismo número del claustro del convento de Santa Clara, responden al mismo tipo de información, mientras que otros conventos como Santa Teresa, además de la portada se conservan siete fotografías pequeñas, una de las cuales (AH4540-04) sí fue utilizada en el libro de 1956.<sup>12</sup>

Del bello edificio del Seminario, solo se conserva una fotografía grande de la serie referenciada y tres pequeñas (AH4543 y AH4544), que no responden a las mejores que aparecen publicadas. Del Ayuntamiento del que aparecen en el libro dos buenas fotos,<sup>13</sup> se conservan dos exteriores y dos del patio (AH4545-AH4548).

<sup>10</sup> ANGULO, T. III, 1956, fig. 108.

<sup>11</sup> ANGULO, T. III, 1956, fig. 113.

<sup>12</sup> ANGULO, T. III, 1956, fig. 114.

<sup>13</sup> ANGULO, T. III, 1956, figs. 130-131.

Como apuntábamos más arriba, los álbumes recogen también edificios posteriores a la época colonial, como el Capitolio, reproducido en una gran fotografía de *Alabama Photo Studios. Obispo 4. Habana*, dos postales y una pequeña del salón de pasos perdidos (AH4549-50). A las tres de la portada e interior del cementerio y dos postales de la fachada de la Universidad, se suceden edificios civiles de la ciudad como postales del Centro Gallego, de la Embajada de España, Bolsa, Banco de Comercio y patio interior de Correos, así como del edificio de la Unión Centro Malecón y Hotel Nacional (AH 4553-4557).

Siete fotografías documentan fuentes públicas de la Habana (AH4558-59), así como monumentos conmemorativos, recorriéndose las calles y casas: plaza de Armas, palacio de los Capitanes Generales y del marqués de los Arcos. De la plaza Vieja hay un completo reportaje de casas, fachadas, interiores, patios, techumbres calle Mercaderes y San Ignacio con treinta y dos fotografías (AH4566-74), plaza del Cristo, Lamparilla, Compostela, Obra Pía, Villegas, algunas recogidas en el libro<sup>14</sup> mostrando fachadas, portadas, balcones, algunos de los cuales ilustran el libro donde se hace un completo estudio de las características tipológicas de las mismas (AH-4575-AH4599). Entre ellas se agrupan 20 portadas AH4587-90 o fachadas de plazas, casas representativas de Miramar y edificios comerciales (AH4600-4603) y otro grupo de veintisiete comprende interiores esencialmente patios y escaleras, bastantes de ellas identificadas (AH4604-4608). Finalizan las fachadas con los abundantes y magníficos edificios del primer tercio del siglo xx. Diecisiete fotografías realizadas por Weiss<sup>15</sup> según consigna Angulo al dorso de las mismas, prácticamente todas documentadas con sus arquitectos (Otero, Morales, Rafecas) o sus dueños (AH4609-13). Termina el álbum un grupo de cincuenta y siete fotografías de rejas en las que se incluyen ventanas de forja, balcones de hierro fundido o barandillas de escaleras (AH4624-4627).<sup>16</sup> Este álbum se completa con otro, el que corresponde a «Cuba arquitectura. Ciudades R-T. Retablos / Escultura / Pintura / Muebles / Orfebrería / Cerámica / Vidrios».<sup>17</sup>

Siguiendo el recorrido del anterior, comienza con la parroquia de la ciudad de Remedios: una foto grande del exterior y siete pequeñas del interior (AH4371-4372). La grande es diferente a la utilizada en el libro<sup>18</sup> y sin embargo una de las pequeñas (AH4372-06) sí se ha empleado. Las siete pequeñas (AH4372) son respectivamente, vista completa exterior, fachada, llamador de puerta, púlpito, armadura de la nave y dos armaduras pequeñas.

La serie siguiente está dedicada a Santiago de Cuba. En principio a su catedral. Dos fotos grabado antigua y dos moderna con el pórtico (AH4373), la lámina siguiente (AH4374) recoge tres fotografías de la catedral antigua tomadas de cuadros y una de un grabado del «Departamento oriental de la Isla de Cuba». Las láminas siguientes (AH4375-78) recogen las fotografías de la catedral Nueva. Dos fotos pequeñas y una postal igual a la (HA4373-01), cuatro fotos pequeñas de la fachada (AH4376) y cinco del interior (AH4377) que serán utilizadas en el tercer volumen de la *Historia del Arte Hispanoamericano*.<sup>19</sup> Las siguientes (AH4378) cuatro fotos pequeñas muestran el interior de la catedral, incluyendo el coro. Incluso las siguientes

<sup>14</sup> ANGULO, T. III, 1956, fig. 163.

<sup>15</sup> WEISS, Joaquín E. *La Arquitectura colonial cubana*, Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, Cuba 1979.

<sup>16</sup> Al final del mismo álbum se han añadido posteriormente las fotografías AH 4628-45, fotografías de fortificaciones de la isla de Cuba no pertenecientes a los álbumes, pero relacionadas temáticamente con este grupo.

<sup>17</sup> F 17- C-53 AH4370- AH 4478, DAH 31.

<sup>18</sup> ANGULO, T. III, 1956, figs. 135 y 136.

<sup>19</sup> ANGULO, T. III, 1956, pp.145-146, 149.

(AH 4378-03) muestran la techumbre de madera tan parecida a la de la iglesia de Santo Tomás de la misma ciudad.<sup>20</sup>

El santuario de Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, está representado con tres postales (AH4379-80) y seis fotografías pequeñas, una del camarín y dos de la fachada de San Francisco junto con otra de la armadura de Santa Lucía muy parecida a la de la Trinidad, una de la armadura de la iglesia de los Dolores en una vista más amplia que la reflejada en el libro y una del exterior de la iglesia de Santo Tomás.<sup>21</sup>

Para el grupo de edificios civiles de Santiago de Cuba, se recorren mediante postales y fotos pequeñas, el edificio del Museo Bacardí (AH4381), postales de vistas de la ciudad, del Cobre y del Hospital de Ambrosio Grillo (AH4382). Cinco fotografías pequeñas (AH4383-86) de casas, fachadas, balcones y rejas de madera todas ellas perfectamente identificadas.

De Trinidad además de los edificios religiosos como el convento de San Francisco (AH4387), Santa Ana (AH4388) e iglesia de la Santísima Trinidad (AH4389), se documentan otros, como la Torre Manaca (AH4390), fotografías realizadas en su mayoría por Foto Santana o la torre Vigra, fotografía nocturna que parece la misma que la Torre Manaca Iznaga (AH4390-01) del American Photo Studios,<sup>22</sup> el Parque Céspedes, el Palacio Brunet (AH4394-96) todas ellas de Foto Santana. A ellas se añaden 29 fotografías de fachadas de casas de la misma ciudad, algunas postales como las n.º 29 y 47 de la calle Amargura, dos interiores con mobiliario, el Palacio Borrel y patios coloniales (foto Santana n.º 40 y 33, 39 y 46 de la misma serie con lugares históricos: casa donde se celebró la primera misa, casa donde se hospedó el barón Humboldt o barrio de la Popa). Una de la calle Amargura, la casa Ortiz y una de la calle Alameda aparecen recogidas en la *Historia del Arte Hispanoamericano*,<sup>23</sup> siguiendo la pauta, contemplada desde el primer volumen de la obra, de resaltar las características peculiares de los edificios, dando una idea cabal de las construcciones civiles y populares de la isla.

