

## EL TRIUNFO DE LA VANGUARDIA DURANTE LA REPÚBLICA

CONCEPCIÓN LOMBA SERRANO

Universidad de Zaragoza

Cuando a comienzos de los ochenta Jaime Brihuela publicaba *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* y *La Vanguardia y la República*<sup>1</sup> iniciaba una nueva vía de investigación, hasta entonces inédita entre la historiografía artística española, al abordar el análisis de la cultura artística de la época –los agentes que conforman la llamada «Institución Arte» o, si se prefiere, aquellos que tienen que ver con la producción, el fomento y la difusión de las artes– y establecer una serie de postulados teóricos que, en la actualidad, cuando ha transcurrido más de un cuarto de siglo, continúan vigentes. Una vigencia que el autor se ha ocupado de matizar y aquilatar a través de numerosos estudios posteriores, entre los que se cuentan nuevas e interesantes interpretaciones sobre el período republicano.

A ellos hay que sumar los de un nutrido elenco de investigadores dedicados a profundizar en lo acontecido en los diversos territorios que conforman el Estado español, en etapas y corrientes artísticas concretas y en la trayectoria de diferentes artistas de los que, por aquellas fechas, apenas se tenían algunas noticias. Merced a todo ello, se ha producido un salto historiográfico cualitativo, un avance considerable en la investigación artística de este período que no sólo ha conseguido aclarar el proceso de modernización habido en la plástica española, sino que ha reivindicado las transformaciones acometidas por la política cultural republicana<sup>2</sup>; un aspecto que, tal vez, se había descuidado hasta entrados los años noventa en beneficio de los análisis formales referidos a la modernización plástica.

Porque aquel breve período de tiempo, aquel lustro, fue apasionante también en el terreno artístico.

---

<sup>1</sup> BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid, Istmo, 1981; y *La Vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>2</sup> Sobre este asunto véase nuestro trabajo sobre la SAI republicana: LOMBA, C., «Un nuevo rostro para una vieja bandera. La Sociedad de Artistas Ibéricos en la República (1931-1936)», en BRIHUEGA, J. y LOMBA, C. (com.), *La Sociedad de Artistas Ibéricos, y el arte español de 1925*. Madrid, MNCARS, 1995, pp. 85-101, y el de PÉREZ SEGURA, J., *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid, CSIC-MEIIAC, 2002.

No sólo por las transformaciones culturales puestas en marcha y por las abundantes actividades que se llevaron a cabo en el seno de la nueva política cultural propiciada por quienes, desde hacía años, reclamaban cambios sustanciales en la estructura artística. O porque abundantes segmentos de la sociedad civil, como la denominaríamos en la actualidad, coincidieron, en líneas generales, con los intereses de sus gobernantes y trabajaron en pro de una modernidad estructural y artística largamente deseada; aunque, a lo largo de este tiempo, en especial a partir de 1933, se pusieron de manifiesto diversos posicionamientos teóricos e ideológicos que anidaban en el seno de un amplio colectivo de intelectuales.

Sino también porque por aquellos años emergieron abundantes novedades artísticas. Y si bien es cierto que algunas de ellas fueron deudoras de las innovaciones formales que se venían ensayando desde el veintisiete, sobre todo de los nuevos realismos y del surrealismo, lenguajes que prendieron con fuerza entre los jóvenes artistas que comenzaban a poblar el territorio español o que, hartos de la penuria cultural que se respiraba en nuestro país, habían atravesado la frontera instalándose en la gran metrópoli parisina, también lo es que durante esos escasos años florecieron algunas poéticas de vanguardia, que enlazaban con los nuevos lenguajes europeos de los años treinta. Unas y otras convergieron, de forma organizada e institucionalizada, en aquella retrospectiva dedicada a *L'Art espagnol contemporain* que se exhibió en París en 1936, poco antes de estallar la guerra civil, y, especialmente, en el Pabellón Español de la Exposición Internacional celebrada también en la capital francesa un año después.

## I. LA ÉPOCA DEL ENTUSIASMO Y LAS TRANSFORMACIONES DE LA CULTURA ARTÍSTICA ESPAÑOLA

Queremos: que el hundimiento de un régimen político confeccionado con la opresión y la arbitrariedad traiga consigo... renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres.

El procedimiento seguido por los representantes oficiales del arte en el régimen caído valió con la organización absurda de toda manifestación artística nacional para crear un arte oficial viejo, caduco, y representativo de la España muerta.

Ha valido para hacer de nuestros museos de arte almacenes particulares llenos de polvo, cuyas llaves se han guardado celosamente contra todo lo que significase renovación.

Para que gran número de artistas españoles de fama mundial, sintiendo sus voces ahogadas en España, se mantengan fuera de ella...

La organización absurda de los certámenes oficiales, unido a la notoria incapacidad y arbitrariedad de sus dirigentes, ha desprestigiado nuestra actividad social...<sup>3</sup>.

Con estas duras y elocuentes palabras, publicadas a los quince días de proclamarse la República, la recién creada Agrupación Gremial de Artistas Plásticos reclamaba medidas urgentes para solucionar la situación en que se hallaban sumidas las instituciones artísticas –los museos, los certámenes nacionales...–, para remediar la precariedad que obligaba a los artistas a viajar fuera de nuestro país..., y para reconfigurar todo aquello que, a la postre, constituía la cultura artística española.

Otro tanto hicieron los integrantes de la nueva SAI en una carta abierta dirigida al ministro de Fomento y publicada en la revista *Arte*, un año después<sup>4</sup>.

En ambos manifiestos, que no hacían sino reiterar las continuas quejas expresadas desde años atrás, se hacía hincapié en algunas cuestiones esenciales que, a mi juicio, conviene destacar. No sólo se criticaban las deficientes, casi inexistentes, infraestructuras que permitiesen el desenvolvimiento lógico de las corrientes artísticas más avanzadas sino que se reclamaba una mayor y mejor educación como instrumento esencial para que tales manifestaciones se incorporaran al acervo cultural de forma mayoritaria<sup>5</sup>. Se trataba no sólo de modernizar las caducas estructuras artísticas, sino de proyectar las creaciones artísticas entre amplias capas sociales, una cuestión que retomarían con mayor vigor los sectores más progresistas tras el primer bienio republicano.

Y las respuestas no se hicieron esperar, porque los nuevos dirigentes apostaron claramente por la modernización demandada, estableciendo la consiguiente política cultural, al igual que lo hicieron las restantes instancias oficiales repartidas por el territorio español. En ello influyó, qué duda cabe, que algunos de los artistas e intelectuales que habían clamado por semejantes cambios ocuparan puestos importantes en el nuevo Gobierno. Que se produjera una cierta connivencia entre la Sociedad de Artistas Ibéricos –SAI– y los responsables gubernamentales en esta materia, ya que la propia SAI sirvió como correa de transmisión, como brazo ejecutor de algunas instancias republicanas<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> «Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales», *La Tierra*, Madrid, 29 de abril de 1931.