En la sección de escultura se recogen los retablos de la catedral de Santiago, de la iglesia de los Dolores y de Santa María del Rosario de La Habana, incluyendo el púlpito de esta última<sup>24</sup> (AH4408), la *Inmaculada* de Santa Clara de la Habana (HA4416) y el altar del Sacramento de Nuestra Señora de la Merced (HA4417) mientras que del Museo de Santiago, la figura de *Santiago a caballo* y el busto *San Feliciano* (?) una de las reliquias enviadas por el Arzobispo Morel el 22 de septiembre de 1765 (HA4418). Se recogen asimismo monumentos civiles como el de Colón de Cárdenas (AH4409), el Mausoleo de los mártires de la Independencia (ediciones Miró n.º 1 y 2), el de José Martí en Cienfuegos (AH4410), el de Máximo Gómez en la Habana (AH4411-12), distintas postales con rótulo en inglés y nueve fotos (AH4413-14) de monumentos públicos (Cervantes, Alvear, America o la Primavera), incluyendo la escultura de la *República* de Angello Zanelli en el Capitolio y la fuente del Casino en Fortaleza.

De Santiago de Cuba son la estatua de Colón (?) (HA4419) en la catedral y la de Nuestra Señora del Cobre coronada, realizada en Santiago en 1936 y en esta misma sección una postal con el portapaz de la catedral de Santiago (Fig. 4). Esta última, utilizada por Angulo en «Gótico y Renacimiento...» con un interesante estudio iconográfico, en el que figura «Debo a la amabilidad del H. Justo Felix, la fotografía que publico del portapaz y que hizo tomar expre-

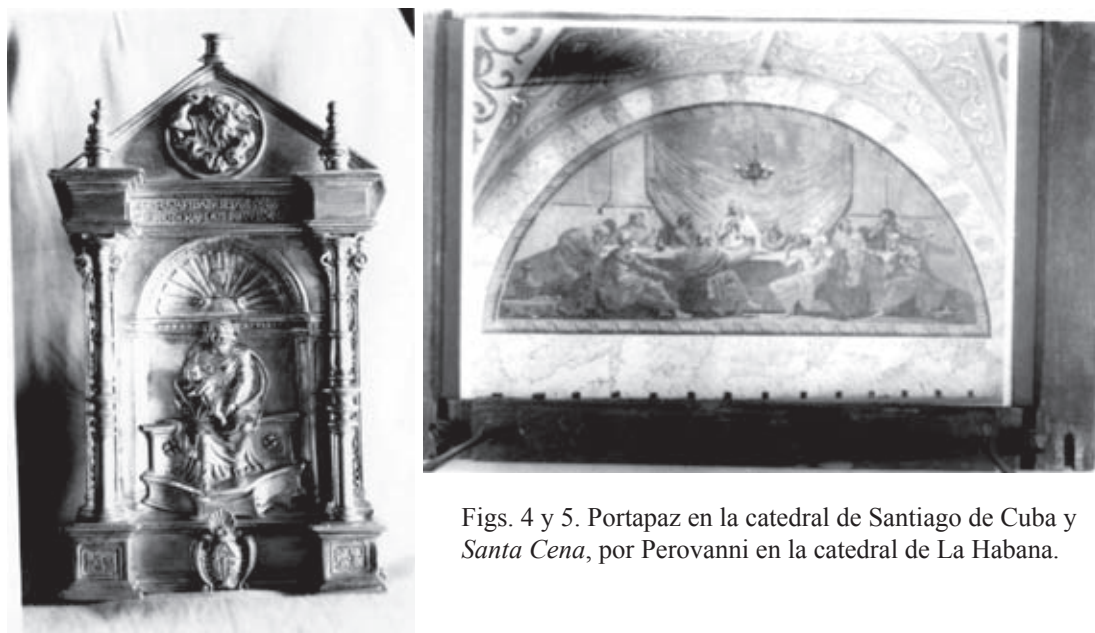
<sup>20</sup> ANGULO, T. III, 1956, fig. 139.

<sup>21</sup> ANGULO, T. III, 1956, figs. 140-141.

<sup>22</sup> *American Photo Studios. Havana. Cuba n.º 4907.*

<sup>23</sup> ANGULO, T. III, 1956, figs. 180-182.

<sup>24</sup> Publicado por WEISS, 1979, p. 199.



Figs. 4 y 5. Portapaz en la catedral de Santiago de Cuba y *Santa Cena*, por Perovanni en la catedral de La Habana.

samente a mi ruego».<sup>25</sup> De Trinidad procede la *Dolorosa* (HA4422-23), el *Cristo de Veracruz* (n.º 22 serie Santana) y *San Juan* del mismo museo de Trinidad.

Entre los monumentos de la ciudad de Santiago figura el Mambí victorioso, el dedicado a José M.<sup>a</sup> Heredia, el Panteón de Estrada y soldado desconocido en tarjetas postales (HA4420-21)<sup>26</sup> a las que se suma una selección de escultura monumental con tres tomas por estatua y obras de escultura contemporánea: obras de L.V. Bacardí, Ernesto Navarro, bustos de Sicre, piezas de Esteban Betancourt, Aurelio y Miguel Melero (AH 4425 a la 4433).

La pintura está escasamente representada (HA4434 a HA4445). Destaca algún cuadro de prelados procedente de la catedral habanera como el del obispo Espada y tres lienzos del museo de Santiago, de la catedral de la misma ciudad y de Santa Lucía, todos, excepto una muy sevillana *Santa Marta* de J.N. Escalera, el resto corresponde a pintura del siglo XIX, quizás envío de fotografías, respondiendo a su solicitud «dada la escasez de obras en Cuba —de los siglos anteriores— merece fotografiarse para que pueda ser estudiada». Además de la *Santa Cena* de la catedral identificada ya como de Perovani (Fig. 5).<sup>27</sup> Los autores de los cuadros recogidos han sido cuidadosamente anotados en el álbum: J. J. Tejada, Jermay, Vicente Escobar, Aurelio y Miguel Melero, Romañach, Domenech, Federico Martínez, Manuel Mesa, Chartrand, Concha Ferrant, Pastor Argudin, Rodríguez, Laplante, Bencoma Mena, J.P. Landaluce, Antonio Sánchez Araujo, L. Barañano, J. J. Peali y Aurelio Morell.

En este mismo álbum figura un apartado con muebles de La Habana y del Museo Bacardí de Santiago. Entre los primeros figuran muebles de la segunda mitad del siglo XVIII y del XIX como la pareja de cómodas de caoba (AH4446 01-02) de la colección Emilio Lovantes, según aparece registrado. Se reproduce el armario con talla geométrica de la sacristía de Santa Ma-

<sup>25</sup> ANGULO, 1947, fig. 44, pp. 63-64, nota 113.

<sup>26</sup> Serie americana 35, 59, 89 y 112.

<sup>27</sup> ROSE DE VIEJO, Isadora. «José Perovani, un artista viajero a su pesar», *El Arte y el Viaje. XV Jornadas Internacionales de Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 2011, pp. 47-60.

ría del Rosario (AH4446-03).<sup>28</sup> Uno de los conjuntos, canapé de rejilla y mesa de la segunda mitad siglo XIX (AH4446-04). Denominado sofá Belter siguiendo a su inventor, el ebanista norteamericano, se conoció en Cuba como *de medallón*, como característica producción de La Habana. Este mismo ejemplar aparece recogido por Bomchill (Museo de Guanabacoa) como un *belter* original.<sup>29</sup> De la Quinta San José (hoy Museo de Arte Colonial) proceden sillas de rejilla consola, sillones etc., (AH4449), tres mecedoras (HA4449-03) y un sillón, todo de rejilla y brazos vueltos, características de la fabricación cubana de la segunda mitad del siglo XIX, reproducidas por Trujillo Pardo, Méndez-Plasencia y Margarita en su obra *Museo de Arte Colonial*.<sup>30</sup>

Las fotografías de muebles del Museo Bacardí de Santiago, de mayor tamaño y con mejor papel que las habituales, están anotadas a lápiz y muy exhaustivamente descritas (AH4450-4452): «Escritorio Buró. Donativo Leonor Caballero Rosillo» (AH4450-01), silla neogótica, sin indicar procedencia y mesa y sillas del despacho del Gobernador (de Santiago?). Este tipo de burós se encuentra en varios museos de la isla, con la denominación de «mueble secreter». Además de dos sillas de brazos del siglo XVIII, una completa y otra rehecha con asiento y respaldo de cuero, la más interesante responde a una silla volante de la segunda mitad del siglo XIX, muy utilizada en España (Fig. 6). En el reverso figura con letra de Angulo «0,75 m». En la fotografía está colocada junto a otra, por lo que se aprecia bien el pequeño tamaño. Una similar con la misma decoración con una cruz en el respaldo se reproduce por Trujillo con el siguiente pie: «Sillita de iglesia. Mueble de uso exclusivo de la burguesía criolla, fue trasladado a las iglesias por los esclavos. Realizado en roble presenta incrustaciones de nácar en el respaldar y el asiento».<sup>31</sup> Se trata de una silla portátil teñida imitando lacas inglesas muy habituales en casas de clase media. Son las sillas de calidad del Museo Bacardí de Santiago, las que más valor ostentan (AH4452). Las tres sobre tarimas, entre ellas figura un sillón del Ayuntamiento de la Habana, tapizado con sus brazos vueltos, un sillón con asiento redondo del siglo XVIII con marquetería festoneada en el faldón y alto copete con una cartela central. Al reverso ostenta un escudo pintado a lápiz con la anotación «sin indicación, catedral?» y el último un excelente sillón del mismo museo, con asiento, respaldo y brazos tapizados en cuero tachuelado con ménsulas «de cisne» con una cartela «Sillón del rey Congo. Epoca colonial» (Fig. 7).

En otra serie de fotografías de regular calidad se recoge una cajonera de sacristía, un sillón del siglo XIX con decoración escultórica tapizado en cuero, otro de líneas curvas mostrando la calidad de la caoba y una serie de tres localizados en Santa Lucía (AH4453), siguiendo el esquema del reproducido con perfiles dorados en la AH4451-01 y 02.

Una gran parte de este álbum con veinticuatro fotografías (AH4454-AH4472) se centra en la orfebrería hallada en las iglesias cubanas, especialmente en las catedrales de La Habana y Santiago. Entre las primeras destacan las importantes piezas de filigrana (AH4454), nueve de santa Clara, cuatro de Santo Domingo realizadas por un fotógrafo distinto. Al dorso figura «Foto Cabrera Rojas», quien también realiza algunas de Santa María del Rosario y de Los Remedios. Sobre el manifestador de filigrana de La Habana escribe Angulo en 1947, utili-

<sup>28</sup> Reproducida por WEISS, 1979, fig. 202.

<sup>29</sup> BOMCHILL, Sara y CARREÑO, Virginia. *El mueble colonial de las Américas y su circunstancia histórica*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987, p. 168.

<sup>30</sup> MÉNDEZ-PLASENCIA, Miriam; SUÁREZ, Margarita y TRUJILLO, Carmen. *Museo de Arte Colonial*, Letras Cubanas, La Habana, 1985.

<sup>31</sup> MÉNDEZ-PLASENCIA, 1985. núm. 40



Fig. 6. Silla volante,  
Museo Bacardi, Santiago de Cuba.



Fig. 7.  
Asientos 1800,  
Museo Bacardi,  
Santiago de Cuba.



Fig. 8. Zocalos de azulejería cubana recogidos en una lámina.

zando una de estas fotografías<sup>32</sup> junto con el cáliz de los Remedios (AH4463 y AH4465). El resto corresponde a Santiago, destacando el frontal de plata de la catedral (AH4464). Algunas piezas están fotografiadas por otra mano y varias de ellas llevan observaciones en los reversos de medidas y comparaciones entre ellas denotando el claro interés de Angulo por la orfebrería cubana. Entre ellas destacan once fotografías de piezas también anotadas al reverso por él que incluyen algunas de la catedral de Santiago, como el manifestador de filigrana del obispo Morel, fechado en 1756 y firmado (HA4467-02), realizado también en La Habana, el portapaz citado más arriba con otras dos fotografías anotadas de la iglesia de los Dolores (AH 4465-01 y -03), con dos fotografías de calidad del cáliz del obispo Claret (AH4467-04 y AH4470-01) de Santa Lucía, incluso de alguna colección particular.

El resto del álbum (HA4473-HA4478) está formado por muestras de azulejería cubana, la mayoría perteneciente al Museo de Santiago como el de Delft de la iglesia de Bayamo (AH4473-03) con alguna pieza procedente de la catedral, pero sobre todo restos de zócalos de interiores cubanos que van desde las composiciones geométricas de raíz mudéjar hasta figurados paisajes y representaciones mitológicas en cartelas pertenecientes ya al siglo XIX (Fig. 8) y a los que Angulo dedica cinco páginas en su artículo «El Gótico y el Renacimiento...»<sup>33</sup> poniendo de relieve su directa relación con Sevilla, destacando su condición de elementos importados y no copiados.

<sup>32</sup> ANGULO, 1947, figs. 80 y 81.

<sup>33</sup> ANGULO, 1947, pp. 47-51.



# TRINTA ANOS A FOTOGRAFAR O PATRIMÓNIO AZULEJAR: O CONTRIBUTO DE SANTOS SIMÕES PARA A REDE IBÉRICA DE CIRCULAÇÃO, PROJECÇÃO E ESTUDO NO SÉCULO XX

SUSANA VARELA FLOR

Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
da Universidade Nova de Lisboa

## Introdução

«O meu pai adorava Espanha!» Foi com esta frase que Maria João dos Santos Simões Ferreira Real, filha única da figura em análise, iniciou a nossa conversa sobre as ligações que o Eng. João Miguel dos Santos Simões manteve com este país vizinho ao longo de mais de trinta anos, quer pelo estudo da azulejaria e cerâmica, quer pelo estudo da arquitectura renascentista, área que conheceu menos obras publicadas, mas pela qual nutria uma grande paixão.<sup>1</sup>

Deve-se a Alfonso Pleguezuelo o primeiro estudo de fôlego sobre Santos Simões em Espanha, publicado no catálogo de comemoração do seu centenário em Julho de 2007 no Museu Nacional do Azulejo, e no qual o especialista espanhol considerou que o primeiro interesse de Santos Simões em Espanha esteve ligado à necessidade de analisar «a velha teoria das supostas origens talaveranas da cerâmica portuguesa».<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Agradeço à Sr<sup>a</sup> D. Maria João Santos Simões Ferreira Real e ao Eng. Fernando Ferreira Real a cedência iconográfica para a concretização deste artigo. De igual modo estendo os meus agradecimentos ao Prof. Alfonso Pleguezuelo, Dr.<sup>a</sup> Ana Paula Gordo, Dr.<sup>a</sup> Ana Álvares, Dr.<sup>a</sup> Ana Caldeira, Dr.<sup>a</sup> Catarina Figueiredo, Prof. Fernando Gonzalez Moreno, Prof.<sup>a</sup> Isabel Marques Dias, Dr. João Castel-Branco Pereira, Prof. José Meco, Prof. Miguel Cabañas Bravo, Dr.<sup>a</sup> Maria Antónia Pinto de Matos, Dr. Paulo Henriques, Dr.<sup>a</sup> Teresa Peralta, Prof. Vítor Serrão, Prof. Wifredo Rincón García e Pedro Flor.