<sup>4</sup> «Al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes y al Director General de Bellas Artes», *Arte*, 1 de junio de 1932.

<sup>5</sup> Estos aspectos han sido analizados también por J. BRIHUEGA en «Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República», en AA.VV., *Arte y Política en España 1898-1939*. Junta de Andalucía, Editorial Comares, 2002, pp. 14-27.

<sup>6</sup> C. LOMBA, *op. cit.*, 1995. Vid. nota 4.

De hecho, no fue casual la coincidencia entre las reivindicaciones de la SAI con las medidas ensayadas por el Gobierno republicano<sup>7</sup>, como tampoco lo fue que los responsables de las principales instituciones artísticas fuesen personalidades próximas a los «Ibéricos»; entre otros, los de Ricardo Gutiérrez Abascal al frente del Museo de Arte Moderno, o Timoteo Pérez Rubio como subdirector del mismo. Nombramientos que, como es sabido, había vaticinado, casi de manera profética, Gabriel García Maroto al diseñar su política cultural en aquel libro que vio la luz en 1927<sup>8</sup>. Desde esa proximidad, tanto ideológica como estética, deben entenderse, en mi opinión, los cambios mencionados. Cambios que, es obligado decirlo, coincidieron expresamente con los gobiernos de izquierdas. De hecho, durante el llamado bienio negro se interrumpieron algunas de las transformaciones que se estaban llevando a cabo; entre otras la programación expositiva del Museo de Arte Moderno que, en 1935, se limitó a la muestra de Pablo Gargallo.

Desde el punto de vista formativo, una de las cuestiones que más preocupaban dentro de la modernización de la cultura artística, conviene distinguir diferentes vertientes.

La primera compete a la formación de los propios artistas, para la que pronto se plantearon algunas soluciones. La mejor fue la ideada por Ángel Ferrant quien, a través de las páginas de la revista *ARTE*, dio a conocer su «Diseño de una configuración escolar», en el que proponía la creación de unas Escuelas federadas de las Artes Plásticas del Estado Español que, en síntesis, se oponían a las tradicionales Escuelas de Artes y Oficios y englobaban «una sala de actos para conferencias, teatro de ensayo, cine, conciertos, etcétera; museo, jardín experimental, talleres de oficio, Biblioteca, clases teóricas, oficina, Dirección, etc.». De hecho ya en 1927 el pintor García Maroto había propuesto a Ángel Ferrant como director de estos centros. La idea no llegó a cuajar en su totalidad, pero las mejoras fueron perceptibles al renovarse algunas de las disciplinas obligatorias y crearse nuevas Escuelas de Artes; entre ellas la de Teruel, que comenzó su funcionamiento en 1933. Tampoco hubo tiempo para más.

La segunda y no menos importante se refería a la educación del público en general en materia de arte contemporáneo, una de las grandes lagunas con las que se enfrentaba la nueva democracia y de la que, sin duda, dependían otros

<sup>7</sup> Todos estos comentarios se refieren a la cultura artística. En materia legislativa y de patrimonio los cambios introducidos por la II República han sido analizados, pormenorizadamente, por HUERTAS VÁZQUEZ, E., *La Política cultural de la segunda república española*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

<sup>8</sup> BRIHUEGA, J., «Gabriel García Maroto y *La Nueva España 1930* que los españoles leyeron en 1927», *Urano*, Zaragoza, Boletín del Museo Pablo Gargallo, 1987, pp. 15-24.

asuntos importantes como el de ir creando una base sólida y diversificada que sustentase el mercado artístico. Para lograrlo debían modernizarse tanto el único Museo dedicado al arte contemporáneo como los certámenes oficiales, al tiempo que se ampliaban y diversificaban las plataformas exhibitivas y los mecanismos de difusión.

Desde las instancias gubernamentales se comenzó por mejorar los principales instrumentos: el Museo y las Exposiciones Nacionales.

En efecto, el Museo de Arte Moderno, cuya definición y funcionamiento lo habían hecho acreedor de merecidas críticas, varió de rumbo de la mano de Juan de la Encina, pseudónimo del reputado crítico Gutiérrez Abascal. Fue él quien planificó y llevó a cabo una notable transformación museística mediante el encargo de un nuevo proyecto arquitectónico previo concurso público, que no llegó a construirse<sup>9</sup>, el aumento sustancial de las colecciones de acuerdo con una política de acrecentamiento que permitió la entrada en el Museo de las nuevas tendencias artísticas, y el diseño de un novísimo programa expositivo que dio cabida a los más jóvenes integrantes del *arte nuevo* y de las corrientes vanguardistas del momento, representadas, entre otros, por Ernst, Gargallo, González Bernal, Moreno Villa, Palencia, Pérez Mateo, Planes, Rodríguez Luna, Torres García, etcétera; incluso se programó, aunque no se inauguró, una muestra de Pablo Picasso.

Por lo que respecta al otro gran problema, el de las Exposiciones Nacionales, los primeros cambios introducidos en su organización afectaron a la composición de los Jurados de Admisión, a los que se incorporaron críticos más avanzados, como Manuel Abril en el de 1932 y Gutiérrez Abascal en el de 1934, con la consiguiente modernización de los lenguajes expuestos y de los artistas premiados. De hecho, ya en aquel 1932 se concedieron medallas de primera clase a Aurelio Arteta (que suscitaron las críticas encendidas de Antonio Méndez Casal, que veía en ello la influencia de un determinado grupo de personas) y a Timoteo Pérez Rubio, de segunda clase a Rosario Velasco, precisamente por la misma obra que expuso en Berlín, a José Frau y a Honorio García Condoy, y de tercera a Genaro Lahuerta; artistas que hasta la fecha jamás habían obtenido galardón alguno. Finalmente, en 1935 se modificó el Reglamento de las propias Exposiciones, en el que se variaba el procedimiento de selección de los diferentes Jurados<sup>10</sup>.

Todavía se produjeron más cambios. Era necesaria una política de difusión mucho más amplia que, por un lado, permitiese exhibir por todo el territorio

<sup>9</sup> Sobre la actuación de Juan de la Encina al frente del M.A.M., puede consultarse el estudio de JIMÉNEZ BLANCO, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1989.