<sup>2</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso. «Santos Simões e a sua visão da azulejaria espanhola» in *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), Exposição evocativa do centenário do nascimento*, Paulo Henriques (dir.), Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, pp. 49-66.

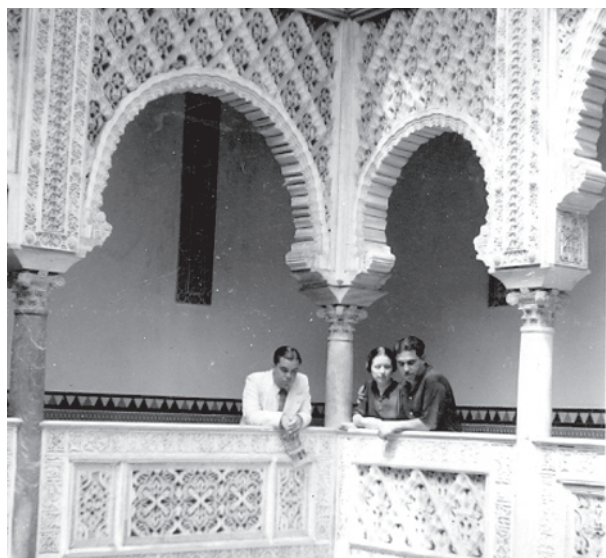


Fig. 1. Santos Simões em Sevilha, final dos anos 30.

© Maria João dos Santos Simões e Fernando Ferreira Real.

Com efeito, o património azulejar espanhol afigurou-se tão importante para as suas investigações que ultrapassará a fronteira Portugal-Espanha mais de uma dezena de vezes entre as décadas de 30 e 60 do século passado (Fig. 1).

### **Biografia de Santos Simões (1907-1972)**

Analisado no contexto peninsular e observando de perto a biografia de Diego Angulo Iñiguez, verificamos que Santos Simões também conheceu bem a Europa entre as duas Guerras Mundiais, seja pelo facto de aí ter estudado, seja pela avidez cultural que o fez visitar as principais cidades europeias.

João Miguel dos Santos Simões nasceu em Lisboa em 1907 no seio de uma família ligada à Indústria, em particular à Têxtil, pois o pai possuía uma fábrica de fiacção na cidade de Tomar razão pela qual em 1926 ingressou no College of Technology em Manchester. Três anos mais tarde, formou-se em Engenharia Têxtil na École Supérieure de Filature et Tissage de Mulhouse. A década de 30 é dedicada à realização de estágios técnicos em fábricas têxteis espalhadas por toda a Europa: Alemanha, Checoslováquia, Inglaterra e em 1938 estagiou nos Estados Unidos. É nesta data que conheceu, em Boston, a Senhora Scoville, casada com um professor de História de Arte na Universidade de Harvard, figura crucial na futura escolha para o estudo da arte da azulejaria.<sup>3</sup>

Paralelamente à formação profissional de Santos Simões decorreu a educação cultural incentivada, desde pequeno, pelo ambiente inspirador da Associação dos Arqueólogos Portugueses, da qual o pai —José Rodrigues Simões— era o respectivo tesoureiro. Uma biblioteca apetrechada e o convívio com nomes referenciais no estudo da Arte Portuguesa como sejam D. José Pessanha, Perry Vidal, Afonso de Ornellas, Xavier da Costa, Alberto de Sousa, Matos Sequeira, Frazão de Vasconcelos, Alves Pereira, José Queirós, Garcez Teixeira, Vieira

<sup>3</sup> Arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, ALVES, Manuela; LOBO, Joaquim, «Azulejos: arte aos bocadinhos», in *Jornal Flama*, Lisboa 15 de Maio de 1970.

Guimarães,<sup>4</sup> constituíram o *habitat* natural para o nascimento de uma personalidade multifacetada, rica em conhecimentos históricos e viva na transversalidade dos saberes.

O ano de 1940 marca o início do estudo sistemático do estudo da azulejaria e dois motivos principais concorrem para este enfoque:

1.º- O desafio que Fernando de Almeida lhe havia feito, pouco tempo antes, para visitar um forno antigo no Alentejo, espoletou o rastilho, segundo Rafael Salinas Calado, uma vez que Santos Simões

entusiasmou-se de tal modo ao verificar que se tratava dum sábio aproveitamento das correntes de ventos dominantes para acelerar a combustão que decidiu dedicar-se ao estudo dos fornos romanos, cartagineses, árabes, medievais e por aí fora, até chegar aos fornos de cerâmica e azulejo.<sup>5</sup>

2.º- O pedido de Mrs Scoville para estudar a azulejaria da Quinta da Bacalhoa, residência que havia adquirido recentemente a conselho de Santos Simões. Terá sido esta a razão pela qual dedicou, em 1969, a obra do Corpus referente ao estudo da azulejaria do século XV e XVI:

Finalmente deseja o autor aqui recordar o nome de Mrs. Orlena Z. Scoville, «Senhora da Bacalhôa», a principal responsável pela sua dedicação aos estudos da Azulejaria.<sup>6</sup>

A partir desse último repto e, segundo Santos Simões em entrevista dada ao Jornal Flama:

Descobri que muito pouco estava escrito comecei então a investigar. Como não era possível estudar o azulejo português isoladamente, investiguei em Marrocos e por quase toda a Europa. Estive, também, no Brasil.<sup>7</sup>

Nesta opção pelo estudo da Azulejaria revelou não ter estado sozinho elegendo como principais Mestres Vergílio Correia,<sup>8</sup> José Queiroz e Garcez Teixeira que lhe apetrecharam a abordagem à investigação azulejar, seja na sua aplicação arquitectónica (Vergílio Correia); seja na sua análise à Cerâmica (Vergílio Correia, José Queiroz) seja ainda na aproximação à Pintura e a Arte Portuguesa (Garcez Teixeira). Estava assim traçado um percurso multidisciplinar que o levou a estudar a Iconografia, a Heráldica, a Ornamentação e a Arquitectura, pois foi na

<sup>4</sup> CALADO, Rafael Salinas. «Adendas» in *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. III

<sup>5</sup> CALADO, 1990, p. III.

<sup>6</sup> SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, p. 15.

<sup>7</sup> Fundação Calouste Gulbenkian, Arquivo da Biblioteca de Arte, Arquivo Santos Simões [1958-1972], ALVES y LOBO, 1970.

<sup>8</sup> Esta ligação a Vergílio Correia é um dado inédito, pois Santos Simões refere-se sempre a José Queiroz. No entanto, através da sua correspondência encontrámos várias vezes referência a Vergílio Correia como seu Mestre e devedor dos seus ensinamentos: «Estive no Alentejo e passei rapidamente por Lisboa de onde regresssei ontem. Ao chegar encontrei o seu amabilissimo postal com as indicações das passagens sobre azulejos que se encontram no vol. I das *Obras* de V. Correia. Já tinha feito a colheita nesse trabalho, que possuo, e mesmo antes já havia visto o que V.C. escrevera no *Diario de Coimbra* cuja colecção possuo tambem. Ainda em vida de V.C. tivera conversas sobre estes assuntos e tenho mesmo algumas notas que ele me facultou e que estão inéditas»: *Cfr*: Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, PCo011 / 031. Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

ligação a esta arte maior que sempre viu a originalidade da azulejaria portuguesa. Também a influência do arquitecto Fernando Távora não terá sido alheia a esta especificidade com que Santos Simões viu os portugueses aplicar a azulejaria, mas faltava-lhe conhecer o âmago —origens e técnica— e, por isso, em 1944 recusa o convite deste arquitecto para uma palestra na Faculdade de Arquitectura do Porto:

[...] Muito me lisongei o vosso convite, mas em boa verdade julgo-me ainda muito verde para poder —com autoridade— falar sobre azulejos, mormente aos rapazes que amanhã terão de orientar as coisas da Arte. [...] Ainda não comecei propriamente com a parte de investigação documental e muito ha a rebuscar neste campo sobre o qual pretendo basear as conclusões de caracter histórico. Faltam-me também certos conhecimentos da parte puramente técnica cujo conhecimento me é indispensavel e tudo isto levará o seu tempo.<sup>9</sup>

Estes conhecimentos mais técnicos colheu-os primeiramente em Espanha para onde viaja amiúde na década de 40.

### **A Década de 40 e as ligações a Espanha**

Em 1946, esclarece-nos Santos Simões que «durante a guerra, por impossibilidade de ir mais longe, visitei repetidas vezes o País vizinho».<sup>10</sup> Nestas viagens a Sevilha (finais dos anos 30), Salamanca (Verão de 1943); Badajoz (1943, na qual conheceu o seu amigo Arquitecto Francisco Vaca Morales), Madrid, Talavera, Toledo (1944), Olivença e Badajoz (1945) estiveram subjacentes as visitas patrimoniais e museológicas, as pesquisas bibliográficas, os contactos com especialistas e «estágios» de curta duração em Madrid e em Talavera. Alfonso Pleguezuelo já havia abordado esta questão no que diz respeito ao Museu Arqueológico de Madrid orientado por Emílio Camps Cazorla, bem como ao estágio feito no Instituto Valencia de Don Juan de Madrid «sob o olhar vigilante do grande Gomez Moreno» e onde havia estudado azulejaria arcaica e esclarecido muitas dúvidas interpretativas (Fig. 2).<sup>11</sup>

No entanto, a estas bases mais teóricas foram acrescentadas bases práticas recolhidas em Talavera de la Reina, a cidade onde a produção cerâmica conhecia novo renascimento sob o impulso da família Luna.<sup>12</sup>

#### *O «Estágio» na Fábrica de Juan Ruiz de Luna Rojas (1944)*

Desde 1945 que a historiografia portuguesa conhece o facto de Santos Simões ter realizado um curto «estágio» na Fábrica de Nossa Senhora do Prado, pertencente ao pintor decorador e

<sup>9</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, PCo008/021. Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

<sup>10</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, Pasta F, Carta para o Dr. Manuel Monteiro (4 de Julho de 1946). Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

<sup>11</sup> PLEGUEZUELO, 2007, p. 56.

<sup>12</sup> Sobre a fábrica de Luiz de Luna consulte-se o catálogo de exposição *El Arte redivivo-I Centenario Fabrica de Ceramica Ruiz de Luna «Nuestra Señora del Prado»*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, 2008. Agradeço ao comissário da exposição —o Prof. Doutor Fernando González Moreno— o envio deste importante catálogo, já esgotado nas principais livrarias on line.



Fig. 2. Fotografia tirada por Santos Simões em Madrid no Instituto Valencia de Don Juan. © Biblioteca de Arte / Fundação Calouste Gulbenkian.

ceramista Juan Ruiz de Luna Rojas (1863-1945), detalhe revelado em obra publicada e também numa carta escrita ao Dr. Manuel Monteiro:

Em Talavera, fui admitido como praticante na fábrica famosa de Ruiz de Luna e ali aprendi o suficiente para ter uma noção prática dos processos técnicos referentes em especial à azulejaria.<sup>13</sup>

As razões da viagem estiveram relacionadas com a investigação em curso referente ao envio do seu artigo «Azulejos Arcaicos em Portugal», a ser apresentado no âmbito do XVIII Congresso da Asociación Española para el Progreso de las Ciencias em Córdoba (1944), bem como a procura de bibliografia específica, nomeadamente a obra *Historia de La Ceramica de Talavera*, de P<sup>e</sup> Diodoro Vaca e D. Juan Ruiz de Luna, recomendada pelo Arquitecto Fernando Távora em carta datada de 30 de Outubro de 1943.<sup>14</sup>

Uma viagem a Talavera de La Reina impunha-se, não só pelo para estudar o caso particular destes azulejos como para fazer ideia precisa da cerâmica famosa daquele centro alfareiro, muito especialmente no que respeitava à azulejaria do qual havia encontrado em Portugal não poucos testemunhos em espécie e em documentos.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, Pasta F, Carta para o Dr. Manuel Monteiro (4 de Julho de 1946). Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

<sup>14</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, Referência PCo006/117. Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

<sup>15</sup> SANTOS SIMÕES, João Miguel dos. *Os Azulejos do Paço de Vila Viçosa*, 1945.

Com que realidade é que Santos Simões se deparou ao visitar a Fábrica de Nossa Senhora do Prado, em 1944? Sabemos através de novos estudos que esta conhecia uma Direcção muito recente, constituída pelos três filhos de Luna —Juan, Rafael, António, além de Salvador Ruiz de Luna Arroyo—, que se encarregavam, respectivamente, dos contactos com os clientes, da gestão técnica, da conservação do museu e da disseminação da cerâmica produzida na fábrica de seu pai.<sup>16</sup> A guerra Civil havia sido penalizadora para com a instalação fabril, remanescente da antiga fábrica de panos, na Praça do Pão e teve de ser reconstruída, logo em 1937. No entanto, a julgar por uma planta de 1924, essa reconstrução terá seguido, de muito perto, as infraestruturas anteriormente estabelecidas, a saber:

Pilas para el batido y colado de barro, secaderos, depósitos de tierras y cuevas, salas de tornos de alfarero, taller de juguete, salas para los molinos de esmaltes, talleres de decoración, de pintoras, leñeras, depósitos de cobijas, hornos —de lama invertida para esmaltes, de lama indirecta para loza, de azulejos, para calcinar el plomo y de planta cuadrangular para materiales de construcción— salas de ventas, museo [...].<sup>17</sup>

Santos Simões visitou todo este complexo mas, curiosamente, foi para o museu de cerâmica que todo o seu destaque incidiu por ter percebido a importância crucial daquele espólio, constituído com peças datadas desde o século XVI, o qual serviu como modelo inspirador para a indústria novecentista talaverana. O investigador português terá beneficiado também da recente obra do P<sup>c</sup> Deodoro Vaca para o confronto com as peças *in situ*:

Coincidiu a estadia em Talavera com a aparição do livro publicado por D. Juan Ruiz de Luna Rojas, o velho e bem conhecido industrial ceramista, completando os trabalhos de investigação do Padre Deodoro Vaca Gonzalez, já então falecido. No pequeno, mas recheado museu particular de Ruiz de Luna, e com o auxílio de seu filho, estudei quanto me foi possível o assunto que ali me levava, comparando in situ o texto do livro e a documentação publicada.<sup>18</sup>

Santos Simões não especificou qual dos filhos de Luna o acompanhou nesta visita ao Museu, mas poderá ter sido António Ruiz de Luna Arroyo, uma vez que esteve à frente do inventário das peças do Museu e possuía toda a sua documentação (Fig. 3).<sup>19</sup> Desta visita terá beneficiado também dos conhecimentos da família Luna que haviam sido colhidos quer na própria fábrica, quer na Sociedade de Instrução e Recreio «O Bosque», na qual se ministravam conhecimentos teóricos e práticos (pastas, torno, moldes, fornos). O conhecimento do colecionismo, bibliografia e azulejaria espanholas servir-lhe-ão para, mais tarde, informar o conserva-

<sup>16</sup> MORENO, Fernando González. «El resurgimiento de la Cerámica talaverana: desafíos, adversidades y éxitos de la fábrica *Nuestra Señora del Prado*» in *El Arte redivivo – I Centenario Fabrica de Ceramica Ruiz de la Luna “Nuestra Señora del Prado”*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, 2008, pp. 23-24.

<sup>17</sup> *El Arte redivivo – I Centenario Fabrica de Ceramica Ruiz de Luna “Nuestra Señora del Prado”*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, 2008, p. 117.

<sup>18</sup> SANTOS SIMÕES, João Miguel dos, *Os Azulejos do Paço de Vila Viçosa, Lisboa*, Fundação da Casa de Bragança, 1945, p. 53.

<sup>19</sup> GÓMEZ, Ángel Sánchez-Cazudo, «El alfar de Ruiz de Luna: artífices y obras de loza» in *El Arte redivivo – I Centenario Fabrica de Ceramica Ruiz de la Luna “Nuestra Señora del Prado”*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha 2005, 2008, p. 32.



Fig. 3. Fotografia tirada por Santos Simões em Talavera de la Reina no Museu da Fábrica de Ruiz de Luna, década de 40. © Biblioteca de Arte / Fundação Calouste Gulbenkian.

dor do Museu Boymans de Roterdão sobre a proveniência do painel de azulejos pertencente à colecção Páramo no Castelo de Oropeza, (transformado em Parador) e que havia sido dispersa antes da Guerra Civil Espanhola:

Mr. Ruiz de Luna —well known potter in Talavera whom I have met shortly after the war— was an elderly man and had also a fine collection of tiles as a Museum in his own factory. He also had a few tiles from the Jeronimites and should have known those of the «La Alcoha». For Museum sake I think it wiser to refer to these tile has they are described by Vaca and Ruiz de Luna, adding that they later passed into the Páramo's Oropeza collection.<sup>20</sup>

### *O Laboratório de Tomar*

Natural consequência das suas aprendizagens técnicas por Espanha (Instituto Valencia Don Juan e Fábrica Ruiz de Luna) parece ter sido a montagem de um pequeno laboratório para exames de pastas e esmaltes, na sua casa de Tomar.<sup>21</sup> Indagados sobre o assunto, os herdeiros referiram não ter qualquer memória sobre o facto e, lamentavelmente, não subsiste qualquer

<sup>20</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, PCo012/024. Carta a A. Westers, 1959? Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

<sup>21</sup> «Na minha casa em Tomar, montei um pequeno laboratório para exame de pastas e esmaltes». Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico Santos Simões, Correspondência, Pasta C, Carta para o Dr. Manuel Monteiro a 4 de Julho de 1946, citada no catálogo do centenario na p. 321. Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

registo fotográfico que nos pudesse documentar melhor o recurso a tal método de trabalho. No entanto, pela análise das suas palavras publicadas ao longo da obra publicada, apercebemo-nos que se apoiou em métodos laboratoriais e conhecia bibliografia específica.<sup>22</sup> Esta ligação aos métodos de análise científica já haviam sido sentidos em 1943 ao analisar um silhar de azulejos pertencente ao Hospital da Misericórdia de Évora sobre o qual refere que «só uma análise minuciosa ou um exame tecnológico e laboratorial nos podem levar a identificar no tempo os exemplares em que se patenteia».<sup>23</sup>

Dois anos mais tarde, a propósito dos azulejos do quarto do Rei D. Carlos analisados na sua obra *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, o autor revela que «a análise da pasta revelou a presença de ferro, o que provoca uma coloração levemente rosada». Nesta época, o método a que Santos Simões recorreu deverá ter sido o da colorimetria, ou por via visual ou por fotocolorimetria, dependendo da sua experiência de engenheiro.<sup>24</sup>

Em 1969, a título de balanço no que concerne à sua metodologia de trabalho, refere que

Não se desceu à investigação técnica sobre os materiais —barros, esmaltes, vidrados, etc.— a não ser nos casos de dúvidas e principalmente para exemplares arcaicos, quando os processos de fabricação se encontravam em fase evolutiva, e mesmo assim, os métodos de investigação não permitiram o estabelecimento de regras ou leis das quais se possam colher ensinamentos decisivos sobre caracteres essenciais. As análises dos barros, depois que sofreram as operações de fogo, são não só difíceis como, em geral, pouco informativas sobre a natureza ou composições primitivas. Da mesma forma se torna praticamente impossível o doseamento quantitativo dos vários ingredientes —óxidos metálicos, alcalis, silicatos, etc.— que se utilizaram na fabricação do azulejo, depois que no proceso de fusão ígnea se originaram novas combinações com composição química-morfológicas especiais.<sup>25</sup>

Na senda deste «abandono» na metodologia utilizada poder-se-ão invocar também o próprio avanço cronológico do estudo da azulejaria, a transferência de Tomar para Lisboa, em 1956, e a aceleração do ritmo de trabalho com a publicação do Corpus da Azulejaria Portuguesa, obra financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian a partir de 1958, e que o obrigou a seguir, por um lado, uma metodologia mais própria da Inventariação e, por outro, a uma caracterização própria da História da Arte, socorrendo-se do auxílio do estudo da Gravura, Iconografia, Heráldica, Artes Decorativas, entre outras. Ressalve-se, no entanto, a modernidade da metodologia, pois o cruzamento entre os estudos da Azulejaria e as Ciências Laboratoriais têm sido uma das razões pelas quais a Fundação para a Ciência e a Tecnologia tem financiado, na actualidade, projectos de investigação.<sup>26</sup>

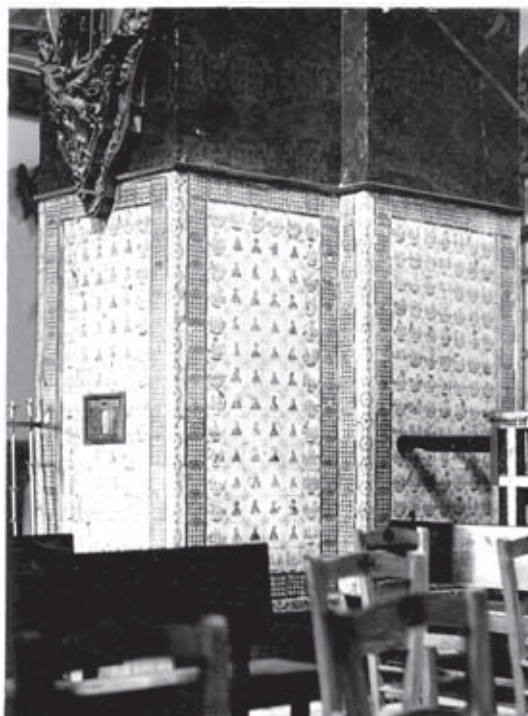
<sup>22</sup> Santos Simões cita as obras de MONTEIRO, Severiano Augusto da Fonseca, *Introdução ao estudo das Artes Cerâmicas*, Lisboa, IICL, 1889; LEPIERRE, Charles, *Estudo Químico e Techonologico sobre a Ceramica Portuguesa Moderna*; Lisboa, 1899.