<sup>10</sup> LORENTE, A., *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid, Visor, 1995, p. 141 y ss.

español las novedades que se estaban desarrollando y que, por otra, las diese a conocer en el exterior; en especial en aquellas ciudades consideradas como los centros neurálgicos de la vanguardia artística. Y fue precisamente este último asunto el que mejor se solucionó. Porque, merced a las actuaciones llevadas a cabo por la SAI a través de la reorganizada Junta de Relaciones Culturales, las novedades artísticas se exhibieron en ciudades como Copenhague –1932–, Berlín –1932/ 1933– o París en 1936, tras el vano intento de 1933. Este ambicioso programa debía completarse con la celebración de otras exposiciones en diferentes ciudades españolas, un objetivo que no logró los resultados apetecidos pues la SAI tan sólo consiguió organizar dos muestras: la del Ateneo Guipuzcoano, celebrada en San Sebastián entre septiembre y octubre de 1931, y la del Ateneo valenciano, presentada entre el 14 de febrero y el 6 de marzo de 1932.

Otra cosa bien distinta fue la difusión artística entre las atrasadas capas rurales de la población. Se trataba de un empeño digno del mejor elogio, pero una empresa ardua si tenemos en cuenta tanto el precario nivel cultural como el escaso índice de alfabetización existente por aquellas fechas, que, sin embargo, fue acometido de manera voluntariosa por un sector de la intelectualidad artística. Siguiendo el esquema diseñado por las Misiones Pedagógicas, consideradas como uno de los mayores éxitos del gobierno republicano, las que pasearon por el territorio español sus *Museos del pueblo*<sup>11</sup>, algunos artistas hicieron lo propio con el arte contemporáneo. Me refiero a la iniciativa de Barral, Colmeiro, Maside, Seoane o Souto que, alentados por esos mismos principios y emulando las famosas barracas teatrales auspiciadas por García Lorca y Ugalde desde 1932, exhibieron sus trabajos por diferentes aldeas gallegas.

A escala territorial la política institucional fue similar a la desarrollada por el Gobierno republicano, porque la mayoría de los nuevos dirigentes y un amplio sector de la crítica local asumieron tanto la necesidad de la modernización estructural como la de auspiciar las corrientes artísticas más avanzadas. El resultado fue que no solamente aumentó considerablemente la oferta expositiva, al incrementarse y modificarse los certámenes regionales, provinciales y locales e inaugurarse nuevas salas de exposición al amparo de diferentes instituciones, sino que en ella tuvieron cabida los nuevos lenguajes artísticos.

En el caso concreto de Cataluña, con el establecimiento de la Generalitat como Gobierno autónomo en 1932, la nueva política cultural introdujo cambios sustantivos; entre otros, la reposición de las exposiciones municipales de primeras catalanas, que habían sido suspendidas por la Dictadura. A todo ello es

---

<sup>11</sup> Sobre la labor llevada a cabo por las Misiones Pedagógicas véase. OTERO, E., (com.), *Las Misiones Pedagógicas. 1931-1936*. Madrid, SECC, Residencia de Estudiantes, 2006.

preciso añadir las actividades promovidas por las nuevas asociaciones que, por esas fechas, se sumaban al amplio elenco de organismos privados existentes; de entre ellos fueron el famoso GATEPAC y ADLAN (Amics de l'Art Nou), los colectivos que mayor influencia tuvieron y los que desarrollaron iniciativas de mayor calado en el terreno de la arquitectura y la plástica respectivamente<sup>12</sup>. En el País Vasco sucedió exactamente igual. Una vez superadas las evocaciones étnicas de comienzos de siglo, a finales de los veinte se produjo una renovación que desembocó en la vanguardia y que, más allá de las presiones ideológicas a las que fue sometida, tal y como afirma Adelina Moya

...parece encontrar una cierta acogida, al menos por la crítica local; y es entonces cuando se producen acontecimientos tan inequívocos como la fundación del grupo Norte del GATEPAC..., la constitución de la sociedad GU o la exposición de Oteiza, Balenciaga, Lecuona, con lo que podemos afirmar que una cierta receptividad de las corrientes futurista, racionalista, surrealista, expresionista se ha producido; de suerte que no sólo los artistas se atreven a manifestarlo, sino que ello ocurre sin un excesivo escándalo...<sup>13</sup>.

En Galicia se vivió similar entusiasmo, tanto en lo tocante a la creación, merced a la generación de Os Novos –integrada por Mallo, Maside, Souto, Colmeiro, Fernández Mazas, Torres o el más joven Laxeiro-, como en lo relativo a la modernización estructural con la edición de revistas, la organización de certámenes, y el consabido apoyo de la crítica local<sup>14</sup>. El territorio aragonés no fue, en modo alguno, una excepción. Gracias a estudios recientes<sup>15</sup>, sabemos que en las tres provincias que lo integraban se evidenció un mayor compromiso por parte de las instituciones públicas en pos de la aludida modernización artística, que los organismos privados hicieron lo propio, organizando distintos certámenes y abriendo nuevas salas de exposiciones; y que todo ello provocó el consiguiente aumento de los canales de exhibición, una más amplia difusión, la presencia aragonesa en las ciudades que, como Madrid o Barcelona, ostentaban un mayor peso específico en el contexto artístico, y un incipiente acomodo de los lenguajes más avanzados entre la burguesía. A la par, se consolidó el surrealismo como corriente de vanguardia hegemónica, convirtiendo a la ciudad de Zaragoza en su epicentro cultural.

<sup>12</sup> CORREDOR MATHEOS, J., «Balanz i valoració de l'avantguarda catalana», en *Avantguardes a Catalunya 1906-1939. Protagonistes. Tendències. Esdeveniments*, [catálogo]. Barcelona, Olimpiada Cultural Barcelona 92, Fundació Caixa de Catalunya, 2002, pp. 38-41.

<sup>13</sup> MOYA, A., «El arte guipuzcoano entre la renovación y la innovación», en *Arte y artistas vascos de los años 30. Entre lo individual y lo colectivo*, [catálogo]. San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1986, p. 142.

<sup>14</sup> Sobre todas estas cuestiones, véase BONET, A., «Un momento estelar de la cultura gallega» en BONET, A. (com.), *A Galicia moderna 1916-1936*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, pp. 22-37. Y, de forma especial, CASTRO, X. A., «Regionalismo versus nacionalismo», en BONET, A. (com.), *op. cit.*, pp. 58-71.

<sup>15</sup> LOMBA SERRANO, C., *Las Artes Plásticas en Aragón 1876-2001*. Zaragoza, Ibercaja, 2002, pp. 137-156.

Al tiempo, y ello es sustancial, diversas instituciones privadas se sumaron a semejante efervescencia cultural. Los ya tradicionales Ateneos, Casinos y Círculos artísticos desempeñaron una labor fundamental al renovar e incluso inaugurar sus salas de exhibición e implementar las muestras organizadas. Las nuevas sociedades artísticas creadas por estos años, mucho más activas y comprometidas tanto ideológica como estéticamente que sus predecesoras<sup>16</sup>, se sumaron a este proceso. Incluso empresas que, hasta la fecha, se habían mantenido alejadas de tales actividades, apostaron también por la apertura de salas de exposiciones<sup>17</sup>, al tiempo que comenzaban a inaugurarse galerías en ciudades que hasta entonces permanecían ajenas a tales menesteres. Todo ello contribuyó a aumentar, y en algunas zonas a crear, el casi inexistente mercado artístico.

Y al hilo de este proceso nacieron nuevas revistas en el ya rico panorama editorial español, que alumbraron interesantes discusiones en torno a la estética de vanguardia<sup>18</sup>, incluso en ciudades que, como Albacete o Teruel, apenas habían contribuido al desarrollo de tales manifestaciones<sup>19</sup>.

## II. LA ECLOSIÓN DEL ARTE NUEVO Y EL INICIO DE LA VANGUARDIA

Con semejantes mimbres, era lógico que los debates teóricos se intensificasen. Los hubo de todo tipo pero, tras los relativos a la definición del concepto de modernidad que no introdujeron novedades importantes respecto a lo esgrimido durante la década anterior<sup>20</sup>, los más interesantes a mi entender fueron los referidos a las nuevas corrientes estéticas, los que alertaban contra la vanguar-

<sup>16</sup> Durante este período se crearon un buen número de asociaciones artísticas, entre las que destacaron de forma especial la propia SAI republicana, la nueva Federación de las Artes, la Agrupación gremial de Artistas Plásticos, los ADLAN, el catalán y el madrileño, la guipuzcoana GU, las aragonesas 'Estudio Goya' o Amigos del Arte, entre otras muchas.

<sup>17</sup> En el territorio aragonés, por citar tan sólo un ejemplo, fue muy significativo que dos de los periódicos de mayor tirada inaugurasen sus propias salas de exposiciones, aumentando notablemente la programación expositiva zaragozana. Me refiero a *Heraldo de Aragón* y *La Voz de Aragón*. Vid. C. LOMBA. 2002, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>18</sup> BRIHUEGA, J., «Las revistas españolas de los años treinta y la renovación alternativa de las artes plásticas», en CARMONA, E., y LAHUERTA, J. J. (com.), *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, [catálogo]. Madrid, MNCARS, 1997, pp. 117-132.

<sup>19</sup> En Albacete por ejemplo surgieron *Agora* (1934-1936) o *Altozano* (1935-1936), mientras que en Teruel destacó *Artes y Letras* (1932 y 1933).

<sup>20</sup> A este respecto, las acepciones *arte vivo* -defendida por Manuel Abril en el catálogo editado para la muestra de la SAI en Copenhague en 1932 que respondía a lo ya esgrimido en 1925 y que, en líneas generales, mantenía bastante relación con los postulados defendidos por André Salmon en su *Art Vivant*-, y la comúnmente aceptada *Arte Nuevo* -que agrupaba los diversos lenguajes artísticos que se estaban produciendo y que ya enunció Antonio Espina nada más y nada menos que en 1920-, fueron las que concitaron mayor unanimidad.



dia y los que, por el contrario, exigían un compromiso mayor a favor de la tan cacareada modernización.

En el primer caso, las alusiones a los movimientos de vanguardia que se estaban produciendo en toda Europa fueron constantes. En especial las dedicadas a la *nueva objetividad*, al realismo mágico, tras la publicación en castellano del ensayo de Frank Roh sobre el *Realismo Mágico* en 1927 por la editorial de la Revista de Occidente, al constructivismo y al surrealismo, con un especial énfasis en las propuestas bretonianas y en los postulados que, poco a poco, iba configurando Salvador Dalí. Al tiempo Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna y Manuel Abril, entre otros, publicaban sus reflexiones sobre el panorama de la nueva creación española a través de títulos tan significativos como *Itinerario de la nueva pintura española e Ismos*, ambos aparecidos en 1931, y *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de la pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso*, que vio la luz cuatro años después.

Todo ello fue lo que, posiblemente, incitó a los críticos más conservadores a pronunciarse contra la vanguardia y contra el apoyo del Gobierno a las novedades que se estaban gestando. Porque en este sector convergieron dos posiciones: las de los más acérrimos defensores de la ortodoxia canónica que, en ocasiones esgrimieron opiniones que podrían tildarse de pintorescas<sup>21</sup>; y la de quienes, como Ernesto Giménez Caballero, con el transcurso del tiempo, emplearon sus fundamentados postulados para criticar abiertamente la posición del Estado en esta materia<sup>22</sup>. En realidad, las posiciones que defendían, obsoleta en el primero de los casos y escorada políticamente a la derecha en el segundo, resultaban contrarias a los tiempos que corrían. Y sin embargo, cual desgraciada paradoja, fueron las que ganaron la partida tras la guerra civil.

Al tiempo y desde los sectores más avanzados se fueron planteando críticas frontales contra las posiciones gubernamentales por considerarlas tibias, faltas de un empuje realmente modernizador, tanto desde el punto de vista estructural como estético. Algunas de ellas provinieron de importantes colectivos como la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios –AEAR–, o el ADLAN madrileño de 1935 que, a la postre, y este era el planteamiento que defendía ya hace algunos años, acabaron con la SAI republicana en tanto que correa de transmisión de la política estatal en materia de arte contemporáneo. Porque, entre otras

<sup>21</sup> Es el caso, entre otros, de los hermanos Albareda quienes desde la prensa zaragozana denostaron la vanguardia artística para, después, en la madrileña *Gaceta de Bellas Artes*, arremeter contra la política estatal. Vid. ALBAREDA, Hnos., «Comentarios al primer Salón Regional de Bellas Artes», en LOMBA. *op. cit.*, 2002, pp. 131-132; o «El arte moderno y los obreros artistas», en BRIHUEGA, *op. cit.*, 1982, pp. 300-301.

<sup>22</sup> Sobre la posición de Giménez Caballero véase el trabajo ya citado de J. BRIHUEGA, *op. cit.*, 1982, pp. 383-393.

muchas reivindicaciones, los Amigos de las Artes Nuevas clamaban contra el espíritu ecléctico que, a su juicio, caracterizaba al *arte nuevo* y a su promoción<sup>23</sup>.