<sup>23</sup> Cfr. SANTOS SIMÕES, João Miguel dos, «Alguns Azulejos de Évora» in *A Cidade de Évora*, Évora, 1945, p. 30.

<sup>24</sup> Reflectindo sobre a natureza deste laboratório na década de 40, podemos conjecturar que o Eng. Santos Simões o tivesse equipado com reagentes, material corrente de laboratório em vidro, como provetas, pipetas, buretas, etc., papel de filtro e talvez agitador magnético com aquecimento. São equipamentos e consumíveis de laboratório acessíveis a instalar em qualquer local, embora a existência de uma hotte (para puxar ar) fosse importante para o ar não ficar contaminado, mas não imprescindível. Agradeço à Prof.<sup>a</sup> Doutora Isabel Marques Dias todo o anterior esclarecimento técnico.

<sup>25</sup> Cfr. SANTOS SIMÕES, 1990, pp. 17-18.

<sup>26</sup> Projectos de investigação financiados pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Ministério da Educação e Ciência): Lisbon in Tiles before 1755 Earthquake (PTDC/EAT-EAT/099160/2008); RADIART - Diagnosis, decontamination and conservation of cultural heritage: neutrons and ionizing radiation in artwork (PTDC/HIS-



Figs. 4 y 5. Fotografias tiradas por Santos Simões em Cádiz (Igreja de Santa Maria, Capela de Jesus de Nazaré), década de 50. © Biblioteca de Arte / Fundação Calouste Gulbenkian.

*Carreaux Céramiques Hollandais Au Portugal et en Espagne e a Projecção Internacional do Património Azulejar Português e Espanhol*

Data ainda do final da década de 40 o interesse de Santos Simões pelo estudo da azulejaria holandesa e, neste caso específico, poder-se-á falar de um trabalho de verdadeira projecção internacional, não só pelo facto de ter estudado a azulejaria holandesa em território Ibérico, como também ter convencido a Fundação Calouste Gulbenkian a patrocinar uma obra em francês para uma eficaz disseminação.<sup>27</sup> A valorização desta obra ainda hoje pode ser sentida, por exemplo, pelo valor atingido nas grandes livrarias de transacção *on line*.

No que diz respeito à azulejaria holandesa existente em Portugal, havia publicado em 1947, *A Casa do Paço da Figueira da Foz e seus Azulejos e Os azulejos Holandeses do Palácio Saldanha*, estudos de fôlego e de posicionamento crítico face à encomenda, iconografia e oficinas do azulejo do norte da Europa.

Em 1949, o XVI Congresso Internacional de História de Arte em Lisboa proporcionou-lhe o encontro com o então Director do Museu de Pintura da província de Cádiz —M. César Pemán— que o informou da existência de azulejaria holandesa na Igreja de Santa Maria (Fig. 4). O conhecimento dos azulejos de Medina Sidónia derivaria, mais tarde, também de informações de outro historiador espanhol, desta feita por Sancho Corbacho, professor na Universidade de Sevilha.<sup>28</sup>

HEC/101756/2008); ROBBIANA: As Esculturas Della Robbia em Portugal: Estudo histórico, artístico e laboratorial (PTDC/HIS-HEC/116742/2010).

<sup>27</sup> Cfr: SANTOS SIMÕES, *Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1959.

<sup>28</sup> SANTOS SIMÕES, 1959, p. 101.



Fig. 6. Santos Simões em Sevilha, final da década 50?  
© Maria João dos Santos Simões e Fernando Ferreira Real.

Iniciar-se-á uma década de investigação intensa em «rede triangular», tendo como vértice a Holanda e para a qual se deslocará por períodos reduzidos em 1952, 1958 e 1959. Para Espanha, e com destino a Cádiz, viajará logo em 1949, seguindo-se novas deslocações em 1951 e 1952, mais especificamente à cidade de Sevilha onde comentou com Antón Sancho Corbacho os primeiros resultados desta investigação sobre as relações ibero-holandesas. Nesse mesmo ano, apresentará em Amsterdão, no XVII Congresso Internacional de História da Arte, a comunicação «Azulejos Holandeses em Portugal e em Espanha» (Fig. 5).

Em Espanha, o seu trabalho recebia o reconhecimento da Academia, uma vez que a sua entrada como Académico Correspondente da Academia de Belas Artes de Santa Isabel de Hungria data de 1952. Este facto ter-se-á ficado a dever às suas ligações com Sancho Corbacho como confidenciou a Sánchez-Cantón numa carta de 1957, no qual pedia a publicação do artigo «Frontais de Altar de Azulejo da Mezquita-Catedral de Córdova» no *Archivo Español de Arte*:

Vão passados cinco anos sobre o nosso encontro em Amsterdam, quando do Congresso de História de Arte [1952] e receio bem que V.Excia. não tenha guardado de mim recordação que resista a tão larga pausa! Atrevo-me portanto a recordar a minha breve actuação nesse Congresso e até o facto de termos sido companheiros de Hotel, juntamente com D. Manuel Gomez Moreno e sua Exma. filha. Fiz, então, uma comunicação sobre «Azulejos Holandeses em Portugal e Espanha» resumo de trabalho volumoso que, logo nessa ocasião, estava em projecto de publicação [...] Recentemente apresentou-se a possibilidade de publicar o meu livro sobre «Azulejos Holandeses em Portugal e Espanha», obra que está a ser preparada sob os auspícios e com o auxílio da Fundação Calouste Gulbenkian, e acabo de regressar de mais uma viagem a Cadiz e Sevilha onde fui colher novos elementos e fotografias coloridas para o livro.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico João Miguel dos Santos Simões, Correspondência, Pasta M, Carta escrita a Francisco Javier Sánchez Cantón, Instituto Diego Velásquez – Madrid, (1957?). Doação de Maria João Santos Simões Ferreira Real e Fernando Ferreira Real, 2007.