En medio de este entramado, las nuevas manifestaciones artísticas lograron, al fin, el éxito que no habían conseguido en años anteriores. Pero no hay que llamarse a engaño porque, desde nuestra perspectiva, su conquista fue bastante precaria. En realidad, el gran avance consistió tan sólo en su institucionalizada aceptación, en el aplauso recibido desde la crítica más inteligente y el consiguiente apoyo por parte de un sector del coleccionismo. Pero ello parecía ya un triunfo: por fin el *arte nuevo* y la vanguardia florecían bajo el paraguas protector de la II República.

Me refiero, como podrá suponerse, a ese cúmulo de novedades que, desde diferentes posicionamientos estéticos e ideológicos, abonaron la creación de los artistas españoles, muchos de ellos instalados fuera de nuestras fronteras: en especial en la capital francesa. Junto con algunas peculiaridades individuales, las innovaciones formales de las jóvenes generaciones se inscribían dentro de las corrientes europeas al uso<sup>24</sup>. Es decir que la diversidad del *arte nuevo*, con excepción del grupo constructivo articulado a partir de las propuestas de Torres García, se polarizó en torno a dos tendencias esenciales: los realismos de nuevo cuño y el surrealismo, en cuyo seno se articularon múltiples formulaciones al igual que sucediera en toda Europa.

En el ámbito de los realismos de nuevo cuño, de *aquel retorno al orden* que caracterizó la plástica europea de entreguerras, en la que también se dejó sentir con fuerza la influencia de Pablo Picasso y en el que también militó el uruguayo Rafael Barradas o el Dalí presurrealista (fig. 1), las posiciones oscilaban entre la sombra de *i valori plastici*, el realismo mágico que, como ya se ha puesto de relieve en múltiples ocasiones, coincidió en numerosos postulados con la sacrosanta *Neue Sachlichkeit*<sup>25</sup>, y los expresionismos; en especial los emergentes en el territorio alemán en detrimento de las propuestas italianas. Y aunque ninguna de dichas tendencias llegó a convertirse en una escuela o grupo consolidado, al igual que sucediera en Alemania, Francia e Italia, lo cierto es que su influencia se perpetuó a lo largo de más de una década: la que medió entre 1925 y 1935, con un importante punto de inflexión en 1927, fecha

<sup>23</sup> «Manifiesto de ADLAN», en J. BRIHUEGA, *op. cit.*, 1982, p. 94.

<sup>24</sup> El panorama de la plástica europea de la época fue analizado en la exposición *Années 30 en Europe. Le temps menaçant. 1929-1939*. París, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997; mientras que los «nuevos realismos» han sido abordados mucho más recientemente por Tomás Llorens (com.) en *Mimesis. Realismos modernos 1918-1945*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fund. Caja Madrid, 2005.

<sup>25</sup> Sobre las relaciones entre los artífices teóricos de ambas corrientes, véase el texto de FATH, M., «Franz Roh y Gustav Friedrich Hartlaub», en *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, [catálogo], IVAM Centre Julio González, Fundación Caja Madrid, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1997, pp. 49-54.

a partir de la cual surgieron la mayoría de estas novedades; sobre todo entre los artistas que permanecieron en el territorio español.

Es decir, una variedad de poéticas similares a las que Franz Roh desglosó en su ya citada publicación<sup>26</sup>, convertida en libro de cabecera de muchos de los jóvenes artistas españoles, en la que planteaba que aquel *post expresionismo*

... pretende reintegrar la realidad en el nexo de la visibilidad. La alegría elemental de volver a ver, de reconocer las cosas, entra nuevamente en juego. La pintura vuelve a ser el espejo de la exterioridad palpable...<sup>27</sup>.

Una nueva realidad que se ofrecía al espectador «en su imperturbada duración», a través de la «dureza de su dibujo y de su “penetrante” ejecución», y que se situaba

... resueltamente entre los extremos, entre el sensualismo informe y el esquematismo superestructurado; como tal vez la verdadera filosofía está entre el realismo ingenuo y el idealismo exaltado...

Una realidad que trata

... de representar ante nuestros ojos, de manera intuitiva, el rostro, la figura interior del mundo exterior existente...<sup>28</sup>.

En este contexto surgieron diferentes tendencias, entre las que me atrevo a diferenciar las derivadas de *i valori plastici* y las influidas por la *nueva objetividad* alemana y el realismo mágico.

Las primeras, las provenientes de *i valori plastici*, hicieron mella en un amplio grupo de creadores. Entre otros Santiago Pelegrín, quien ya en 1928 había evidenciado sus débitos con *l'Esprit Nouveau* y más en concreto con algunas naturalezas muertas de Le Corbusier en su *Jazz band* o en *El profesor inútil*, un espléndido retrato de su amigo el escritor Benjamín Jarnés (fig. 2).

De las propuestas de Carrá emergieron algunas pinturas notables como *El hereu Curo* de Miguel Viladrich. De Casorati, Savinio y compañía lienzos como *Mujer con huevos* del citado Pelegrín, los desnudos de Roberto Fernández Balbuena (fig. 3), que evocaban aquellos espléndidos e insinuantes cuerpos femeninos en asfixiantes interiores de Felice Casorati, o algunas otras composiciones de Horacio Ferrer, por ejemplo.

Mucha mayor relevancia alcanzó, sin embargo, la influencia de la nueva objetividad alemana, cuyo pistoletazo de salida coincidió con la muestra orga-

<sup>26</sup> La presencia del realismo mágico y la nueva objetividad en España ha sido analizada, entre otros, por J. M. BONET («A propósito de algunos adeptos españoles del realismo mágico») y J. J. LAHUERTA («Santa Objetividad») en la ya citada muestra sobre *realismo mágico...*, *op. cit.*, 1997, pp. 65-74 y 55-64.

<sup>27</sup> Franz ROH, *Realismo Mágico. Post expresionismo*, Madrid, Revista de Occidente, 1927 (ed. facsímil), p. 39.

<sup>28</sup> F. ROH, *op. cit.*, pp. 47 y 49.

nizada por Hartlaub en Manheim en 1925, y del citado realismo mágico. Insertas en aquel *rappel à l'ordre* que acuñó Jean Cocteau, la caracterización de ambas tendencias se entremezcló entre los jóvenes creadores españoles hasta el punto que, en ocasiones, resulta complicado deslindar los postulados inherentes a una u otra, de la misma manera que sucedió con los artistas alemanes, franceses e italianos.

Y la poética resultante fue, aun salvando las lógicas diferencias entre los artistas, harto similar. Me refiero a la nueva interpretación de la realidad, de esa realidad en la que personajes y objetos del entorno cotidiano parecen congelados en el tiempo y en el espacio, evocando una trascendencia mayor que la inherente a su propia representación. Personajes y objetos inmersos en espacios concebidos a modo de escenarios silentes, tantas veces ilusorios, en los que las escenas, las actitudes, los gestos, los objetos aluden a su estructura interna, a su esencia.

Coincidieron también en los asuntos recreados. Así deben entenderse esa abundancia de verbenas y escenas circenses creadas por algunos de nuestros representantes: Maroto, un temprano Saéñz de Tejada o Maruja Mallo, como recordaba hace algún tiempo Juan Manuel Bonet. Los maniqués de Salvador Dalí, de la propia Maruja Mallo de nuevo... Los bodegones de un Francisco Bores o de un Benjamín Palencia y naturalmente las escenas desarrolladas en interiores o en mágicos escenarios callejeros.

De resultas de todo ello surgieron hallazgos tan interesantes como los producidos por Luis Berdejo Elipe en *Desnudos* de 1932, Francisco Domingo en *Apolo Palace* de 1932, Feliu Elíes en *Haciendo limpieza* de 1936 (fig. 5), por el ya mencionado Fernández Balbuena, por Horacio Ferrer en *María, con vestido azul* de 1931, por Genaro Lahuerta en aquel *Jinete y violín* de 1931, por López Obrero en su *Barrio chino* de 1931, por la Maruja Mallo surrealista de las mencionadas Verbenas o de *Elementos de deporte*, por el aragonés Ramón Martín Durbán en su *Cabaret*, por Joseph Obiols, por José Jorge Oranas en *Las Figuras* de 1929-1935, por los escultores Francisco Pérez Mateos en el *Esquiador* o en *Bañista*, de 1931 y 1936 (fig. 4) y Ángel Ferrant en *Mujeres en reposo* de 1934 (fig. 6), por Alfonso Ponce de León en lienzos como *Accidente* de 1936 (fig. 8), por Ángeles Santos con su *Niña durmiendo* de 1932 o en aquel cuadro mítico de *La tertulia*, en el que se evidenciaba una clara filiación con *Dos veces Hilda II* de Karl Hubbuch, por Pedro Sánchez, por Arturo Souto, por Joseph de Togores, el único español que, junto con Joan Miró y Pablo Picasso, fue citado en la publicación de Roh, por Rosario Velasco en su *Adán y Eva* de 1932 (fig. 7), o Jose María Ucelay en *Bote* de 1936, entre otros.

Una duración mucho menor, por cuanto atañe tangencialmente a nuestro cometido, tuvieron las consecuciones de aquella figuración lírica protagonizada

por Francisco Bores, Joaquín Peinado, José Moreno Villa o el aragonés Juan José González Bernal en su época presurrealista, quienes, según lo apuntado por Eugenio Carmona, persistieron en el empleo de este vocabulario sólo hasta 1932.

Junto a tan sugerentes propuestas, la poética surrealista fue la que protagonizó, con una rotundidad apabullante, la modernidad durante la República. Una corriente que, bajo la evidente y tangible influencia de Salvador Dalí<sup>29</sup>, Luis Buñuel y, en menor medida, de Joan Miró y de los surrealistas franceses, alumbró formulaciones muy distintas<sup>30</sup>.

Tan diferentes como las protagonizadas por el grupo de los jóvenes artistas catalanes: los relacionados con ADLAN, los cachorros logicofobistas que en 1933 crearon el grupo y la interesantísima revista *Art*, y algunos otros; es decir Carbonell, Crous, Cristofol, Francés, Lamolla, Marinello, Massanet, Planells, Sandalinas, Sans, Serra y el aragonés Manuel Viola. Por el sugerente foco aragonés, en cuya configuración se dejó sentir de forma nítida tanto la influencia del gran cineasta Luis Buñuel como la de algunos intelectuales anarquistas –Tomás Seral, Felipe Alaiz...–, y que estuvo integrado por representantes de la talla de Juan José González Bernal (fig. 9), el que más débitos mantuvo allá desde 1932 con Salvador Dalí, Federico Comps, quien a pesar de su temprana muerte compuso algunas memorables piezas en la órbita de González Bernal y también de Dalí, o Alfonso Buñuel en quien se percibe la poética ernstiana (fig. 11). A ellos hay que sumar los vascos, magníficamente representados por Nicolás de Lekuona, y especialmente el canario Óscar Domínguez, cuyo lenguaje coincidía en esencia con el de los surrealistas franceses y a quien podría considerarse deudor del automatismo daliniano en aquellas vibrantes *Máquina de coser electrosexual* de 1934 (fig. 10) o *Cueva de guanches* de 1936.

Distinta por completo fue la poética alumbrada por la ya mítica *Escuela de Vallecas*, que elevó a los altares del surrealismo las piedras, el heno, la tierra parda y rojiza y blanca de los campos de Castilla, por la que correteaban liebres, conejos y perdices, sobrevolaban pájaros y mochuelos..., componiendo una sinfonía musical que se entremezclaba con el tañer de las campanas, con la presencia silenciosa de sus habitantes entre las casas encaladas de muros torpes...

Alberto Sánchez y Benjamín Palencia, a quienes de tanto en tanto se sumaron Maruja Mallo (fig. 12) y Antonio Rodríguez Luna, convirtieron el surrealismo

<sup>29</sup> Sobre la influencia de Dalí en el surrealismo español, véase el interesante estudio de BRIHUEGA, J., (com.), *Huellas dalinianas* [catálogo]. Madrid, SECC, MNCARS, 2004.

<sup>30</sup> El desarrollo del surrealismo en España ha sido analizado por GARCÍA DE CARPI, L. y ALIX, J., (coms.), en *El surrealismo en España* [catálogo], Madrid, MNCARS, 1994, además de por el ya citado J. BRIHUEGA (vid. nota 29).

vallecano en una corriente específica de la vanguardia española, como ya ha planteado en alguna ocasión Jaime Brihuega. Una corriente distinta a los universos dalinianos, mironianos o masonianos, diferente a la que venían ensayando los grandes padres del surrealismo francés. Porque, y ello no debe olvidarse, las producciones de Alberto Sánchez y de Benjamín Palencia, también los excrementos y cloacas surgidas de la imaginación de aquella espléndida Maruja Mallo, lograron apresar el alma de aquellas silúricas tierras castellanas y expresar las ambivalentes sensaciones que provocaban, dotándolas de un sentido trascendente, telúrico, recobrando, en pleno auge de la modernidad, las antiguas formas prehistóricas<sup>31</sup>.

Y lograron un universo imaginario único, austero pero plagado de sugerentes y evocadoras sensaciones, muy próximo, por cierto, a las novedades que estaban ensayando por aquel entonces escultores de la talla de Jean Arp o Henry Moore por citar tan sólo algunos ejemplos.