No final da carta definia-se como um estudioso lusitano interessado pela Arte Espanhola (Fig. 6). Este interesse seguiu-lo até ao final da vida, pois, em 1971, aquando do I Simpósio Internacional de Azulejaria realizado em Lisboa socorreu-se de todos os seus conhecimentos para que houvesse representatividade espanhola. Data desta época o único contacto estabelecido entre Santos Simões e Diego Angulo, então director do Instituto Valencia de Don Juan que o remeteu para a conservadora Balbina Martínez Caviro.<sup>30</sup>

### **Biblioteca DigiTile : Tiles and Ceramics *on line***

Santos Simões faleceu em 1972 deixando a Historiografia Portuguesa com uma vasta obra, durante a qual tornou o azulejo como área de estudo independente da cerâmica (1949), estabeleceu a sua metodologia de análise, caracterizou-a dentro dos parâmetros histórico-artísticos e defendeu-a como marca identitária portuguesa.<sup>31</sup> Para além da obra publicada, deixou um vasto espólio documental dividido entre o Museu Nacional do Azulejo —do qual foi o seu primeiro conservador entre 1960-1972— e Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Em 2011, a Fundação para a Ciência e a Tecnologia financiou o projecto —Biblioteca DigiTile: Tiles and Ceramics *on line*— resultando de uma parceria entre o Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

O objectivo foi o de estudar integralmente o arquivo de Santos Simões, à guarda daquela instituição, nomeadamente os textos inéditos que deixou sob forma de manuscrito e que tencionava acrescentar ao Corpus, a saber: «Iconografia Olisiponense em azulejo», «frontais de altar em azulejo», «registos devocionais em azulejo»; «Azulejos armoriados», «Gramática ornamental de azulejaria portuguesa» e o «Manual de Azulejaria». No presente, o projecto adquiriu o *software* para a criação de uma Biblioteca Digital, na qual se incluirá os textos transcritos e comentados criticamente, bem como a colecção de fotografias tiradas ao serviço da Brigada de Azulejaria.<sup>32</sup>

Por estar ciente do peso que a arte azulejar espanhola e respectivo estudo teve na origem das investigações de Santos Simões, convidámos para consultor, Alfonso Pleguezuelo, que tem dado continuidade aos estudos deste português que, na década de 40, iniciou os seus estudos pelo património vizinho.

---

<sup>30</sup> PLEGUEZUELO, Alfonso. «Santos Simões e a sua visão da azulejaria espanhola» in *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), Exposição evocativa do centenário do nascimento*, Paulo Henriques (dir.), Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 59.

<sup>31</sup> Muito recentemente, a Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões chamou a si a tarefa de redefinir a metodologia usada por Santos Simões na catalogação de azulejaria de padrão do século XVII, trabalho de revisão esse que é sempre necessário para o avanço da História da Arte. Lamenta-se, no entanto, que esta empreitada tenha sido discutida num círculo muito restrito e não representativo da massa crítica nacional e internacional (se nos lembrarmos do exemplo espanhol) de quem estuda azulejaria no país, perdendo-se a oportunidade de um debate abrangente envolvendo investigadores e outras instituições que estão, de igual modo, a inventariar azulejaria de padronagem. Perdeu-se também um dos maiores objectivos da Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica que era o da discussão alargada e do trabalho em rede.

<sup>32</sup> CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. «A brigada de estudos de azulejaria. A génese de um inventário do azulejo em Portugal», in *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), Exposição evocativa do centenário do nascimento*, Paulo Henriques (dir.), Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, pp. 145-154.

Em Espanha, berço do azulejo decorativo propriamente dito, a bibliografia da especialidade é mais vasta e profunda, mantendo-se permanentemente nos trabalhos de investigação artístico-arqueológica um escol de activos exploradores. Dada a origem comum dos primitivos azulejos ou seus mediatos antecessores, é na bibliografia dos Países vizinhos que há que buscar os ensinamentos basilares para o estudo do azulejo português, e nas obras hoje consideradas clássicas, de Gestoso y Perez e, mais modernamente nas de Gomez Moreno, Gonzalez Martí e Conde de Casal, encontramos a mais vasta rede de informações que auxiliam a compreensão do «processos» evolutivo de cerâmica sumptuária.<sup>33</sup>

Numa época em que a historiografia mais recente tende a realçar os erros cometidos por este investigador e esquecer todo o esforço de quem iniciou um projecto de investigação sistemática, lembrar o nome de Santos Simões é simultaneamente um acto de justiça e de respeito pelo património legado pela massa crítica portuguesa do século XX.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> SANTOS SIMÕES, João Miguel dos, «Alguns Azulejos de Évora» in *A Cidade de Évora*, Évora, 1945, p. 6.

<sup>34</sup> MECO, José, «É depois de Santos Simões», in *João Miguel dos Santos Simões (1907-1972), Exposição evocativa do centenário do nascimento*, Paulo Henriques (dir.), Lisboa, Ministério da Cultura/Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, pp. 23-30. O presente artigo deriva da investigação por nós efectuada no âmbito do projecto de I&D DigiTile Library: Azulejaria e Cerâmica online – PTDC/EAT-EAT/117315/2010.





(Últimos títulos)

1. *Diego Angulo Íñiguez, historiador del arte*, ISABEL MATEO GÓMEZ (COORD.).
2. *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO (COORD.).
3. *La Edad de Oro de la platería complutense (1500-1650)*, MARÍA CARMEN HEREDIA MORENO Y AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE.
4. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*, JAVIER PÉREZ SEGURA.
5. *Inicios de la Historia del Arte en España: la Institución Libre de Enseñanza (1876-1936)*, MARÍA ROSARIO CABALLERO.
6. *El arte español fuera de España*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO (COORD.).
7. *El Románico en la Provincia de Soria*, JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.
8. *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, JOSÉ MANUEL PRIETO GONZÁLEZ.
9. *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO (COORD.).
10. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, GONZALO REDÍN MICHAUS.
11. *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO, AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Y WIFREDO RINCÓN GARCÍA (COORDS.).
12. *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, INÉS MONTEIRA ARIAS, ANA BELÉN MUÑOZ MARTÍNEZ Y FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN (EDS.).
13. *Arte en tiempos de guerra*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO, AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Y WIFREDO RINCÓN GARCÍA (COORDS.).
14. *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, PAULA BARREIRO LÓPEZ.
15. *El modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una poción ecléctica*, ÓSCAR DA ROCHA ARANDA.
16. *Iconografía marginal en Castilla (1454-1492)*, FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN.
17. *Grabadores contra el franquismo*, NOEMI DE HARO GARCÍA.
18. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO, DOLORES FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, NOEMI DE HARO GARCÍA E IDOIA MURGA CASTRO (COORDS.).
19. *El arte y el viaje*, MIGUEL CABAÑAS BRAVO, AMELIA LÓPEZ-YARTO ELIZALDE Y WIFREDO RINCÓN GARCÍA (EDS.).
20. *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, IDOIA MURGA CASTRO.
21. *Himeneo en la corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica*, INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA Y VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (EDS.).

El interés por las redes hispanas del arte o, dicho en otras palabras, por la trama que, desde comienzos del siglo xx, ha ido configurando la diferente proyección, circulación y estudio del arte desarrollado en el amplio y diverso conjunto de países que conforman la comunidad hispana, es el tema que, en definitiva, aborda el presente volumen colectivo. Se trata, en consecuencia, de una obra conjunta que, por un lado, pretende arrojar luz sobre los perfiles y las conexiones que hoy atribuimos al arte de estos países y, por otro, aspira a promover nuevas indagaciones haciendo más conocidos los procesos, vínculos y realidades existentes tras las diversas producciones y desarrollos creativos abordados. De este modo, este trabajo, siguiendo la estela de recientes caminos abiertos por proyectos de investigación, pone un marcado acento en dos grandes entramados que lo subdividen, relativo uno a los tránsitos del propio proceso creativo y, otro, a la misma investigación y estudio de las producciones.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE ECONOMÍA  
Y COMPETITIVIDAD



CSIC

ISBN 978-84-00-09206-1



9 788400 092061