Un universo plástico en el que la realidad se transmutaba en pura poesía, tal y como referían sus propios autores por aquellas mismas fechas con palabras tan elocuentes como las expresadas por el recio y delicado escultor Alberto cuando escribió

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido...; con olores que llegan de lejos a romero y cantauesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabara...

Músicas de ramas y ruidos de pájaros entre altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillas ermitañas, a las cinco de la mañana en verano...

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío...

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a orillas de ríos...; y las que cantan enteramente con sonidos broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas...; y las que están hechas de presentimientos de cantar de la lechuza... en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantes de piedras que ruedan y se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la lis blanca del rayo...<sup>32</sup> (fig. 13).

<sup>31</sup> Sobre la huella del arte prehistórico en el arte contemporáneo véase CALZADA, C., *Arte prehistórico en la vanguardia artística de España*. Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 2006.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ, A., «Palabras de un escultor», *ARTE*, Madrid, junio, 1933.

O por el pintor Benjamín Palencia, quien un par de años antes afirmaba:

Una forma viva, en la superficie terrosa de una obra mía, quiero que se anime, como el viento saltador en el negro de los arroyos, de arenas en sombra, para que aquellas formas, por su materia, se transformen en piedras de cometa, atravesando el espacio como cuervos, o peces de arena con plumas en la cabeza, en las aguas paradas de los ríos escondidos de España.

Yo he corrido, como el animal hambriento, en busca de material vivo para mis pinturas. Los agujeros con olor a pólvora, llenos de piedras estáticas, con esqueletos de animales fósiles, han impresionado mi sensibilidad poética. Muchas veces me he perdido en los páramos de retamas para extraer lo plástico de las piedras, en las vertientes de tierra húmeda de los valles quemados, de los panales de cera virgen, de los zarzales ardiendo, del canto de las perdices... He sentido mi boca perforada por la sed, y he oído el aullido del lobo retumbar en las piedras de los cerros silúricos que sirven de refugio a los pueblos de barro cocido; materia que he pretendido llevar a mis telas, a mi pintura rural de veredas interminables, que mis pies descalzos han sabido medir, abrazándose en el fuego de esos caminos...<sup>33</sup> (fig. 14).

Algo similar sucedió con otra vertiente de los llamados nuevos realismos: los realismos críticos que empezaron a gestarse precisamente durante la República y que coincidían, en esencia, con las novedades que se estaban produciendo en la Europa de comienzos de los años treinta. Me refiero a las composiciones de, entre otros, el escultor Emiliano Barral con *Iglesias* de 1935, Carlos Maside con pinturas como *La carga* de 1931 o «Campesinas hablando» de 1936 (fig. 15), Francisco Pérez Mateo con piezas como *Ventana* de 1931, Miguel Prieto con óleos como *Taberna de Madrid* de 1932, Antonio Rodríguez Luna con obras como *Cárcel de Oviedo* de 1934, ó Arturo Souto en su *Acordeonista* de 1932.

Todos ellos recrearon una nueva forma de realismo que, en algunos casos y al estallar la guerra civil, devino en una nueva poética: el realismo bélico que pobló las paredes del pabellón español de París de 1937. Porque aquel cortocircuito que supuso la confrontación bélica alumbró un realismo mucho más expresionista, visiblemente relacionado con la corriente alemana, protagonizado por el horror y el sufrimiento producido por la guerra. Cual herederos de aquella poética de la fealdad goyesca, muchos pintores olvidaron su retorno al orden para expresar la zozobra, la inquietud, lo monstruoso de la confrontación; mientras otros escultores concebían heroicas imágenes y gritos de dolor. Así deben entenderse composiciones como *El héroe* del escultor Felipe Coscolla, *Aviones negros* de Horacio Ferrer (fig. 16), *Miliciano herido* de Francisco Mateos, *Bomba de Tetuán* de Santiago Pelegrín, *En el frente* de

<sup>33</sup> PALENCIA, B., «Nuevos artistas españoles, B. Palencia». Madrid, Ed. Plutarco, 1932.



Gregorio Prieto, *En el frente* de Puyol, *Bombardeo de Colmenar Viejo* de Antonio Rodríguez Luna (fig. 17), *Refugiados* de Arturo Souto, *Milicianos de Guardia* de Eduardo Vicente... o *La Monserrat* de Julio González. Porque ocurrió que incluso algunos artistas que habían hecho de la abstracción su lenguaje esencial, en esta época la sustituyeron por desgarradoras imágenes *realistas* que clamaban contra la violencia de la sinrazón.

El resultado de todo ello fue que, durante la República, se entremezclaron, solapándose incluso, diferentes corrientes artísticas, algunas convertidas en verdadera vanguardia española, en las que, como podrá observarse, predominaba la figuración: lírica en unos casos, expresionista en otros, pero también construida o insinuada tan sólo. Tanto que, en ciertas ocasiones, parecía que iba a desembocar en un universo abstracto. Les sucedía a aquellos jóvenes integrantes de la denominada figuración lírica, cuyos fondos y escasa definición estructural insinuaban un salto hacia la desaparición de las formas que jamás llegó a producirse. Y también a los integrantes del grupo de Vallecas, a Alberto Sánchez, a Benjamín Palencia, a la Maruja Mallo de los años treinta, a Antonio Rodríguez Luna, para quienes los retazos imaginarios de sus alusiones figuradas se insertaban en un universo matérico, telúrico... propio de la abstracción.

Todo ello es lo que pudo contemplarse en París, en aquel aciago 1936, cuando por fin la SAI pudo hacer realidad la gran presentación del arte español en la meca de la vanguardia mundial, aquella fiesta caracterizada por la *diversidad del arte español contemporáneo*, como afirmaba el entonces director del Museo de Arte Moderno, Juan de la Encina, en la introducción del catálogo.

Y esencialmente en la gran muestra instalada en el pabellón español de París, inaugurada en plena guerra civil. Aquella fue, sin duda, la gran exposición de lo que la República había supuesto en materia artística. Una muestra que, por desgracia, ponía el punto y final a una época, a un período de gran efervescencia artística y cultural que, con sus luces y sus sombras, logró modernizar las caducas estructuras de un país decimonónico, mientras los creadores se sumaban gozosos a las corrientes más avanzadas. Aquella muestra constituyó el último destello de luz en el universo tenebroso que se cernía sobre la creación española.



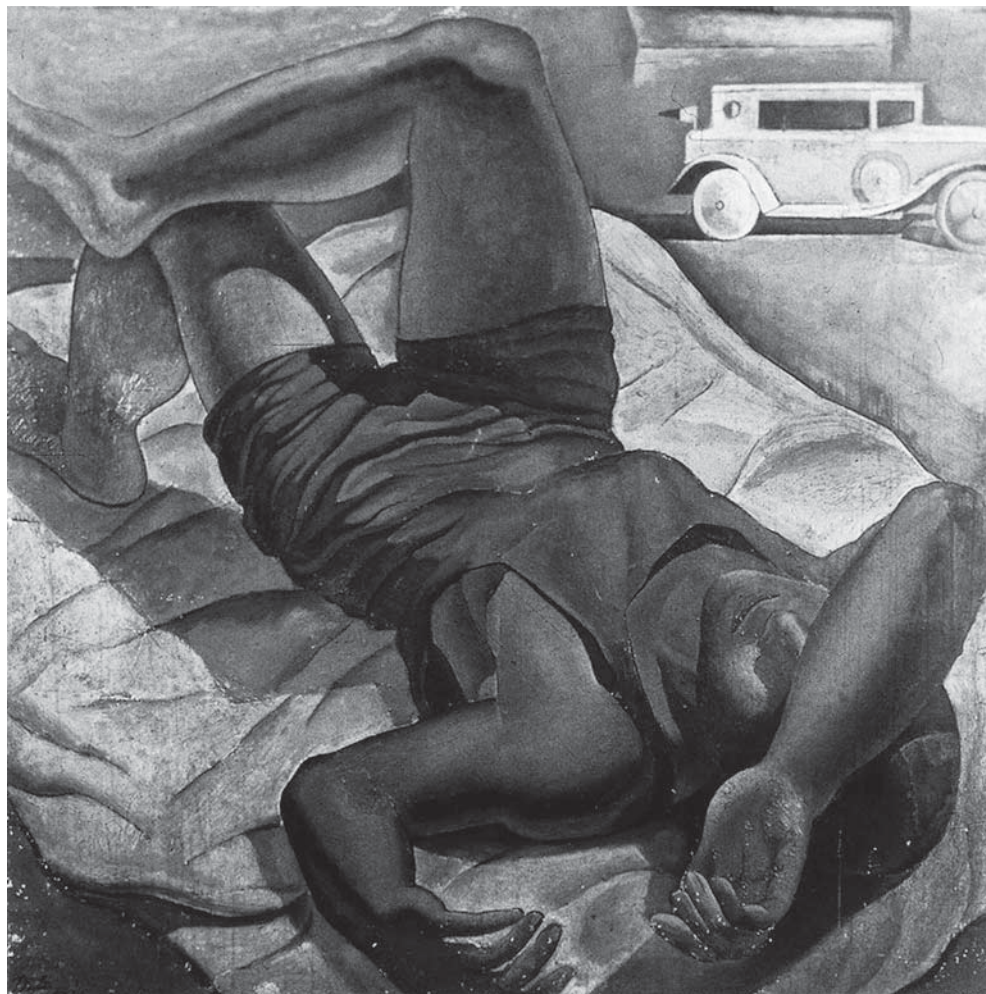


Figura 1: Salvador Dalí, *Bañista*, 1925.



Figura 2: Santiago Pelegrín, *El profesor inútil*, 1928.



Figura 3: Roberto Fernández Balbuena, *Desnudo sobre la cama*, 1932, MNCARS.

Figura 4: Francisco Pérez Mateos, *Bañista*, 1935.



Figura 5: Feliu Elies, *Haciendo limpieza*, 1936.





Figura 6: Ángel Ferrant, *Mujeres en reposo*, 1934.



Figura 7: Rosario de Velasco, *Adán y Eva*, 1932.



Figura 8: Alfonso Ponce de León, *El accidente*, 1936.



Figura 9: González Bernal, *Paisaje*, 1936, MNCARS.



Figura 10: Óscar Domínguez, *Máquina de coser electrosexual*, 1934.





Figura 11: Alfonso Buñuel, *Sin Título*, 1935-1936.



Figura 12: Maruja Mallo, *Sermones y moradas*, 1931.

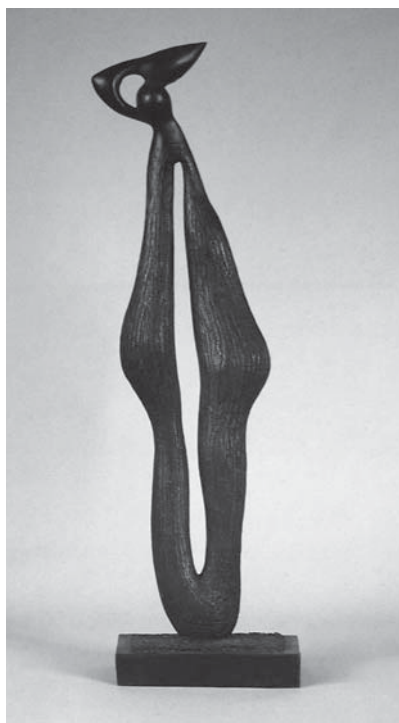


Figura 13: Alberto Sánchez, *Mujer rural en un paisaje*, 1933, MACBA.

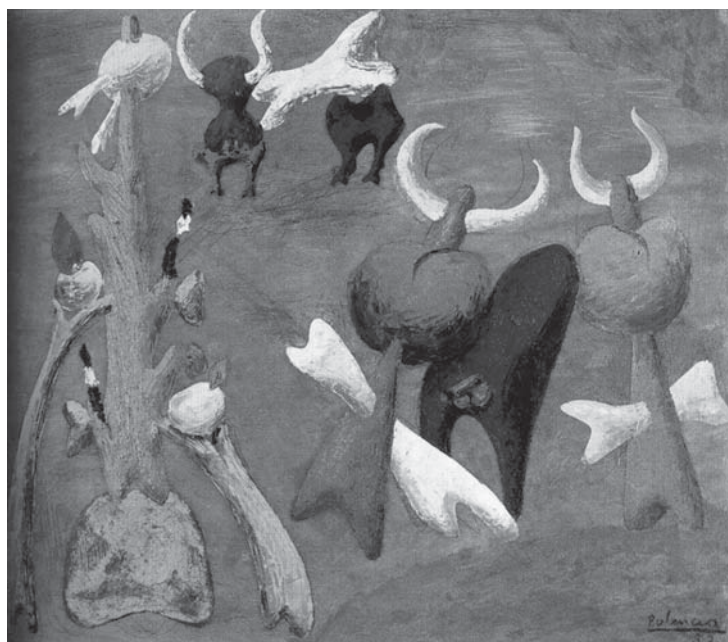


Figura 14: Benjamín Palencia, *Toros*, 1933.





Figura 15: Carlos Maside, *Campesinas hablando*, 1936.



Figura 16: Horacio Ferrer, *Aviones negros* (detalle), 1937.



Figura 17: Antonio Rodríguez Luna, *Bombardeo de Colmenar Viejo*, 1936.